

**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 2 – TRABALHOS COMPLETOS

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

O QUARTO ESTÁGIO DE WOLE SOYINKA – O MITO DE OGUM E A TEORIA DO TEATRO AFRICANO.....117

Adriano Moraes Migliavacca (UFRGS - CNPq)

SAUSSURE: SUA LINGUÍSTICA NAS DISCIPLINAS DO CURSO DE PEDAGOGIA DA UFSM..... 126

Adrielle Delgado Dias (UFSM - CAPES)

VICENTE: NAS ASAS NEGRAS DA INDEPENDÊNCIA DIVINA135

Alceu Vanzing (FEEVALE)

Maria Divoneide Ferreira (FEEVALE)

A NARRAÇÃO EM MÚLTIPLAS VOZES: O USO DA POLIFONIA EM DOIS ROMANCES DE NUNO CAMARNEIRO.....145

Alexandra Lopes Da Cunha (PUC - CAPES)

A REPRESENTAÇÃO DA ETNIA NEGRA NOS LIVROS DIDÁTICOS: UMA REVISÃO SISTEMÁTICA SOBRE O PAPEL SOCIAL DA FIGURA DO NEGRO NO MATERIAL DE APOIO PEDAGÓGICO DA EDUCAÇÃO BÁSICA.....157

Alexandre Aloys Matte Júnior (FACCAT - CAPES)

Darlã de Alves (FACCAT - CAPES)

Daniel Luciano Gevehr (FACCAT)

TRÊS BRASIS: A CRIAÇÃO DE UM PAÍS ALTERNATIVO EM *AQUILAE NON GERUNT COLUMBAS*.....168

Alexandre Rodrigues Guimarães (PUCRS - CAPES)

A ORGANIZAÇÃO DA LÍNGUA PELO VIÉS ENUNCIATIVO175

Aline Wiczikovski Rocha (UPF/ CAPES)\

LITERATURA E CINEMA: A CRIAÇÃO ESTÉTICA DA FOCALIZAÇÃO NO CONTO *PAI CONTRA MÃE* E NO FILME *QUANTO VALE OU É POR QUILO?*.....185

Amanda Ramalho de Freitas Brito (UNEAL/UFPB)

Hermano de França Rodrigues (UFPB)

FÉ E EMPATIA EM FICÇÃO CIENTÍFICA CONTEMPORÂNEA: *PARABLE OF THE SOWER* E *PARABLE OF THE TALENTS*196

Amanda Pavani (UFMG - CNPq)

RELIGIOSIDADE, BENZEDURAS E PRÁTICAS CULTURAIS EM UMA COMUNIDADE ÍTALO-BRASILEIRA: O RINCÃO DOS KROEFF COMO UMA ESCALA DE ESTUDO.....203

Amanda Scalcon Bitencourt (FACCAT)

Daniel Luciano Gevehr (FACCAT)

A ARTE AFRO-GAÚCHA DE OLIVEIRA SILVEIRA: IDENTIDADE E RESISTÊNCIA215

Ana Carolina Schmidt Ferrão (CAPES)

NUANÇAS, DE DYONÉLIO MACHADO, MAIS DO QUE UM ROMANCE PARA SENHORAS223

Ana Carolina Martins da Silva (UCS/UniRitter/Uergs)

A LITERATURA E A NARRATIVA DO CORPO EM *OS 120 DIAS DE SODOMA*, DE MARQUÊS DE SADE.236

Ana Carolina Rosa Batista (UFG - CAPES)

***WOMEN AND MEN*: UMA ANÁLISE DAS UNIDADES DE TRADUÇÃO DA DECLARAÇÃO DE PEQUIM249**

Ana Luiza Treichel Vianna (UNISINOS - CAPES)

Anderson Bertoldi (UNISINOS)

OS TERMOS CULTURALMENTE MARCADOS EM *CASA-GRANDE & SENZALA*: LÉXICO, CULTURA E TRADUÇÃO.....262

Anderson Bertoldi (UNISINOS)

O PICTURAL NO LIVRO *CONTOS D'ESCÁRNIO*. TEXTOS GROTESCOS DE HILDA HILST: A PRODUÇÃO TEXTUAL ULTRAPASSANDO OS LIMITES DO VERBAL E TINGINDO OUTROS SISTEMAS SEMIÓTICOS274

Andre Araujo de Menezes (Cefet-MG/Fapemig)

IRONIA, CINISMO E SINCERIDADE EM *INFINITE JEST* (1996), DE DAVID FOSTER WALLACE, E COMO SÃO TRADUZIDOS POR CAETANO GALINDO 284

André Arraes de Alencar Valença (UFPE - CNPq)

- O CALCÁRIO E A PEDRA; A EPIDERMES E O VIDRO295**
André Winter Noble (UFRGS - CAPES)
- ENTRE IMAGENS E MARGENS: ECOS UTÓPICOS EM MODIGLIANI.....302**
Ariane Santellano de Freitas (UFRGS)
- O CONTO E O CURTA: OCOS DE HISTÓRIAS, ECOS DE EFEITOS309**
Armando Sérgio dos Prazeres (UFRN - CAPES)
- A TRADUÇÃO AO PORTUGUÊS DO CONTO “LA HIJA DEL MASHORQUERO”,
DE JUANA MANUELA GORRITI: UMA ANÁLISE À LUZ DOS EDT316**
Artur Emilio Alarcon Vaz (FURG)
Daniele Corbetta Piletti (FURG/PG-UNC)
- A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA A PARTIR DE UMA LEITURA MACHADIANA DE
"QUEDA QUE AS MULHERES TÊM PARA OS TOLOS"329**
Barbara Bedin (UCS/UNIRITTER)
- AS NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS COMO FONTE DE SABERES336**
Beatriz Catharina Messinger Bassotto (UCS)
- CORA CORALINA, PONTE ENTRE A ESCRAVIDÃO E A LIBERDADE343**
Bernardethe Pierina Ghidini Zardo (Escritora/Academia Caxiense de Letras)
- COMPLEXIDADES DO ROMANCE A *HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE
LISPECTOR350**
Bianca Cardoso Batista (UNISC - CAPES)
Eunice T. Piazza Gai (UNISC)
- PALAVRAS EM TRÂNSITO: TRAUMA, MEMÓRIA E MIGRÂNCIA EM A *CHAVE
DA CASA*, DE TATIANA SALEM LEVY359**
Bruna Farias Machado (UFRGS - CAPES)
- DO DIÁRIO DE SÍLVIA*: ESCRITA DE SI E MEMORIALISMO367**
Bruno Brizotto (UFRGS)

O DISCURSO INDIRETO LIVRE E SUAS IMPLICAÇÕES NA LITERATURA DO SÉCULO XIX380

Camila De Bona (UFRGS)

MORRESTE-ME, MAS A POESIA TE GUARDA (NOTAS SOBRE LUTO E MEMÓRIA NA PROSA DE JOSÉ LUIS PEIXOTO)391

Camila Rodrigues Boff (UFRGS - CAPES)

OS RATOS, 1935399

Camilo Mattar Raabe (PUCRS - CNPq)

A LEITURA COMO ATO DE ENUNCIÇÃO408

Carina Fior Postinger Balzan (UCS/UniRitter/ IFRS)

O REAL E O IMAGINÁRIO NA OBRA *A MULHER HABITADA*, DE GIOCONDA BELL: ASPECTOS HISTÓRICOS E INTERPRETATIVOS.....415

Carla Regina Leiffreit (UNISC - CAPES)

Eunice T. Piazza Gai (UNISC)

ENTRE O LETRAMENTO PRETENDIDO E O ACESSO À UNIVERSIDADE437

Carlos Arcângelo Schlickmann (UNESC)

O LEITOR DIANTE DO FANTÁSTICO EM “AS BABAS DO DIABO”.....448

Caroline de Moraes (UCS/UniRitter - CAPES)

ARTE E LITERATURA COMO DESBLOQUEIO CRIATIVO.....458

Caroline de Siqueira (UCS)

Liliane Maria Viero Costa (UCS)

THE COLLECTIVE IMAGERY AND THE INFLUENCE OF THE MYTH IN LITERATURE, ACCORDING TO THE ABSENCE OF FEMALE CHARACTERS IN WILLIAM SHAKESPEARE’S *THE TRAGEDY OF KING LEAR*.....468

Caroline Navarrina de Moura (UFRGS - CAPES)

PROSPECTIVA PARA O TRATAMENTO DA PRODUÇÃO TEXTUAL EM SALA DE AULA: UMA ABORDAGEM PELA SEMÂNTICA LINGUÍSTICA480

Caroline Rodrigues de Lima (PUCRS)

Leonardo Machado Batista (PUCRS)

AS PARTICULARIDADES DE APROPRIAÇÃO DO SISTEMA LINGUÍSTICO E O ENSINO DE LÍNGUA MATERNA.....495

Catiúcia Carniel Gomes (UPF)

Claudia Stumpf Toldo (UPF)

REDEFINIENDO LO FANTÁSTICO: LA DESESTABILIZACIÓN DE LO REAL EN LOS CUENTOS DE SAMANTA SCHWEBLIN507

Cinara Fontana Triches (IFRS)

Milton Hernán Bentancor (UCS)

MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS NA LITERATURA: O CASO DE *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?*516

Ciro Nogueira de Oliveira (PUCRS - CAPES)

CORPO, CANÇÃO E POESIA – MARIA BETHÂNIA E ARNALDO ANTUNES: DICÇÕES E DRAMATURGIAS.....525

Cláudia Patrícia Coutinho Campos (CEFET-MG - CAPES)

DAFNE: INTERMIDIALIDADE ENTRE MITO E PINTURA534

Dafne Di Sevo Rosa (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

UM MITO PERFEITO: O SAGRADO, O PROFANO E O HERÓI EM *IRACEMA*...541

Daniel Fernando Gruber (PUCRS - CNPq)

COZINHAS, SALAS DE VISITAS E QUARTOS DE DORMIR: REPRESENTAÇÕES E VOZES DO GÊNERO FEMININO NOS MUSEUS DE IMGRAÇÃO ALEMÃ NO RIO GRANDE DO SUL552

Daniel Luciano Gevehr (FACCAT)

A ICONESCRITURA DE VICENTE CECIM: TU ESCREVES UM LIVRO COM IMAGENS. POR QUE FAZES ISSO?564

Danieli dos Santos Pimentel (PUCRS - CAPES)

LINGUAGEM, EDUCAÇÃO E PRODUTO CULTURAL PARA A INFÂNCIA: ANÁLISE DE UM LIVRO SOBRE MATEMÁTICA.....571

Débora Peruchin (UCS)

GAME OF THRONES: ADAPTAÇÃO OU NARRATIVA TRANSMÍDIA?583

Deborah Mondadori Simionato (UFRGS)

Lúcia Collischonn de Abreu (UFRGS)

A REPRESENTAÇÃO FEMININA DE OXUM NA MITOLOGIA AFRO-BRASILEIRA: UM PASSEIO POR *OLHOS D'ÁGUA* (2014) DE CONCEIÇÃO EVARISTO, *BALAIÓ DE ÁGUA* (2002) DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ.....595

Dênis Moura de Quadros (FURG - CAPES)

A INVENÇÃO DE HUGO CABRET – A IMPORTÂNCIA DA INTERMIDIALIDADE PARA A SOBREVIVÊNCIA DA OBRA NO IMAGINÁRIO POPULAR608

Diogo Berns (UFSC - CAPES)

O HOMEM EM BUSCA DE PODER: ANÁLISE DO ROMANCE *APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA*, DE GONÇALO M. TAVARES619

Diogo Duarte do Prado (FURG)

QUANDO O OPRIMIDO SE TORNA OPRESSOR: UMA LEITURA SOCIAL DO UNIVERSO FEMININO EM A *PIANISTA*, DE ELFRIEDE JELINEK627

Éder Corrêa (UFRGS - CAPES)

ADAPTING *OUTLANDER*: THE MATTER OF NARRATION IN THE TELEVISION SERIES.....635

Eduarda De Carli (UFRGS - CAPES)

Gabriela Diehl Lage (UFRGS)

A REPRESENTAÇÃO DO EU FRAGMENTADO E/OU DESOLADO EM BENÉDICTE HOUART E JOSÉ LUIZ PEIXOTO644

Eduardo de Souza Fagundes (UFRGS - CAPES)

OS TRAUMAS DOS POVOS INDÍGENAS CANADENSES: AS *RESIDENTIAL SCHOOLS*.....653

Eduardo de Souza Saraiva (FURG - CAPES)

SUSPENSE SEM SURPRESA: ALFRED HITCHCOCK E O CONTO CONTEMPORÂNEO662

Elaine B. Indrusiak (UFRGS - CAPES)

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA PERSONAGEM REBECA NO CONTO
“TCHAU”, DE LYGIA BOJUNGA675**

Eliandra Lanfredi Bottin (UCS)

Cecil Jeanine Zinani (UCS)

A POLIDEZ LINGUÍSTICA EM SITUAÇÃO DE CONFRONTO686

Fabiana Portela de Lima (UFMSMACKENZIE)

**DADA-DATA: ABORDAGENS LITERÁRIAS EM UM WEBDOCUMENTÁRIO SOBRE
DADAÍSMO.....693**

Fernanda Bernardes

**OS LIMITES ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO: ANÁLISE DA NARRATIVA
“NÃO PASSARÁS O JORDÃO”, DE LUIZ FERNANDO EMEDIATO.702**

Fernanda Reis da Rocha (UPM - CAPES)

Helena Bonito Couto Pereira (UPM)

**INTERMIDIALIDADE E REPRESENTAÇÃO NO FILME *THE WALL* DE ROGER
WATERS.....714**

Fidelainy Sousa Silva (UFRGS - CAPES)

**O SER HUMANO, O SILÊNCIO E A NARRAÇÃO: UM DIÁLOGO ENTRE
HAMLET, DE SHAKESPEARE E *O RESTO É SILÊNCIO*, DE ÉRICO VERÍSSIMO
.....724**

Francine Bystronski Puchalski (UFRGS - CNPq)

**LINGUAGEM VISUAL E CONTEÚDOS (DES) CONSTRUÍDOS NA MINISSÉRIE
CAPITU, DE LUIZ FERNANDO CARVALHO733**

Gabriela Kvacek Betella (UNESP)

**RELAÇÕES ENTRE CORPO E GÊNERO “ARTIFICIAL” - LEITURAS DE UMA
NARRATIVA FÍLMICA DE FICÇÃO CIENTÍFICA.....743**

Gabriela Semensato Ferreira (UFRGS - CAPES)

Marlova Soares Mello (UFRGS - CAPES)

**O LUTO E A MELANCOLIA E A CONSTRUÇÃO DO EU EM *O LUTO DE ELIAS
GRO* DE JOÃO TORDO754**

Gabriela Silva (PUCRS)

O FALATÓRIO DE STELA DO PATROCÍNIO – ESCRITA, LOUCURA E RESISTÊNCIA763

Gabriela Simões Pereira (FURG)

IMAGINÁRIO COMUNISTA X CRISTÃO E SEUS ÍMPETOS DE EFERVESCÊNCIA ONÍRICA EM ASSUNÇÃO DE SALVIANO, DE ANTONIO CALLADO774

Geam Karlo Gomes (UEPB - CAPES)

Maria Goretti Ribeiro (UEPB)

A INVESTIGAÇÃO DA INTERAÇÃO CONVERSATIVA EM UM PROCESSO SELETIVO DE UM CURSO DE APRENDIZAGEM COMERCIAL787

Gilberto Broilo Neto

DESVENDANDO SKYMAP DE TRISHA BROWN798

Giovana Beatriz Manrique Ursini (UFSC - CAPES)

CORPO E BELEZA NA REDE: UMA ANÁLISE DA FAN PAGE DO FACEBOOK DA REVISTA CORPO A CORPO.....808

Graziela Lüdtke Carrilhos (IFSul)

Angela Dillmann Nunes Bicca (IFSul)

O PRECONCEITO ENQUANTO MATÉRIA DE RISO: O CASO D'A SENHORA DOS ABSURDOS820

Graziella Steigleder Gomes (PUCRS - CAPES)

AS APROXIMAÇÕES ENTRE O JOGO MAGIC: THE GATHERING E A HERMENÊUTICA POÉTICA DO IMAGINÁRIO DE GASTON BACHELARD: UM ESTUDO SOBRE O ELEMENTO ÁGUA E A IMAGINAÇÃO MATERIAL.....828

Heloisa Juncklaus Preis Moraes (UNISUL)

Lucas Pereira Damazio (UNISUL)

“A CULPA NÃO É DO ESPELHO SE A CARA É TORTA”838

Ísis Lopes de Almeida (UNISC - CAPES)

Eunice Piazza Gai (UNISC)

DR. JEKYL E MR HYDE NA GRAPHIC NOVEL A LIGA EXTRAORDINÁRIA: UMA RELEITURA846

Ismael Bernardo Pereira (UFRGS)

III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras.

ANAIS – VOL. 2 TRABALHOS COMPLETOS

ISSN: 2237.4361

A LITERATURA MARGINAL E A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA.....	860
Izandra Alves (IFRS/UPF - CAPES	860
Fabiane Verardi Burlamaque (UPF).....	860
Marcelo Lima Calixto (IFRS).....	860

O QUARTO ESTÁGIO DE WOLE SOYINKA – O MITO DE OGUM E A TEORIA DO TEATRO AFRICANO

Me. Adriano Moraes Migliavacca (UFRGS - CNPq)

O crítico e pensador congolês Valentin-Yves Mudimbe certa vez se referiu ao que atualmente se tem chamado “literatura africana” como uma “commodity recente” (MUDIMBE, 2007, p. 61), referindo-se à literatura produzida na África ao sul do Saara. Sabendo, por um lado, que, como nos alerta Albert Gérard em “Sub-Saharan Africa’s Literary History in a Nutshell” (2007), quantidades consideráveis de poesia escrita já existem há muitos séculos na Etiópia – em idiomas e alfabetos locais – e em povos da África islâmica – com o alfabeto árabe – e, por outro, que há, entre os povos até recentemente ágrafos do continente, antiquíssimas e sólidas tradições de literatura oral – como atestam os estudos de Babalola (1966) sobre a poesia oral iorubá, de Opland (1983) sobre a poesia oral xhosa ou de Cope (1968) sobre a poesia zulu, entre muitos outros –, a asserção de Mudimbe refere-se evidentemente ao fenômeno que Janheinz Jahn chamou de “literaturas neoafricanas”, ou seja, aquelas que nascem da “fertilização” mútua entre as culturas africanas ao sul do Saara e a cultura ocidental (JANZ, 1971). Essa literatura, como já apontou Abiola Irele em seu *The African Imagination* (2001), se é em sua maioria produzida em línguas ocidentais – em particular, o inglês, o francês e o português –, no tocante aos referenciais literários e culturais e nos próprios gêneros em que são escritas, incorporam muitos elementos das culturas tradicionais africanas às quais se associam seus autores. Essa nova literatura naturalmente requer um novo instrumental teórico e crítico para lidar com as particularidades que decorrem do entrecruzamento entre uma antiga e estabelecida tradição de literatura escrita e outras igualmente antigas e estabelecidas tradições de literatura oral.

Dentre os representantes dessa nova literatura, destaca-se o dramaturgo e poeta nigeriano Wole Soyinka, autor de peças de teatro, poemas, ensaios, romances e volumes de memória. Em parte devido a ter recebido o Prêmio Nobel de Literatura em 1986, Soyinka tornou-se figura proeminente no âmbito das discussões sobre literatura africana e cultura africana em geral. Membro do grupo étnico e linguístico iorubá, Soyinka utiliza-se extensamente da mitologia de seu povo como fundamento de sua obra – mitologia, por sinal, cujo prestígio e reconhecimento se expandem devido à presença da religião iorubá em diversas partes do mundo, a começar pela América Latina, onde forma o arcabouço simbólico

e mítico principal das religiões de matriz africana. No entanto, é preciso esclarecer que a presença da mitologia e da visão de mundo iorubá na obra de Soyinka se estende para muito além da dimensão temática, constituindo-se na mentalidade que fundamenta essa obra. Cosmopolita, a obra de Soyinka inclui referências a diversas culturas, as quais ele integra “no imaginário global da mitologia iorubá”, como diz Ken Goodwin em *Understanding African Poetry* (GOODWIN, 1982, P. 109, tradução minha).

O campo no qual Soyinka mais se destaca é o teatro, em que ele utiliza elementos da tragédia grega e da tragédia shakespeariana, do moderno teatro de vanguarda europeu e do teatro tradicional iorubá. A partir de sua prática teatral, Soyinka se dedicou a desenvolver uma teoria para o entendimento do teatro africano em sua especificidade. Nesse âmbito, consistentemente com o que ocorre em sua obra imaginativa, o dramaturgo iorubá buscou novamente nas ideias e princípios da mitologia de seu povo sua base conceitual. A mitologia iorubá é dotada de um numeroso e variado panteão de divindades – que são conhecidas como orixás. Dentre essas divindades, é Ogum – o orixá associado ao ferro e à guerra, um dos mais amplamente cultuados do panteão – que Soyinka elege como patrono e pedra angular de sua teoria dramática.

Sendo Ogum conhecidamente a divindade tutelar do ferro e da guerra, talvez a escolha de Soyinka por ele como patrono da arte teatral pareça curiosa. Antes de elucidar as razões do próprio dramaturgo para tal, é interessante traçar alguns apontamentos sobre a figura de Ogum nos âmbitos da história e da mitologia. No artigo “The Many Faces of Ogum”, a antropóloga Sandra T. Barnes sugere que, antes de se estabelecer como uma divindade do panteão iorubá – de onde, é importante dizer, irradiou para os panteões de outros povos, como os Edo e os Jeje –, Ogum teria surgido a partir de uma série de ideias pan-africanas (ou seja, não propriamente ligadas a um povo específico) relacionadas à invenção da tecnologia do ferro e sua adoção entre os povos africanos (BARNES, 1997, p. 4). O surgimento de Ogum se associaria, então, à Idade do Ferro africana, primeiramente não como uma divindade, mas como uma noção ou conceito. Barnes lembra que é hábito entre os guerreiros se banharem na água da forja dos ferreiros após a matança como um ato de purificação. Nesse ponto, a antropóloga aventa a hipótese de que a noção que futuramente resultaria na divindade Ogum tenha se originado em um período anterior à invenção do ferro a partir da atividade da caça e do ato de matar como experimentado por sociedades pré-históricas (BARNES, 1997, p. 5), ideia consubstanciada pelas análises filológicas de Armstrong, que associa a origem do nome da divindade a uma série de palavras pertencentes a idiomas de povos geograficamente

próximos ao povo iorubá associadas à ideia de morte e ao ato de matar (ARMSTRONG, 1997, p. 32). O historiador Stephen Adebajji Akintoye, em seu *A History of the Yoruba People*, sugere que, antes de ser o deus do ferro e das atividades cujo desempenho depende da utilização do metal, Ogum seria o deus dos trabalhadores em geral (AKINTOYE, 2010, p. 18). Além disso, Sandra Barnes e Paula Girschick Ben-Amos relacionam o estabelecimento e a difusão do culto de Ogum na África à história de três reinos africanos vizinhos: Benin, Daomé e Oyo, que deveram muito de sua expansão territorial e política ao desenvolvimento da tecnologia do ferro, cuja manipulação estava firmemente imbricada com a crença e o culto do orixá Ogum; as mesmas autoras detectam nesse culto uma “ideologia do progresso” (BARNES, BEN-AMOS, 1997, p. 39-64).

Dessa forma, em termos históricos e antropológicos, a figura da divindade Ogum está associada não só ao ferro e à tecnologia metalúrgica, mas também a diversas atividades produtivas envolvidas com o progresso material e a expansão da civilização. Do ponto de vista filosófico e mitológico, por sua vez, esse orixá engloba movimentos cíclicos mais complexos. É ainda Sandra Barnes quem aponta para Ogum como correspondendo ao arquétipo do “destruidor/criador”, que é, ao mesmo tempo, guerreiro feroz e impiedoso e protetor e mantenedor da vida e da justiça (BARNES, 1997, p. 2). Essa percepção é reforçada pelo filólogo Adeboye Babalola, que encontra nas cantigas litúrgicas associadas a Ogum a apresentação do orixá com caracteres contraditórios ligados à vida e à morte, à destruição e à criação (BABALOLA, 1997, p. 147). Em grande parte, pode-se resumir esse duplo caráter de Ogum citando, mais uma vez, Barnes, que caracteriza a divindade como “a representação metafórica da percepção de que as pessoas criam os meios para destruírem a si mesmas” (BARNES, 1997, p. 17, tradução minha).

É a partir dessa dubiedade que Soyinka parte do arquétipo de Ogum para desenvolver sua teoria dramática tal qual é exposta nos ensaios que compõem o volume *Myth, Literature and the African World* (2005). No ensaio de abertura, “Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype”, Soyinka narra os mitos de Ogum em que se fundamenta sua figura de desbravador e de destruidor/criador. Conta o mito que, logo no início dos tempos, os deuses – ou orixás –, vivendo no plano superior, resolveram vir à terra para se reunir com os seres humanos. A empreitada encontrou um obstáculo na forma de uma gigantesca rocha que separava os deuses dos humanos; entre todos, apenas Ogum, possuidor do segredo do ferro, conseguiu romper a rocha, abrindo o caminho aos deuses, que o escolheram como seu soberano, honraria que ele recusou. Uma vez na terra, Ogum entregou aos humanos o segredo

do ferro, o que fez com que estes também o quisessem como rei – algo inicialmente recusado pelo orixá, que, após a insistência humana, aceitou, tornando-se o soberano da cidade de Ire, até hoje a ele consagrada. Como grande estrategista e guerreiro, Ogum comandou com sucesso seu povo em diversas guerras até que, em uma batalha específica, inebriado com vinho de palma, o orixá guerreiro destroçou não apenas os inimigos, mas também seus próprios homens. Em desespero, Ogum foi tragado pela terra e nunca mais visto, tornando-se uma figura de culto.

Para que se entenda a significância da figura de Ogum no pensamento de Soyinka, é necessário abandonar por ora o terreno da mitologia e visitar o da cosmovisão e da metafísica iorubá. Para a cosmovisão iorubá da forma como é articulada por Soyinka no mesmo ensaio citado anteriormente, a vida humana transcorre no movimento de três estágios da existência que se imbricam mutuamente: o mundo dos vivos, o mundo dos mortos (ou ancestrais) e o mundo dos que ainda não nasceram (SOYINKA, 2005, p. 2). A sociedade humana – bem como a vida de cada indivíduo – se constitui dentro desse drama cíclico e cósmico. É neste ponto que surge um dos construtos centrais do pensamento de Wole Soyinka: o do quarto estágio. Esse construto é elaborado justamente no ensaio denominado “The Fourth Stage”, que recebe o subtítulo parentético de “From the Mysteries of Ogun to the origin of Yoruba tragedy” (Dos Mistérios de Ogum à origem da tragédia iorubá), escrito e publicado originalmente no tempo em que Soyinka estudava na Universidade de Leeds, na Inglaterra, mas republicado diversas vezes em coletâneas de ensaios do próprio Soyinka e coletâneas dedicadas à literatura e ao pensamento africano, tamanha sua relevância. O presente trabalho se baseia na versão publicada no livro já mencionado “Myth, Literature and the African World”.

Adotando a visão cíclica que ele encontra na cosmovisão iorubá, Soyinka postula, além dos três reinos em que transcorre a existência humana, um quarto estágio, elusivo e de difícil definição. O dramaturgo iorubá esclarece que este quarto estágio não é referido nos textos orais ou nos mitos em que se encontra a sabedoria tradicional de seu povo, mas sua existência pode ser depreendida da própria dinâmica dessa visão de mundo. O referido quarto estágio, nos diz Soyinka, é exatamente o estágio de transição entre esses reinos, o qual é caracterizado como “a matriz transicional, e ainda incoada, da morte e do tornar-se” ou um “útero universal” (SOYINKA, 2005, p. 142). É ainda no ensaio “Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype” que Soyinka se refere de forma conspícua a esse estágio transicional e sua posição misteriosa e elusiva na metafísica africana:

Comumente reconhecidos em grande parte da metafísica africana são os três mundos que já discutimos: o mundo dos ancestrais, dos vivos e dos não nascidos. Menos entendido e explorado é o quarto espaço, o escuro continuum onde ocorre a inter-transmutação do ideal-essência e da materialidade. Ele encasula a expressão última da vontade cósmica. (SOYINKA, 2005, p. 26, tradução minha)

A existência e a relação entre os três reinos e o misterioso quarto estágio podem parecer, a princípio, ideias puramente abstratas, e é difícil não se perguntar que implicação esses construtos podem ter em uma teoria do teatro africano. Para responder a essa questão, primeiramente é necessário perceber a implicação que esses construtos aparentemente abstratos têm na sociedade iorubá. Enquanto contínuo ciclo que envolve aqueles que estão mortos e os que ainda não nasceram, o bom funcionamento da sociedade dos vivos depende, acima de tudo, de uma relação equilibrada com esses dois outros reinos – essa relação não é, de forma alguma, automática e dada, mas algo que precisa ser construído e, principalmente, mantido por ações contínuas. Essas ações, nos afirma Soyinka, são as instituições culturais dos sacrifícios, dos rituais e das cerimônias. Como diz o próprio Soyinka em “The Fourth Stage”:

O iorubá não deixa de distinguir entre ele mesmo e as divindades, entre ele mesmo e os ancestrais, entre os não nascidos e sua própria realidade, nem deixa de lado sua consciência do golfo essencial que existe entre uma área de existência e a outra. Esse golfo é o que deve ser constantemente reduzido pelos sacrifícios, os rituais, as cerimônias de apaziguamento desses poderes cósmicos que guardam o golfo. (SOYINKA, 2005, p. 144, tradução minha)

Aqui é importante enfatizar que o teatro africano de que fala Soyinka – a instituição artística sobre a qual baseou suas reflexões – é o que ele mesmo chama de “teatro ritual”. Tomando como base as descrições e investigações de Soyinka no ensaio “Drama and the African world-view”, vemos que o teatro ritual é, como o próprio nome sugere, uma instituição em que não se distinguem o artístico e o litúrgico. Fortemente enraizada nos mitos, tal arte recria os feitos dos deuses e dos heróis nos locais e nos períodos do ano em que, segundo o mito, tais feitos ocorreram originalmente (SOYINKA, 2005, p. 39-41). Trata-se de peças a céu aberto; o ator do drama ritual não só encena, ele *encarna* a figura da divindade ou do herói cujos atos são representados, tais encenações ritualísticas contando, algumas vezes, com o recurso da possessão litúrgica. A ação ritual-teatral ocorre em um espaço que articula encenação e revivência. O espaço físico exato em que ocorrerá o ritual é fundamental para que sua significação metafísica tenha efeito sobre a comunidade. Nessa revivência cíclica de

atos fundadores, o elo com os ancestrais se fortalece e se renova no espaço físico em que ocorre a vida diária da sociedade, dando a esse espaço seu significado cultural, tornando-o habitável pelos vivos e propiciando-o para a futura existência dos que ainda vão nascer. Eis a significância do teatro ritual, que vai muito além da pura fruição estética – trata-se de uma arte com uma função prática bastante demarcada e presente na regulação e organização da realidade social. O mesmo se deve dizer, é claro, de seus elementos constituintes: a dança, a música e a poesia, que se tornam artefatos eficientes na união dos três planos antes mencionados. O ator ritual dança, canta, poetiza e encena o que fizeram os ancestrais, aproximando-os dos vivos e assegurando sua presença na vida dos que virão depois, transpondo, assim, aquele abismo de transição entre os três planos, o qual Soyinka chama de “o quarto estágio”.

Neste ponto, deve-se fazer uma sobreposição entre mito e cosmovisão. Lembramos que, no mito de reunificação entre deuses e humanos, Ogum teve papel fundamental em romper a rocha que separava os dois grupos, por meio de uma faca de metal forjada por ele, e permitir tal reunificação. Essa rocha divisória e o mundo ctônico ao qual ela pertence é simbolicamente identificada por Soyinka com o quarto estágio, com o abismo de transição; se levarmos em conta que o material que Ogum utilizou para forjar o metal que romperia a rocha era o próprio minério de que se compunha tal rocha, percebemos, analogamente, que esse abismo de transição tanto pode separar os três reinos quanto uni-los. Neste momento, o ator ritual se torna análogo a Ogum em seu papel de unir os planos da existência; a poesia, a música, a encenação e a dança são análogas ao instrumento de metal que Ogum usou para fender a rocha. E aqui há um elemento importante: da mesma forma que o metal usado por Ogum foi feito a partir do minério que compunha a rocha que seria fendida, o ator ritual encontra no próprio abismo que precisa transpor a matéria prima para sua arte, ou como diria o próprio Soyinka: “os atores nos mistérios de Ogum são o coro comunicante, contendo em seu ser coletivo a essência desse abismo transicional” (SOYINKA, 2005, p. 142, tradução minha). A angústia do ator trágico, no âmbito das artes iorubás, decorre dessa tensa relação com o abismo de transição. O ator ritual sabe que tem sob sua responsabilidade a manutenção do equilíbrio de sua sociedade. Nas palavras de Soyinka, o ator ritual “resiste, como Ogum antes dele, o passo final em direção à completa aniquilação” (SOYINKA, 2005, p. 143, tradução minha). De fato, o crítico D. S. Izevbye aponta na obra de Soyinka uma série de personagens que cumprem uma função mediadora e, nessa função, realizam o papel do ator ritual, tornando-se realizações do arquétipo de Ogum (IZEVBAYE, 1980, p.1117).

A partir dessa perspectiva, não é só a arte dramática, a encenação teatral, que tem papel importante nesse drama ritual, mas também a poesia e a música. Ou, talvez melhor fosse dizer: essas artes não se distinguem no drama ritual da forma como é discutido por Soyinka. Concorrendo todos para um mesmo fim, se originam todos de uma mesma fonte e não se separam, mas se imbricam. Organizadora dos ritmos em que todo o drama se desenrola, a música se torna a arte trágica por excelência (SOYINKA, 2005, p. 146-147). No entanto, algo precisa ser dito sobre o funcionamento da música na cultura iorubá e, acima de tudo, sua relação com a linguagem. O iorubá é um idioma tonal, ou seja, além dos padrões fônicos que encontramos em outras línguas, o tom musical em que as sílabas de uma palavra são pronunciadas é determinante para o sentido dessa palavra. A música iorubá tem uma analogia com a língua nesse sentido. Ulli Beier nos informa, no prefácio ao seu *Yoruba Poetry*, sobre o tambor *dundun*, que é capaz de reproduzir todos os tons da fala em suas menores nuances, fornecendo um correlato tão preciso desta que os especialistas desse tambor conseguem tocar frases inteiras que podem ser semanticamente decodificadas pelos ouvintes, os quais muitas vezes respondem verbalmente às intervenções do músico (BEIER, 1970, p. 12).

Nesse sentido, Soyinka nos lembra de que é algo “antimusical separar a música iorubá do mito e da poesia” (SOYINKA, 2005, p. 147, tradução minha). Ele enfatiza que as já bastante conhecidas correspondências tonais entre a música e a língua iorubá têm um sentido mais profundo e primordial do que simples considerações técnicas relativas a questões linguísticas e musicais. Essas correspondências apontam para um ponto original em que se encontra a simultaneidade de todas as formas de arte. A imbricação entre música e linguagem, então, tem fontes profundas e, no ritual, ambas se mesclam e tornam-se uma só novamente:

A linguagem, portanto, não é uma barreira para a profunda universalidade da música, mas uma dimensão coesiva e clarificação dessa forma de arte intencionalmente independente que rotulamos música. A linguagem reverte, em ritos religiosos, à sua existência prístina, deixando de lado os limites estéreis da particularização. (SOYINKA, 2005, p. 147)

Em linguagem carregada de poesia, Soyinka se refere a ritos funerários nos quais:

As palavras são levadas de volta às suas raízes, às suas fontes poéticas originais em que a fusão era total e o movimento das palavras era a própria passagem da música e a dança das imagens. A linguagem ainda é o embrião do pensamento e da música, onde o mito é companhia diária, pois lá a linguagem é constantemente mitopoética. (SOYINKA, 2005, p. 147)

O mito, então, é a fonte de onde se originam, correlativamente, música, língua (e sua articulação artística, a poesia) e drama. O rito é o âmbito que, unindo liturgia e arte, reverte todos esses elementos componentes à sua origem, reatualizando a fusão entre eles. Nessa ação ritual, que possui tantas dimensões imbricadas, cada indivíduo participa, tendo a ação em seu centro o ator ritual, encarnação do arquétipo de Ogum. O abismo de transição é transposto, e a comunidade pode seguir sua existência regular, segura de que o elo entre os vivos, os mortos e os que ainda não nasceram segue presente e forte.

A teoria do teatro africano de Soyinka, que se baseia antes de tudo no teatro ritual encontrado na cultura iorubá, nos apresenta uma ideia de arte dramática cuja função social não exclui as preocupações estéticas nem seus significados metafísicos. Eminentemente prática, a encenação ritual exige do ator não apenas uma atitude corajosa diante da realidade metafísica que ele encarna e encena, mas também o domínio das diversas artes que compõem esse tipo de drama. Assim sendo, trata-se de uma teoria que aborda a arte teatral de maneira não apenas prática, mas também interdisciplinar, pois nela música, palavra e gesto não se distinguem, assim como não se separam as dimensões individual, social, histórica e estética dessa forma de arte tão complexa.

As implicações da teoria de Soyinka são inúmeras e não podem ser exauridas em um único artigo. Por ora, basta dizer que, partindo de sua experiência individual, como dramaturgo, e coletiva, como membro do povo iorubá, Soyinka oferece uma teoria que propõe reflexões a serem aplicadas à realidade teatral africana como um todo – o que é, sem dúvida, uma proposição arriscada, mas bastante corajosa e importante.

REFERÊNCIAS

AKINTOYE, S. A. *A History of the Yoruba People*. Amalion Publishing. Dakar. 2010.

ARMSTRONG, R. G. The Etymology of the Word “Ògún”. In: BARNES, S. T. (ed.). *Africa's Ogun: Old World and New*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis. 1997. p. 29-38.

BABALOLA, S. A. A Portrait of Ògún as Reflected in Ìjálá Chants. In: BARNES, S. T. (ed.). *Africa's Ogun: Old World and New*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis. 1997. p. 147-172.

BABALOLA, S. A. *The Content and Form of Yoruba Ijala*. Oxford University Press. London. 1966.

BARNES, S. T. The Many Faces of Ogun. In: BARNES, S. T. (ed.). *Africa's Ogun: Old World and New*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis. 1997. p. 1-26.

BARNES, S. T.; BEN-AMOS, P. G. Ogun, the Empire Builder. In: BARNES, S. T. (ed.). *Africa's Ogun: Old World and New*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis. 1997. p. 39-64.

BEIER, U. *Yoruba Poetry*. Cambridge University Press. London. 1970.

COPE, T. C. *Izibongo: Zulu Praise-Poems*. Oxford University Press. London. 1968.

GÉRARD, A.S. Sub-Saharan Africa's Literary History in a Nutshell. In: OLANIYAN, T., QUAYSON, A. (ed.). *African Literature – An Anthology of Criticism and Theory*. 1997. p.16-21.

GOODWIN, K. *Understanding African Poetry*. Heinemann Educational Books Ltd. London. 1982.

IRELE, F. A. *The African Imagination*. Oxford University Press. Oxford. New York. 2001.
IZEVBAYE, D.S. Mediation in Soyinka: The Case of the King's Horseman. In: GIBBS, J. (ed.) *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Three Continents Press, Inc. Washington, D. C. 1980. p. 116-125.

JAHN, J. *Las Literaturas Neoafricanas*. (Spanish translation by Daniel Romero). Ediciones Guadarrama. Madrid. 1971.

MUDIMBE, V. Y. African Literature: Myth or Reality? In: OLANIYAN, T., QUAYSON, A. (ed.). *African Literature – An Anthology of Criticism and Theory*. 1997. p.60-64.

OPLAND, J. *Xhosa Oral Poetry: Aspects of a Black South-African Tradition*. Cambridge University Press. Cambridge. 1983.

SOYINKA, W. Drama and the African World-View. In: SOYINKA, W. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge University Press. Cambridge. 2006.

SOYINKA, W. Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype. In: SOYINKA, W. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge University Press. Cambridge. 2006.

SOYINKA, W. The Fourth Stage. In: SOYINKA, W. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge University Press. Cambridge. 2006.

SAUSSURE: SUA LINGUÍSTICA NAS DISCIPLINAS DO CURSO DE PEDAGOGIA DA UFSM

Adrielle Delgado Dias (UFSM - CAPES)

APONTAMENTOS INICIAIS

Minha formação docente nos cursos de Pedagogia e Letras – Espanhol, ambas pela Universidade Federal de Santa Maria, instigaram-me a buscar mais conhecimentos sobre as questões linguísticas, no que se referem aos estudos da língua e da linguagem. Dessa forma, no Mestrado em Letras, busco pesquisar e analisar como os estudos sobre língua e linguagem se dão no Curso de Pedagogia da UFSM, pois acredito que esta questão é pouco explorada.

Sendo assim, com o intuito de ampliar meus estudos para minha pesquisa de Mestrado, é que se delineia este trabalho que tem por objetivo compreender em que medida existe, ou não, uma disciplinarização da Linguística saussuriana no Curso de Pedagogia da UFSM.

E ao pensar em toda minha formação no curso de Pedagogia, fez-se necessário analisar as disciplinas que desenvolvem um trabalho em relação à língua e a linguagem. Para tanto, elenquei as disciplinas: Comunicação em Língua Portuguesa; Oralidade, Leitura e Escrita; Processos da Leitura e Escrita I; Processos da Leitura e Escrita II; Língua Portuguesa e Educação; Língua Portuguesa por observar que em seus programas estão expostos temas referentes a questões especificamente linguísticas, ou seja, questões sobre língua, linguagem, leitura e escrita.

Para então realizar a análise deste trabalho, utilizam-se os pressupostos teóricos de Saussure sobre Linguística. E, para compreendermos como a Linguística se institucionaliza e disciplinariza em um curso de formação de professores, utiliza-se Scherer, Martins, para permear os conceitos necessários na compreensão desta pesquisa sobre institucionalização e disciplinarização da Linguística.

A LINGUÍSTICA DE SAUSSURE

Falar em/de Linguística rapidamente nos leva a lembrar de Ferdinand de Saussure. Um linguista genebrino que viveu até 1913, e ainda hoje, é considerado o fundador da Linguística.

Além disso, suas teorias propostas durante seus três cursos sobre Linguística, na Universidade de Genebra, continuam a ser estudadas e pesquisadas até os dias atuais.

Saussure estabeleceu a Linguística como ciência da linguagem e definiu a língua como um novo objeto de estudo, considerada em/por si mesma. Dessa forma, o Curso de Linguística Geral, livro publicado com anotações e informações adquiridas por dois de seus alunos, é para a Linguística um discurso fundador, pois é a partir dos estudos de Ferdinand de Saussure que a Linguística se desenvolveu como ciência.

Para Benveniste (1988), Saussure, ao afastar-se de sua época tornou-se dono de sua verdade, transformando a ciência da linguagem, pois segundo o referido autor, o linguista “à medida que adianta sua reflexão, vai à procura de dados elementares que constituem a linguagem, desviando-se pouco a pouco da ciência do seu tempo, em que não vê senão ‘arbitrariedade e incerteza’” (BENVENISTE, 1988, p. 36). O autor ainda expõe que a Linguística tornou-se uma ciência importante, pois foi “em Saussure que ela se reconhece e se reúne” (BENVENISTE, 1988, p. 49).

Considerando assim, no CLG observamos a importância que Saussure deu a Linguística como uma ciência autônoma que estuda os fatos da linguagem. E, “a ciência que se constitui em torno dos fatos da língua passou por três fases sucessivas antes de reconhecer qual é o seu verdadeiro e único objeto” (SAUSSURE, 2012, p. 31).

Para tanto, estas três fases são: a Gramática, que visava formular regras e distinguir entre formas corretas e incorretas; a Filologia, em que a língua não é o objeto único deste campo, e, a Gramática Comparada, em que as línguas podiam ser comparadas entre si.

Com isso, Saussure (2012) nos explana que:

Após ter concedido um lugar bastante grande à história, a linguística voltará ao ponto de vista estático da gramática tradicional, mas com um espírito novo e com outros processos, e o método histórico terá contribuído para esse rejuvenescimento; por via indireta, será o método histórico que fará compreender melhor os estados de língua. A gramática antiga via somente o fato sincrônico; a linguística nos revelou uma nova ordem de fenômenos; isso, porém, não basta: é necessário fazer sentir a oposição das duas ordens e daí tirar todas as consequências que comporta. (SAUSSURE, 2012, p. 124)

O linguista explica que “a linguística propriamente dita, que deu à comparação o lugar que exatamente lhe cabe, nasceu do estudo das línguas românicas e das línguas germânicas” (SAUSSURE, 2012, p. 35). Dessa forma, estas línguas contribuíram para que a Linguística se aproximasse de seu verdadeiro objeto, a língua.

Martins (2012) explicita que

[...] diferentes nomeações podem ser carregadas com um mesmo sentido ou com sentidos diferentes, o que não modifica o objeto e sim as formas de apresentação (e de representação) desse objeto, a maneira como ele significa, isto é, como é designado. Independentemente de ser nomeada *Linguística Moderna*, independente de apresentar temas/conceitos “originais” ou não, a Linguística apresentada no CLG constitui o ponto de partida de grande parte de teorias linguísticas a partir do século XX. (MARTINS, 2012, p. 50-51)

Em consonância, Silveira (2007) acentua os estudos de Saussure sobre Linguística explicitando que ele “não é um a mais na linguística: ele é aquele que possibilitou haver linguística tal qual ela é” (SILVEIRA, 2007, p. 33).

Saussure (2012) expõe que todas as formas de expressão humana é o que forma a Linguística. Sendo assim, podemos compreender que a Linguística é o estudo científico da linguagem humana como um fenômeno natural. E baseado nos estudos de Saussure sobre língua e linguagem é que compreendemos, ainda, a Linguística como campo do saber. E segundo Orlandi (2002) “a questão do saber adquire o sentido de uma prática que deixa resultados na história do homem” (ORLANDI, 2002, p. 16).

A INSTITUCIONALIZAÇÃO E DISCIPLINARIZAÇÃO DA LINGUÍSTICA

Foi no início do século XIX, em um cenário de concepção naturalista e histórica do conhecimento científico, que se constituiu a Linguística. Nesse mesmo século, a “Linguística” se institucionalizou e começou a ser introduzida em produções como gramáticas e dicionários. Em 1930, ela começou a aparecer como matéria do curso de Filologia, logo depois, passou a nomear “disciplina” e até mesmo “cursos”, e, partir de 1950, tornou-se nome de setor, de cadeira, de departamento e de programas de Pós-Graduação.

A Linguística é frequentemente estabelecida enquanto ciência da linguagem. Diante disso, entende-se como institucionalização as formas de legitimar a linguagem e de organizar os conhecimentos sobre ela. Pois, como expõe Saussure (2012), “a matéria da Linguística é constituída inicialmente por todas as manifestações da linguagem humana” (SAUSSURE, 2012, p. 37).

Para Auroux (1992), a Linguística é uma forma de saber e de prática teórica, que possui objetos determinados; ela é uma forma de estruturação do saber. E ainda, segundo o autor, este saber organiza, escolhe, esquece, imagina ou idealiza seu passado, do mesmo modo que antecipa seu futuro, sonhando-o enquanto o constrói.

Nesse contexto:

O saber linguístico é múltiplo e principia naturalmente na consciência do homem falante. Ele é epilinguístico, não colocado por si na representação antes de ser metalinguístico, isto é, representado, construído e manipulado enquanto tal com a ajuda de uma metalinguagem. (AUROUX, 1992, p.16)

Ou seja, sempre partimos do Epilinguístico para o Metalinguístico (nossa linguagem para falar do que é científico). O metalinguístico abrange o conhecimento na língua e o conhecimento sobre a língua, e, quem trabalha com a linguagem, trabalha com esses dois eixos.

Desse modo, a metalinguagem é a uma linguagem para falar da própria língua, no qual, “o saber linguístico sustentado pela metalinguagem configura-se dentro de um processo marcado pela cientificidade, processo que vai legitimar-se institucionalmente” (RODRIGUES, 2002, p. 14).

Sendo assim, existindo um trabalho de filiações de um saber metalinguístico que prepara o caminho para a acomodação da Linguística, existe, então, outro, o de institucionalização da relação do sujeito com a língua, ao mesmo tempo em que se constituem os lugares de representação como a escola, as universidades, a gramática, os programas, as bibliografias, da relação do sujeito com a ciência, ou seja, com a linguagem.

E, de acordo com Orlandi (2002), esta institucionalização da relação do sujeito com a linguagem, explicitada pela produção de gramáticas, na figura do sujeito autor do saber metalinguístico, produz os agentes que viabilizarão a passagem para o estabelecimento da Linguística. Neste sentido, “falar da Linguística é falar de um saber sobre a língua, científico, institucionalizado e legitimado” (RODRIGUES, 2002, p. 13).

Nesse âmbito, podemos compreender que as instituições universitárias são lugares privilegiados dessa divisão política e normativa que institui algo como um saber e que produz uma divisão, pois elas são os espaços onde os saberes são legitimados e regularizados.

A questão linguística é como uma questão científica. E isto se apresenta na forma como se institucionalizam as disciplinas responsáveis pelos estudos da língua. Pois, se tratando da Linguística, Saussure (2012) diz que esta é constituída por todas as manifestações da linguagem humana, em que o saber de um sujeito deixa resultado na sua história.

Desse modo, considera-se o século XIX como um momento intelectual e definidor do pensamento sobre a língua e a linguagem, suas instituições e seus sujeitos, assim como a escrita. Além disso, “as grandes transformações dos saberes linguísticos são, antes de tudo,

fenômenos culturais que afetam o modo de existência de uma cultura do mesmo modo que dela procedem” (AUROUX, 1992, p. 29).

Para tanto, os estudos saussurianos sobre a Linguística levaram-na a constituir-se enquanto disciplina, em que ano de 1962 tornou-se obrigatória nos cursos de Letras, e apenas na década de 1970 é que tomou seu espaço no Brasil.

E sobre a disciplinarização da Linguística no país, Guimarães (2002) afirma que

[...] a década de 1960 trará consigo novos contornos institucionais. Começa com a obrigatoriedade de inclusão da linguística nos currículos de letras e termina com a criação do sistema nacional de pós-graduação e a criação dos primeiros programas de pós-graduação em Linguística do Brasil. (GUIMARÃES, 2002, p. 42)

Nesse sentido, a disciplinarização da Linguística proporciona uma visibilidade institucional às ciências da linguagem tornando suas teorias socialmente úteis e importantes. Sendo assim, é inegável a importância de Saussure para os estudos da linguagem, estabelecendo a Linguística como ciência moderna.

Ferreira (2007) aponta que “a linguística saussuriana é incontornável na medida em que ela provoca continuamente, através mesmo do corte que produziu, as discussões sobre aquilo que está fora e aquilo que está dentro da linguística” (FERREIRA, 2007, p. 67).

Diante destas considerações, pensamos na noção de disciplina da Linguística utilizando as palavras de Scherer, Schneiders e Martins (2015) que descrevem:

Para nós, a noção de disciplina serve para designar um corpo de saber entendido como articulação de um objeto, de um método e de um programa de um lado e, de outro, como o modo de ocupação reconhecível em uma configuração maior. Dizendo de outro modo, falar de disciplina é designar a atividade científica como uma forma particular da divisão do trabalho de leitura no mundo social acadêmico. Porque o sistema disciplinar é um modo de organização funcional da pesquisa contemporânea e está muito ligado ao ensino superior no seu caráter institucional (a descrição das revistas, a fundação e criação das associações acadêmicas e científicas, as transformações dos departamentos, a criação de laboratórios, de grupos de pesquisa) e também no seu caráter teórico: o aparelho conceitual e metodológico, a natureza das questões colocadas em jogo, as tradições de pesquisa, ou seja, aquilo que constituiria a sua matriz disciplinar. Portanto, a noção de disciplina é tanto intelectual quanto sociológica. Ela vai “testemunhar” em todas as suas definições, limites, fronteiras, um esforço de uniformização, porque ela não é apenas um dado de “matérias de ensino”, já que além das divisões burocráticas ela “tem seu valor” – sua jurisdição epistemológica, uma jurisdição institucional e pedagógica. (SCHERER, SCHNEIDERS, MARTINS, 2015, p. 77)

Entendemos então, que ocorre uma regulamentação e estruturação de conhecimentos que asseguram o domínio de um pensamento. Ou seja, ainda conforme as autoras,

necessitamos estar atentos à determinação ideológica e histórica que afeta a conjuntura em que se insere uma disciplina, pois:

Cada época tem suas convenções, valores, visões do mundo, formando certo universo linguístico-acadêmico, cujos elementos interdependentes mantêm entre si relações associativas e funcionais, em constante processo de mudança. (SCHERER, 2005, p.10)

Silva (2005) complementa expondo que há uma dupla inscrição implicada nesse processo de disciplinarização, a que se refere à invenção e a que se refere à transmissão, que no entendimento da autora “se produz em um continuum de discursos em que se homogeneiza e estratifica o objeto de conhecimento e constroem-se representações (imaginárias) sobre a língua e sobre os saberes sobre ela produzidos” (SILVA, 2005, p. 02).

De acordo com Scherer (2008), “a problemática da disciplinarização como eixo de leitura permite reunir, em um mesmo conjunto, preocupações históricas e didáticas” (SCHERER, 2008, p. 134). Compreendemos, então, que ao pensarmos no disciplinar estamos refletindo sobre o processo de institucionalização de uma disciplina, em que determinado domínio ganha visibilidade possibilitando a disciplinarização de saberes em condições sócio-históricas e ideológicas muito específicas.

E ainda, conseguimos compreender que o significado dado a uma disciplina e o que ela constituiu em uma instituição é resultado de “toda sua história de nomeações, renomeações e referências realizadas com suas temporalidades próprias” (GUIMARÃES, 2002, p.42).

Compreendemos com isso, que ao estudarmos o processo de disciplinarização devemos levar em conta, de acordo com Scherer (2008), o que uma disciplina significa de fato, como o saber sobre a língua se constitui e como ocorre a produção dos conhecimentos linguísticos, pois são estes aspectos que nos auxiliam a refletir e compreender o sentido de como se constitui uma disciplina.

SOBRE A ANÁLISE

Para compreender como o processo de disciplinarização da Linguística saussuriana ocorre no Curso de Pedagogia da UFSM, lançamos um olhar sobre as disciplinas do curso que tratam sobre a língua e linguagem, que são elas: Comunicação em Língua Portuguesa; Oralidade, Leitura e Escrita; Processos da Leitura e Escrita I; Processos da Leitura e Escrita II; Língua Portuguesa e Educação; Língua Portuguesa.

A seleção destas disciplinas deu-se pelo nosso conhecimento teórico como pedagoga formada na UFSM, e ainda, por observarmos que nos programas destas disciplinas estão expostos temas referentes a questões especificamente linguísticas, ou seja, questões sobre língua, linguagem, leitura e escrita. Para tanto, cabe ressaltar que este trabalho foi realizado a partir da análise destas disciplinas como um todo, ou seja, suas denominações, ementas, programas e disciplinas.

Com a realização da análise destas disciplinas, percebemos que não há nenhum indício da existência dos estudos saussurianos sobre Linguística no Curso de Pedagogia da UFSM; não há nada que trate a língua enquanto um sistema. Podemos dizer então, que não existe nada escrito nem pressuposto nas ementas das disciplinas, em que a Linguística de Saussure esteja presente no curso.

E ao pensarmos nessa ausência, levamos em consideração a importância de se conhecer e estudar as questões linguísticas saussurianas, tendo em vista que, para um pedagogo trabalhar com o ensino-aprendizagem de aquisição da língua e da linguagem faz-se necessário ter conhecimento de como se constitui o sistema linguístico.

Não estamos querendo dizer que um Pedagogo deva formar-se especialista em estudos linguísticos, mas que as disciplinas que se referem ao estudo da língua e da linguagem devem ter um espaço para o conhecimento das questões linguísticas saussurianas, para uma melhor compreensão de que, antes de um indivíduo se constituir socialmente, ele se faz parte de um sistema linguístico homogêneo.

Por isso, como pedagoga e hoje, estudante de estudos linguísticos, falamos na importância de um Pedagogo conhecer, saber utilizar e ensinar as regras da língua em que está inserido e que vai trabalhar, para, posteriormente, auxiliar seu aluno no desenvolvimento do processo de aprendizagem da língua e linguagem.

Dessa forma, podemos dizer que por não haver indícios da existência de uma Linguística saussuriana no universo de disciplinas analisadas neste trabalho, não podemos, então, conceber que há disciplinarizada uma Linguística no Curso de Pedagogia da UFSM. Para tanto, podemos pensar em uma possível reformulação das disciplinas, tendo em vista que, como pedagoga formada pela referida universidade, percebo a falta que estes conhecimentos fizeram para minha formação docente.

APONTAMENTOS FINAIS

Os estudos de Ferdinand de Saussure e a publicação do Curso de Linguística Geral proporcionaram à Linguística Moderna sua instauração e sistematização referentes aos os estudos sobre a linguagem.

Saussure concebe os conceitos base da Linguística definindo a língua como objeto de estudo e caracterizando as oposições existentes nos fatos de linguagem. E foi esse estudo que estabeleceu o embasamento dos conhecimentos linguísticos que foram institucionalizados e que constituíram as disciplinas de Linguística.

Sendo assim, com a institucionalização da Linguística o saber sobre a língua e linguagem foi se materializando e se constituindo enquanto disciplina, em que, a questão científica da linguística passou a ser encarada como estudo de conhecimento linguístico. Para isso, ao tornar-se disciplina, a Linguística continuou a considerar sua cientificidade.

Portanto, com a análise deste trabalho observamos que não é possível apontar a existência da Linguística de Saussure nas disciplinas analisadas, tendo em vista que, não encontramos em nenhum dos lugares analisados indícios que nos levem a identificar, concretamente, ou, até mesmo pressupor, que a Linguística saussuriana é objeto de estudo nestas disciplinas. Talvez os professores ao perceberem esta falta, procuram trabalhar essa linguística em suas aulas, porém, o corpus que analisamos não nos permite afirmar que os estudos saussurianos estão presentes no Curso de Pedagogia da UFSM.

Desse modo, reafirmamos a importância dos estudos de Saussure sobre a Linguística, pois ele constituiu um gesto epistemológico permitindo que ela fosse considerada enquanto disciplina. E frente a isso, podemos falar na importância de disciplinar a Linguística dentro do Curso de Pedagogia da UFSM para o pedagogo conhecer, saber utilizar e ensinar as regras da língua auxiliando seu aluno no desenvolvimento do processo de aprendizagem da aquisição da língua e da linguagem.

Sendo assim, concluímos afirmando que os estudos saussurianos se fazem primordiais quando se referem a questões sobre língua(gem) e, de acordo com Benveniste (1988), Saussure é “em primeiro lugar e sempre o homem dos fundamentos” (BENVENISTE, 1988, p. 34) e sendo assim, são seus estudos sobre a Linguística que a constituem enquanto disciplina.

REFERÊNCIAS

AUROUX, S. *A revolução tecnológica da gramatização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

BENVENISTE, E. “*Saussure após meio século*”. In: Problemas de Linguística Geral. Campinas, 1988. p.34-49. Edição original, 1966.

GUIMARÃES, E. *Para uma história dos estudos sobre linguagem*. In: Língua e instrumentos linguísticos/UNICAMP. Campinas, SP: Ed. Pontes: 2002, p. 115-124.

FERREIRA, M. C. L. *Análise do discurso no Brasil: notas à sua história*. In: FERNANDES, C; SANTOS, J. B. C. (orgs.). Percursos da análise do discurso no Brasil. p. 11-22. São Carlos: Claraluz, 2007.

MARTINS, T. da S. *Efeitos de sentido na disciplinarização de uma teoria*. 2012. 176 p. Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2012.

ORLANDI, Eni. P. *Língua e conhecimento linguístico: para uma história das ideias no Brasil*. – São Paulo: Cortez, 2002.

RODRIGUES, S. L. *A língua portuguesa no processo de institucionalização da linguística*. In: Institucionalização dos estudos da linguagem: a disciplinarização das ideias linguísticas/ Eni Orlandi, Eduardo Guimarães (Orgs.). –Campinas, SP: Pontes, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 28 ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHERER, A. E. *Linguística no sul: estudos das ideias e organização da memória*. In: GUIMARÃES, E.; BRUM DE PAULA, M. (Org.). Sentido e memória. Campinas: Pontes, p. 9-26, 2005.

_____. *Dos domínios e das fronteiras: o lugar fora do lugar em outro e mesmo lugar*. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. (Orgs.). Análise do discurso: heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, p. 131-142, 2008.

SCHERER, A. E.; SCHNEIDERS, C.; MARTINS, T. S. *Saussure e os estudos saussurianos no sul: algumas reflexões*. In: Crônicas e Controvérsias- Revista Línguas e Instrumentos Linguísticos - Nº 35 – jan/jun. p. 73-94, 2015. Disponível em: <http://www.revistalinguas.com/edicao35/edicao35.html>. Acesso em: 07/06/2016.

SILVA, M. V. da. *A disciplinarização da Linguística: Ciência de Estado*. Texto apresentado no Congresso ABRALIN, Brasília, 2005. Disponível em: <http://www.mestradopga.ucb.br/sites/100/118/00000108.pdf>. Acesso em: 01/06/2016.

SILVEIRA, Eliane. *As marcas do movimento de Saussure na fundação da linguística*. Campinas: Mercado de Letras, 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. UFSM- Portal do Ementário. Santa Maria, 2016. Disponível em: <https://portal.ufsm.br/ementario/curso.html?idCurso=1061>. Acesso em: 01/06/2016.

VICENTE: NAS ASAS NEGRAS DA INDEPENDÊNCIA DIVINA

Alceu Vanzing (FEEVALE)

Maria Divoneide Ferreira (FEEVALE)

O conto “Vicente” de Miguel Torga apresenta o duelo entre Criador e criatura e representa o despertar da coragem humano em busca de seus ideais, pois o corvo – personagem principal – não se intima com a situação, com os outros animais, com Noé e, nem mesmo, com Deus, quando resolve buscar sua liberdade. Ele enfrenta todos os obstáculos e desafios para alcançar sua independência. O texto apresenta uma crítica ao comportamento do homem que espera apenas a graça divina, porque o ser humano deve batalhar por suas convicções e não esperar pela bondade de Deus.

Assim, o texto apresenta, inicialmente, uma visão comparativa com o texto bíblico “A Arca de Noé”, no entanto, a semelhança é relativa, pois, já, nas primeiras linhas, o leitor surpreende-se com o uso de expressões/ideias contrárias ao do texto religioso, porque já há elementos que destoam do texto original. O protagonista do conto é um corvo. Essa ave traz uma ideia pessimista, como se percebe na descrição inicial: “Vicente abriu as asas negras e partiu”, “apenas sua figura negra e seca se mantinha inconformada com o procedimento de Deus”. Na passagem, o animal é apresentado como contraproducente e triste, portanto, dá-se ênfase ao negativo no conto.

Há, no texto, ainda, a presença constante de elementos comparativos. O autor utiliza de antíteses e paradoxos para propor um jogo de compreensão com o leitor. Esses elementos enriquecem Vicente descrito como negro, sereno, impávido, inquieto, calado e carrancudo, mas, ao mesmo tempo, quando mostra sua indignação, sua repulsa, sua revolta é, também, temerário, portanto, um legítimo filho da terra. Desta forma, Vicente, no início, é apresentado como um ser passivo, mas não conformado. No entanto, em seguida, o autor mostra-o como um ser completamente ativo, representando, então, a vida, a coragem e a vontade, isto é, encarna a superação do instinto de sobrevivência de todos. Desta forma, o corvo interpreta a rebeldia contra o aprisionamento, que seria a submissão ao divino, porque o texto é um duelo entre Vicente e Deus.

Assim, o leitor é levado a fazer relação com a passagem da Bíblia, extraída do livro de [Gênesis], o cataclismo conhecido como o “Dilúvio”, em que Noé é protagonista. No entanto, no conto, o personagem principal é um corvo seco de asas negras que desafia o todo poderoso

por não se conformar com o castigo imposto aos animais, porque sua desavença era com os humanos. Afinal, “o que tinham que ver os bichos com as fornicções dos homens, que o Criador queria punir?”. No desenvolvimento da narrativa, os animais apresentam características e sentimentos humanos, evidenciando os recursos empregados para alcançar a adesão do receptor e para determinar significações do texto (SARAIVA, p. 51).

O evento narrado estabelece uma relação entre os humanos e os animais. O representante dos homens presentes é Noé, mas é por meio da insatisfação e do desejo por liberdade do corvo, que o conto evidencia a insatisfação dos humanos. A atitude do pássaro remete à coragem que falta aos seres humanos diante do destino, porque Vicente recusa a aceitação de um castigo por um pecado que ele não havia cometido.

Ao partir sem destino na imensidão do mar, deixando para trás o conforto que o mantinha vivo, embora pungente, Vicente traz, em sua mensagem, a coragem que se deve ter para buscar os objetivos, sem medo de lutar por eles. Em contraponto, Noé é temeroso a Deus, mente em sua resposta perante a pergunta de Deus, negando não saber onde se encontra o corvo, nem porque se evadiu.

“O texto literário situa-se no plano do possível e do crível, sendo, por essa razão, verossímil em vez de verdadeiro” (SARAIVA, p. 52). O conto termina com uma forte metáfora “Que, para salvar a própria obra, fechava, melancolicamente, as comportas do céu”. Essa passagem é muito importante para a própria humanidade, pois, se Deus condena Vicente, a criação terminaria, ou seja, salvando o corvo, Ele salva sua obra, a criação do homem.

O conto “Vicente” é considerado um texto literário, pois ele prende o leitor com suas metáforas, com sua intertextualidade e com seus mistérios, sugere desvendar o texto por completo. Ao ler o conto, têm-se a consciência da descoberta e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento (SARTRE, p. 37). O texto Vicente tem este poder, porque, ao lê-lo, penetra-se em mundo encantando, repleto de efeitos sensoriais e visuais. Deste modo, “o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar. Fora daí, há apenas traços negros no papel” (SARTRE, p. 35).

FICCIONALIDADE: IMAGINAÇÃO E REFLEXÃO DO DESEJO HUMANO

Pode-se dizer que o conto “Vicente” é um texto de ficção, pois a significação do universo ficcional só pode ser alcançada porque, ao imitar e transformar a realidade

reelaborando-a, o texto literário, simultaneamente, “reproduz um modelo de mundo nos seus contornos mais gerais” (SARAIVA, p. 52). Assim, há, no conto, elementos de pura ficção como, por exemplo, “... viram-no, temerário, de peito aberto, atravessar o primeiro muro de fogo com que Deus lhe quis impedir a fuga...”. No trecho, observa-se o primeiro elemento de ficção, porque há uma metáfora, não existe um muro de fogo, ou seja, presença de elementos que fazem que o leitor imagine/crie a visão do fato. Além disso, é apresentado o protagonismo, um corvo, que ganha traços humanos.

Na passagem seguinte, há outro trecho ficcional, pois aparece o diálogo de Noé com o Senhor. Este, também, deve ser analisado como ficção, porque o ser divino não conversa abertamente com o homem. O diálogo provoca reações nos animais que estão na arca, pois o texto menciona: “Bípedes e quadrúpedes ficaram petrificados. Sobre o tombadilho varrido de ilusões, desceu, pesada, uma mortalha de silêncio”. A passagem demonstra que os animais possuem entendimento dos fatos passados na barca, ou seja, são racionais, demonstram atitudes humanas. Adiante, tem-se “Até que alguém, compadecido da mísera pequenez daquela natureza, pôs fim à comédia.” / “- Vicente fugiu...”.

Desta forma, observa-se que a continuação dos fatos demonstra claramente que os animais interagem como homens com o Senhor, possuem atitudes humanas, elementos que comprovam a ficção, pois “pessoas e animais assumem características comuns, objetos inanimados convertem-se em agentes, palavras adquirem o poder de ações, criando-se um universo fantasioso” (SARAIVA, p. 52). Assim, pode-se afirmar que o conto estabelece uma comunicação literária, em que o leitor assume, como reais, elementos da ficção.

AVERSÃO AO PADRÃO SOCIAL OU BÍBLICO

Por ser literário e ser elaborado com seus devidos recursos, ou seja, repleto de figuras de linguagem, em algumas passagens, o texto provoca no receptor estranheza. A versão de “A Arca de Noé” apresenta elementos que não são, em princípio, esperados pelo leitor como, por exemplo, a substituição da tradicional pomba branca, que traz a folha verde, mostrando que existe ainda terra, por um corvo. A pomba, em todos os textos, representa a PAZ e é o símbolo de esperança para a humanidade. No entanto, no conto de Torga, ocorre o contrário: um corvo, negro, cor que lembra tristeza, luto, desespero, representa a força, a vontade e, principalmente, a coragem.

A descrição de Deus, no conto, é um elemento que também causa estranhamento, pois, se o leitor conhece a história bíblica, vai, no início, revoltar-se com o conto “Vicente”, porque o Senhor, no texto de Torga, é tratado em uma oposição ao original, é representado como cruel e impiedoso com seus filhos. Pode-se constatar essa visão de Deus em: “Mas ainda no íntimo de todos aqueles sabor de resgate, e já do alto, larga como um trovão, penetrante como um raio, terrível, a voz de Deus” ou, ainda, em “O instante de perplexidade durou apenas um instante. Porque logo a voz de Deus ribombou de novo pelo céu imenso, numa severidade tonitruante”.

O conto mostra, também, Deus como um pai severo que castigará seu filho por um ato de rebeldia como em:

Na consciência de todos a mesma angústia e a mesma interrogação. A que represálias recorrerá agora o Senhor? Qual seria o fim daquela rebelião?

Horas e horas a Arca navegou assim, carregada de incertezas e terror. Iria Deus obrigar o corvo a regressar à barca? Iria sacrificá-lo, pura e simplesmente, para exemplo? Ou que iria fazer? E teria Vicente resistido à fúria do vendaval, à escuridão da noite e ao dilúvio sem fim? E, se vencera tudo, a que paragens arribara? Em que sítio do universo havia ainda um retalho de esperança?

Na passagem, percebe-se que todos tinham medo e temor a Deus, isto é, o Senhor não é piedoso, misericordioso ou amável, pelo contrário, em “Vicente”, Ele é visto como impiedoso, cruel e ditador pelos ocupantes da Arca.

O texto apresenta outra visão de Deus em “[...] E homens e animais, começaram a desesperar diante daquele submergir irremediável do último reduto da existência activa. Não, ninguém podia lutar contra a determinação de Deus. Era impossível resistir ao ímpeto dos elementos, comandados pela sua implacável tirania”. No excerto, o Senhor é descrito como um tirano que não ouve e nem leva em consideração a opinião ou a escolha de sua criação.

Assim, Ele é apresentado com uma perspectiva negativa, oposta ao texto bíblico, mas não somente essa visão, porque o leitor dos dois textos também poderá discordar do tratamento dado ao tema no conto, pois, em “Vicente”, contrariamente à Bíblia, a arca não é o lugar sagrado e objeto de salvação da criação divina, mas, sim, uma prisão dos seres vivos. Isso provoca a revolta. O barco é o lugar que desperta a revolta pelo desejo que os animais têm de escolher o destino e não apenas aceitar a imposição do Criador.

Ainda, em comparação com o texto “A arca de Noé”, o conto apresenta uma linguagem coloquial, há uma eliminação da seriedade do texto religioso. Existe, também, a questão da diferença entre o narrador dos textos, pois, na bíblia, há apenas um narrador

(monofônico), então, há apenas uma voz em todo o texto. Já, em “Vicente”, tem-se diálogos e questionamentos do narrador (polifônico). Desta forma, pode-se dizer que o conto foi escrito em linguagem coloquial porque Deus, também, não é apresentado de forma convencional, sendo dispensado o tratamento religioso e a formalidade própria da construção deste estilo textual.

O DIÁLOGO COM DIFERENTES GÊNEROS TEXTUAIS

A ligação entre os textos é uma característica do texto literário. A intertextualidade constitui uma entidade especialmente vocacionada para ativar uma propriedade fundamental da linguagem verbal (REIS, p. 183). O conto “Vicente” apresenta uma série de referências intertextuais, mas a principal é a ligação que possui com o texto bíblico “A Arca de Noé”. Pode-se afirmar que o conto de Torga é semelhante a uma fábula do texto religioso, porque transmite ao leitor, ao final, uma determinada mensagem, no entanto, de forma implícita.

“Todo o texto constrói-se como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (REIS, p. 184), acontecendo, assim, a intertextualidade. No conto “Vicente”, encontram-se várias referências a outros textos, mas, principalmente, aos religiosos como, por exemplo, a “Torre de Babel”, episódio bíblico em referência ao comportamento humano, que levou Deus a castigar os homens com o aparecimento de diferentes línguas, tentando, assim, construir uma torre para tentar atingir Deus no céu. Desta forma, “a intertextualidade estabelece-se a partir de uma concepção dinâmica do texto literário, entidade situada num vasto universo textual que abarca tanto os textos literários como os não literários, funcionando como espaço de diálogo, troca e interpenetração constantes de uns textos noutros textos” (REIS, p. 185).

O diálogo entre os textos acontece em diferentes momentos do conto “Vicente” como nas diferentes passagens do número três: “Três vezes uma onda alta, num arranco de fim, lambeu as garras do corvo, mas três vezes recuou”. Nesta passagem do conto de Torga, há um diálogo direto com alguns trechos bíblicos (Marcos 14, Lucas 22 e João 18), em que Pedro nega Cristo três vezes. Na passagem “Noé, porém, era homem. E, como tal, aprestou as armas de defesa”, aqui, percebe-se uma relação com a trecho bíblico “Adão e Eva”, pois, em ambos os textos, há referência à covardia humana.

“Vicente”, também, faz uma ligação direta com a fábula de Esopo, quando Torga menciona “[...] Em semelhante balbúrdia – lobos e cordeiros irmanados no mesmo destino –

[...]”, ou seja, percebe-se uma relação com a fábula, mas o conto diferencia-se pelo fato de apresentar que os possíveis adversários estão no mesmo ambiente e vivendo em irmandade.

Há, ainda, no conto “Vicente”, uma referência aos textos portugueses da Idade Média, por exemplo, “Os Lusíadas”, na passagem do Gigante Adamastor, que mostra o temor dos homens pelo mar, além da visão da epopeia camonianiana. Existe, também, a intertextualidade com a Bíblia, quando menciona a passagem do dilúvio, as águas eram sinal de ira divina do abuso ou do pecado do homem. Assim, a água é vista como destruição ou castigo ao ser humano. O conto “Vicente”, igualmente, menciona a relação da fúria das águas, quando expõe a dúvida se Vicente sobreviveria ao mar.

Desta forma, o texto conduz o leitor a uma das passagens da Bíblia, porém suas metáforas e suas colocações implícitas tornam-se um convite envolvente desde o primeiro momento à interpretação do que o narrador deseja realmente comunicar, passando a cercar a imaginação com a busca da interpretação do enunciado representado: “quarenta dias, porém, a carne fraca o prendeu ali. Nem mesmo ele poderia dizer como descera do Líbano para o cais de embarque e, depois, na Arca, por tanto tempo recebera das mãos servis de Noé a ração cotidiana”.

Embora haja uma localização mencionada “Líbano e Montes das Américas”, o conto não é datado e não apresenta uma localização precisa. O que obriga a apelar para a imaginação, pois o texto retrata a imaginação de quem o escreveu. Desta forma, o leitor é levado ao dialogismo entre as trilhas da interpretação e a análise do texto referenciando, envolvendo os conceitos existentes sobre suas crenças pré-estabelecidas, entrelaçando o que o narrador exhibe de forma explícita ou implícita com seu universo real, promovendo a crença na realidade ficcional e possibilitando a compreensão da existência humana por meio da adesão a esse universo contado (SARAIVA, p. 52).

A significação, que se constitui entre os signos literários da relação do texto com outros textos, e a forma como esse diálogo acontece com a intertextualidade envolvem o leitor no tempo e acontecimentos, estabelecendo um pacto ficcional, em que o implícito assume a direção para levar pelos trilhos que o narrador deseja. E de, forma predominante, ao ver, em Vicente, sua própria imagem em conflito, questionando-se, se teria a mesma coragem: “o seu gesto foi naquele momento o símbolo da universal libertação”. A consciência transformada em ação, capta o leitor para a significação perante seus conflitos e embates pessoais, fazendo uma analogia as suas vivências e suas decisões.

O DESPERTAR DOS SENTIMENTOS NO LEITOR

A forma como os sentimentos emergem no texto, expressando o que todos ali presentes sentem com o diálogo entre Deus e Noé, envolvendo fúria, medo, temor por vingança e, ainda, a representação dramática de Noé para notificar Deus de que Vicente havia evadido, evidencia a visão de Nóe sobre as concepções de Deus, porque a subserviência ao Criador nunca fora questionada, mas, também, o leitor nunca O vira como impiedoso e vingativo como em: “o instante da perplexidade durou apenas um instante. Porque logo a voz de Deus ribombou de novo pelo céu imenso, numa severidade tonitruante”. A representação icônica das palavras de Deus explicita sua fúria, desvelando-se, para o leitor, de uma forma como ele jamais o havia imaginado.

Deste modo, o discurso submete a multiplicidade dos acontecimentos à emissão sequencial, à dinâmica da sucessividade, apresentando-os segundo sua ordenação lógico-sucessiva, ou rompendo com ela para introduzir anacronias (SARAIVA, p.58). A autora menciona, ainda, que os avanços e recuos ou anacronias são artifícios que envolvem o leitor. Isso se confirma, neste conto, em que o leitor identifica em Vicente suas projeções, questiona sua audácia e sagacidade em busca da liberdade, contraria a determinação de Deus, gera, assim, um conflito para todos tripulantes da Arca e o transforma em um duelo entre a criação e o Criador. Com isso, aproxima e envolve o leitor na significação do momento, em que o impasse do desfecho se dá quando: “três vezes uma onda alta, num arranco de fim, lambeu as garras do corvo, mas três vezes recuou. A cada vaga, o coração frágil da Arca, dependente do coração resolutivo de Vicente, estremeceu de terror. A morte temia a morte”.

Assim, retoma as concepções existentes em todos os humanos, sobre as relações estabelecidas por sua crença individual em um determinado Deus. Compreende-se que o livre arbítrio é direito de todos, questiona-se sobre o que Deus há de fazer prevalecer naquele momento: “e no espírito claro ou brumoso de cada um, este dilema, apenas: ou se salvava o pedestal que sustinha Vicente, e o Senhor preservava a grandeza do instante genesíaco - a total autonomia da criatura em relação ao criador -, ou, submerso o ponto de apoio, morria Vicente, e o seu aniquilamento invalidava essa hora suprema. A significação da vida ligara-se indissolúvelmente ao acto de insubordinação”.

O desfecho, portanto, surpreende o leitor, embora não encontre outra forma que melhor pudesse dar ao fim, pois Deus “nada podia contra aquela vontade inabalável de ser livre”. De que outra forma poderia Deus preservar sua obra se não salvando Vicente, mesmo

que de forma melancólica? Assim, o texto termina com a metáfora: “Que, para salvar a sua própria obra, fechava, melancolicamente, as comportas do céu”. Essa passagem é muito importante para a própria humanidade, pois, se Deus condena Vicente, a criação terminaria, salvando o corvo salva-se a obra divina: a criação do homem.

VICENTE: PERSONIFICAÇÃO DO AUTOR

Ao ler “Vicente”, o leitor consegue identificar seu autor, pois há elementos que demonstram a sua própria biografia de vida, a rebeldia de Vicente pode ser ligada diretamente com a vida de Miguel Torga, porque ele também se rebelou com muitos fatores da vida, vivendo, assim, isolado da sociedade e não tendo contato direto com seus leitores e nem com a sociedade, em geral. Assim, há uma correlação direta entre personagem da obra e Torga.

Constata-se que Miguel Torga revela-se no personagem Vicente como angustiado, corajoso, viril e decidido. Isso, também, é constante na sua vida, pois, ao escolher o seu próprio pseudônimo, escolhe Miguel como homenagem aos grandes escritores, e Torga, por sua vez, é uma reverência ao nome dado à urze campestre que sobrevive nas fragas das montanhas, com raízes muito duras, infiltradas por entre as rochas. O nome escolhido tem origem em dois fatores muito relevantes para o indivíduo Adolfo: reconhece escritores que o influenciaram e, também, traz sua admiração pela vida simples no campo em contato com a natureza.

O Conto “Vicente” apresenta características presentes no próprio estilo de escrever a obra em geral, pois, em seus textos, as principais temáticas são a problemática religiosa, o sentimento telúrico, o desespero humanista e o drama da criação poética. Outra semelhança entre Vicente e Torga é serem pouco sociáveis, porque o autor mitigou a solidão rodeando-se de livros, não os oferecendo a ninguém, não dava autógrafos ou dedicatórias, para que o leitor fosse livre ao julgar o texto. Assim, o seu texto reflete as apreensões, esperanças e angústias de seu tempo.

Há, ainda, entre o autor e o personagem Vicente outros traços de semelhança que os identificam. Isso percebe-se em

Os traços que caracterizam as personagens, as ações que desempenham, os temas que figurativizam são representativos do modelo cultural de uma determinada época; entretanto elas também fazem parte das construções místicas de que os grupos sociais se utilizam para responder a perenes instigantes questões humanas. Concebidas como exemplares as personagens afirmam valores como a importância da verdade, da coragem, do poder, da astúcia e atuam como termos de referência,

pois expressam comportamentos e emoções coletivas que, ao mesmo tempo, podem ser atribuídas ao indivíduo em particular. (SARAIVA, 2000, p. 55)

No conto “Vicente”, portanto, pode-se identificar o autor por suas convicções, pela forma de escrever e as características semelhantes entre a relação existente, mas, em conformidade com Barthes,

[...] o texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas como as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde a multiplicidade se reúne, esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor; o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita a escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 1984, p. 64)

O conto “Vicente” é exemplo do que refere Barthes, pois consegue prender o leitor desde o início do texto, levando-o a diferentes interpretações, a sentir várias sensações, a buscar outras referências textuais (intertextualidade), despertando, assim, a curiosidade em muitos aspectos. O imaginário é conduzido a outras percepções, suscitados pela presente obra e, deste modo, constata-se que o autor é identificado na obra pelo estilo e por relações com sua vida, mas o essencial é o sentimento que o texto provoca.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: O Rumor da Língua. Lisboa: Edições 70, 1984.

EAGLETON, Terry. *Introdução: o que é literatura*. In: _____. Teoria da literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

Texto disponível em: <<http://ensina.rtp.pt/artigo/bichos-de-miguel-torga/#sthash.Be0V6Qjf.dpuf>>. Acessado em 12/04/2015.

Texto disponível em: <http://www.truca.pt/ouro/biografias1/miguel_torga.html>. Acessado em 12/04/2015.

Texto disponível em: <http://www.cm-coimbra.pt/biblioteca/b700.htm>. Acessado em 12/04/2015.

Texto disponível em: <http://5estrailes.blogs.sapo.pt/1235.html>. Acessado em 12/04/2015.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.

III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras.

ANAIS – VOL. 2 TRABALHOS COMPLETOS

ISSN: 2237.4361

SARAIVA, Juracy Assmann. Aspectos composicionais da narrativa. In: *Literatura e alfabetização*. Porto Alegre: Artmed, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

**A NARRAÇÃO EM MÚLTIPLAS VOZES: O USO DA POLIFONIA EM DOIS
ROMANCES DE NUNO CAMARNEIRO**

Ma. Alexandra Lopes Da Cunha (PUC - CAPES)

Uma história são pessoas num lugar por algum tempo. As margens da página, como silêncio, estabelecem limites certos para que um conto não se confunda com o que não lhe pertence. Pode-se contar uma história enchendo uma caixa vazia ou desenhando paredes à volta da gente. (A voz do narrador em *Debaixo de algum céu* de Nuno Camarneiro, 2015, p. 17).

O parágrafo de abertura do romance: *Debaixo de algum céu*, do escritor português Nuno Camarneiro (2015) serve como reflexão sobre o processo de narrar histórias, sobre o fazer literário. Há a questão da duração, os limites entre a realidade e a ficção, a forma de apresentar uma história, qualquer história.

Há aspectos que não ficam patentes neste parágrafo, questões tais como a escolha do narrador. No livro, no entanto, há um personagem que inicia esta narração, justamente ele, o narrador, que o faz em terceira pessoa. Mas não é só: neste romance e no seu anterior, *No meu peito não cabem pássaros* (2012), o autor adota múltiplos focos narrativos, exemplos autênticos de romances polifônicos, conforme a definição de Mikhail Bakhtin (2008).

O romance polifônico, segundo Bakhtin, uma criação de Dostoiévski, permite a adoção de múltiplas vozes, independentes e equipolentes, ou seja, capazes de dialogar em pé de igualdade com as outras vozes constitutivas da narrativa e também distintas da voz do autor. A polifonia é a independência, a convivência, o diálogo entre vozes distintas umas das outras.

O objetivo do presente trabalho é analisar a construção dos romances de Nuno Camarneiro a partir do conceito de polifonia com o intuito de especular acerca dos objetivos desta construção narrativa, bem como do impacto da leitura que experimenta o leitor.

NO MEU PEITO NÃO CABEM PÁSSAROS

A passagem do Cometa Halley em 1910, um evento cósmico do qual a maioria dos seres humanos ignorava a existência e a regularidade, parece ser o ponto em comum em três vidas distintas, separadas por distâncias continentais dos três personagens principais do romance de estreia de Nuno Camarneiro: Fernando Pessoa em Lisboa, Jorge Luís Borges em

Buenos Aires e Karl, personagem criado por Franz Kafka e que viveria então em Nova Iorque.

Vidas que correm paralelas, como tantas outras vidas, mas que são as de dois nomes que marcariam a literatura deste século XX que então se iniciava e, indiretamente, representa o terceiro nome: o escritor tcheco Franz Kafka.

KARL: O HOMEM FICCIONAL NA REAL CIDADE DE NOVA IORQUE

A tríade de personagens em que o autor joga o foco narrativo se alterna. O primeiro, o Karl ficcionalizado primeiramente por Kafka, é um imigrante miserável numa Nova Iorque de imensos arranha-céus e é limpando as vidraças destes que se ocupará Karl nos primeiros capítulos. Emprego perigoso e mau pago:

Dois homens pendurados por arneses a oitenta metros de altura. Os que trabalham dentro chamam-lhe pardais com uma ironia desnecessária. Quarenta e oito horas semanais de equilibrismo pagas a quatro dólares, um bom emprego para quem acaba de chegar à cidade. A fome mata-se, muitas vezes, com número de circo, ser equilibrista ou palhaço é só uma questão de oportunidade. (CAMARNEIRO, 2012, p. 11)

Um personagem fictício dentro de outra ficção, numa cidade em que jamais pisou Kafka, seu criador primeiro, mas que parece servir como um apoio a um triângulo geográfico imaginado por Camarneiro: os outros dois vértices: na Europa, o país que, conforme os versos de Pessoa, debruça-se sobre o Atlântico, está justamente ele, Fernando Pessoa. Na parte meridional do Continente Americano está Borges, que a Buenos Aires se sentia ligado visceralmente, então havia necessidade de um terceiro vértice ao triângulo e, entre um poeta que quase não viveu uma vida além da poesia, e um que viveu e criou mundos imaginários, haveria de existir um ser que nunca efetivamente existiu fora da ficção, mas que teria, nesta história em particular, a vida mais concreta, mais próxima das rudezas e agruras de uma vida menor, isenta de presença literária.

Karl é um homem simples, sem instrução ou argúcia. As necessidades prementes de recursos exigem que ele se arrisque para ganhar a vida.

A Nova Iorque em que vive é a brutalidade em concreto e vidro. Seres humanos bestializados esmeram-se em desenvolver ardis que os permitam sobreviver. Pela sua ingenuidade, Karl deixa-se usar por um deles, um sujeito que vende uma máquina que recuperaria energias perdidas. Por um dólar, deixa o andaime e permite que o amarrarem ao

mecanismo, toma descargas elétricas que o fazem sofrer e inutilizam-no um braço. Por um dólar, o braço inutilizado, perde o emprego de lavador de vidraças até encontrar outro sujeito que o irá enganar: Thomas, que o embebeda e bebe às custas dele.

Thomas, no entanto, serve de professor a Karl. Com ele, o personagem amadurece e torna-se distinto. Passa um período a vender bíblias a estrangeiros recém-chegados, ludibrios, argumentando que é uma exigência legal possuir uma em Nova Iorque. E, num outro momento, ao encontrar com Thomas, confronta-o, ganhando-, assim, o seu respeito. Passa a trabalhar para ele num prostíbulo: ajuda com drinques e limpeza. E lá, apaixona-se por uma prostituta.

Assim, Karl é sempre um personagem obrigado a enfrentar outros, tem sempre um antagonista, alguém que vem a ser um empecilho. Sua trajetória pela narrativa deixa o leitor - e a ele mesmo- exauridos.

Espoliado, tão miserável como quando chegou, Karl volta para a Europa. No capítulo de fechamento, o narrador nos dá a dimensão do fracasso enfrentado pelo personagem, não único dele, mas de toda uma leva de imigrantes que chegam e nunca alcançam a ganhar a vida naquela cidade:

Karl foi buscar o mundo novo e o leva-o agora para casa. Tão novo e já estragado. Traz também uma língua que cedo esquecerá, algumas poucas palavras hão de resistir porque Karl não as sabe traduzir, palavras como *subway* ou *chinatown*, nomes de bebidas e palavras ordinárias cheias de sexo. Lembra-se da frase importante que leu na bíblia preta e repete-a muitas vezes: ‘ Não sejas demasiadamente mau, nem sejas louco, porque haverias de morrer antes do teu tempo?’ São palavras que só um deus se permite dizer porque só ele sabe do tempo de cada um. Os homens vão andando como podem, com o atraso ou a pressa de quem não sabe nada nem outro lugar para onde ir. (CAMARNEIRO, 2012, p. 176-177)

JORGE LUÍS BORGES: O CRIADOR DE MUNDOS IMAGINÁRIOS, PERSONAGEM DE SI MESMO

Da tríade de protagonistas, o segundo a aparecer é o menino Jorge Luís Borges.

O menino Borges mora em Buenos Aires, mas brinca com a grafia da palavra, que, a cada capítulo é uma combinação distinta das letras que formam o nome da cidade. O garoto vive, de certa forma, num mundo imaginário, onde cria animais imaginários:

A tarde é fria e cinzenta, como muitas tardes de Julho em Sueson Birea. O pequeno Jorge não pensa no frio, está deitado sobre a erva e olha para as formigas. Ninguém

se atreveria a adivinhar o que pensa. Norah, a irmã, corre pelo jardim atrás de um animal que ele inventou. Jorge gosta de inventar animais, Norah, de correr atrás deles. Um cão de três pernas com bigodes de gato e rabo de burro, quando está longe sopra como o vento, de perto não há quem o saiba ouvir.

Norah admira o irmão e, por mais que tente, não vê o que ele vê. É talvez dos óculos que ele usa, tem mais olhos do que ela e vê as coisas que talvez mais ninguém consegue ver. (CAMARNEIRO, 2012, p. 13)

A brincadeira com as letras que compõem Buenos Aires persiste durante toda a sua infância. A primeira, protegido na confortável casa da família, junto da irmã e da avó, junto aos livros. O primeiro choque com a realidade se dá ao entrar na escola e perceber não se adequar aos padrões. É mais inteligente, mais afortunado e, por isso, ridicularizado.

Também na narrativa sobre Borges há a figura do antagonista: Roberto, o vizinho, garoto oriundo de uma família pobre e desestruturada, colega de classe que, primeiro se aproxima, mas, depois, se afasta, ridiculariza Borges. É a partir do ódio que nasce no peito do menino maltratado que surge o escritor. Como não pode, ou não se permite, machucar Roberto, Borges resolve maltratá-lo ficcionalmente e começa a escrever uma história em que destrói o adversário.

A rivalidade iniciada na infância dá lugar a uma curiosidade que perseguiria o jovem Borges quando este retorna de um período vivendo em Genebra. Roberto transforma-se numa espécie de sombra, também ele escritor, ao que tudo indica, mas marginal, sorrateiro, esquivo, provavelmente, Roberto Artl:

Um homem a escrever pode virar o mundo para onde quer. No código certo de letras atrás de letras tudo o que se conhece, passado, futuro e o presente, como deve ser. Um exército venceu uma batalha porque está escritor num livro, um homem morreu, um império caiu, um deus veio à terra. O homem é a palavra, o exército e deus e tudo são palavras inventadas quando a gente se fez gente. (CAMARNEIRO, 2012, p.88)

O homem é a palavra, Borges é a palavra, vive para e da palavra. A escrita, a literatura e Buenos Aires, tão parte de Borges que chegou a colocar exatamente esta ideia nos poemas que compõem Fervor de Buenos Aires.

Um dia, Jorge acorda velho. A morte parece-lhe deselegante, banal. Entretanto, sabe que deve morrer. A imortalidade que almejava, se vier, será pela obra que se esforça em produzir, ainda que sem olhos: “De onde chegam as respostas não importa e já não sabe, por vezes chegam e já é tanto. Uma mãe que começa a escrever sem olhos que fiscalizem, uma mãe que vai sozinha à procura da imortalidade sem deus nem outro”. (CAMARNEIRO, 2012, p. 181)

FERNANDO PESSOA: O CORPO COMO UM QUARTO A GUARDAR HETERÔNIMOS

Fernando Pessoa entra na narrativa a bordo de um navio que o traz de volta a Lisboa: “Fernando não foi nada durante a viagem, apenas olhos de ver e uma cabeça a inventar filosofias.” (CAMARNEIRO, 2012, p.22)

A quase imaterialidade do personagem espelha a quase incorporalidade do homem Fernando Pessoa e tal se repete, diversas vezes, na narrativa. Em outro trecho: “Um quarto é um espaço vazio com coisas dentro. Muito como um homem é”. O personagem se plasma às paredes, deseja viver apenas no perímetro restrito onde lê, onde escreve: “Viver num sítio é ser esse sítio” (CAMARNEIRO, 2012, p. 29). Primeiro, Fernando é o quarto, depois, é Lisboa e é neste perímetro urbano que se permite transitar, nesta parte do mundo em que habita, deixa-se habitar por outros, ele mesmo um quarto para Bernardo Soares, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro, além de ser espaço, exíguo, para o poeta Fernando Pessoa.

É no seu peito em que não cabem mais pássaros porque ele é tantos e tão distintos que não consegue ele mesmo existir como existem naturalmente os outros seres humanos:

Alguns homens são tripas e escamas, depois de amanhados ficam um pouco que não chega e mal se vê. Há outros em que tudo se aproveita, homens com segredos nas entranhas e na pele, que contam histórias sem fim. São homens bons às vezes nem homens são, mas cães e gatos, ou crianças que brincam umas com as outras. (CAMARNEIRO, 2016, p. 29)

O personagem Fernando é ele mesmo polifônico porque carrega em si as vozes de tantos outros. Fernando é pura linguagem, capaz de encontrar sinédoques em tudo o que vê, por exemplo. “Todos teríamos de ter palavras diferentes para o ‘eu’: o eu que eu sinto, o eu que tu vês, o eu que eu não sou”. Para o personagem, as palavras são maiores e tornam-se suas, quando as usa. Ele e Borges, dois apaixonados por palavras, dois sujeitos maiores que si mesmos, criadores de mundos.

Fernando erra pela cidade, quase sempre só. O convívio com outros cansa-o, frustra-o. Os bares, as conversas, as torpezas humanas:

“Fernando pensa agora na vida que se afasta dos livros assim que se fecham. Pensa nos contornos delineados das personagens e de como estes se esbatem e turvam no mundo

sujo. Numa boa história há objetivos, tramas e evolução, enquanto deste lado do papel tudo são certezas e tropeços”. (CAMARNEIRO, 2012, p. 61)

No dia da aparição do cometa, Fernando não se deixa impressionar. Há em sua atitude verdadeiro desinteresse pelo o que acontece fora de si mesmo. Não é o cometa que o desperta, mas a aparição de uma figura estranha, uma mulher ruiva que escapa, sozinha, de um prédio em chamas. Ela também, como ele, parece indiferente ao fogo ao meio externo. Ela sai, sem olhar para trás e Fernando, então tocado por algo humano, segue-a. Ela vai em direção ao Tejo e adentra o rio. Ele segue-a, busca-a, salva-a.

Ele a leva para a sua casa, dá-lhe pouso e de comer. Deixa que durma em sua cama ele, mesmo que excitado pela presença dela, dorme na cadeira. Durante a noite, chega até ela e a beija, mas é apenas este o contato. No dia seguinte, ao acordar, ela não está mais lá.

Foi uma alucinação? Não, ele levou seus escritos, seus poemas. Ele se desespera, busca-a pela cidade. Ninguém a viu, ou sabe dela.

Dias depois, passa a receber seus poemas de volta, com palavras marcadas, sublinhadas, em tinta vermelha. Durante quarenta e nove dias, ela devolve os poemas anotados, sublinhados, oferece a ele uma ordem poética, uma leitura de sua poesia. Depois, desaparece. E ele prossegue ainda, durante mais algum tempo, em seu périplo de homem apagado, até se desfazer por completo e virar apenas poesia.

DEBAIXO DE ALGUM CÉU: MÚLTIPLAS VOZES, VIDAS QUE DIVIDEM O MESMO ESPAÇO

“We live in cities”
Lorde

Um romance que se passa durante os dias vinte e cinco de dezembro e primeiro de janeiro numa cidade litorânea. É o inverno no Hemisfério Norte, estão a passar estes dias neste local apenas os moradores de sempre, talvez alguns turistas extraviados. Um edifício de apartamentos:

No prédio, pessoas em cima umas das outras, divididas por tijolos e cimento, apartadas em apartamentos, para que não caiam e se baralhem as vidas de cima com as de baixo. Pessoas arrumadas como histórias em estantes; só que não é assim, quase nunca é assim. (CAMARNEIRO, 2013, p.2)

Para relatar as histórias dos moradores deste prédio de apartamentos, o autor recorre ao uso de múltiplas vozes narrativas: a do narrador, em terceira, e as vozes dos múltiplos personagens, que se alternam, em primeira pessoa. Desta maneira, o leitor vai acompanhando os narradores, adentrando em suas casas, participando de suas vidas, como uma testemunha ocular, um voyeur.

O narrador em terceira pessoa vai introduzindo os moradores dos diferentes apartamentos, oferecendo detalhes de suas vidas que serão, depois, foco dos próprios quando se narram.

O primeiro a narrar é David, um rapaz que ganha a vida a criar pessoas fictícias para uma empresa de informática. Em seus primeiros tempos nesta função, conseguia criar pessoas fictícias com facilidade, a partir de alterações de características de conhecidos, tendo como inspiração músicas, compositores. No momento em que inicia a narrativa, aflige-o uma falta de inspiração, sente como se já tivesse criado todos os seres possíveis:

Talvez o mundo esteja já farto de pessoas, afinal quantas mais poderão existir? Pensou então em reciclar gente, buscá-la ao passado, pessoas que não exerçam, mortos bem documentados. Os históricos são demasiado óbvios e não parece bem em um Napoleão a atender um telefone, que resta então? Talvez os livros, nos livros há pessoas, algumas não chegaram a viver. Pouco lhes falta para a vida, estão escritas e pensadas, o que o impede de as soprar para o mundo? (CAMARNEIRO, 201.p.42)

É o que faz David, começa a buscar personagens fictícias em obras ficcionais. O primeiro da lista é Ulrich do Homem Sem Qualidades de Robert Musil. Interessantemente, trata-se de uma obra inacabada, de um personagem ele mesmo interrompido.

A segunda personagem a tomar a voz é Manuela, professora de inglês numa escola primária, mãe de uma menina adolescente e de um menino um pouco mais moço que a irmã. Uma mulher que se diz satisfeita com a vida que leva, mas come caixas inteiras de chocolates.

Daniel é um padre, um homem jovem, atormentado por pensamentos que lhe parecem inadequados ao sacerdócio.

Adriano, um homem casado com uma filha recém-nascida. Passa por um período de questionamentos: não sabe se ainda ama a mulher, tem fomes diversas, tem dúvidas em relação à sua relação sentimental.

Joana é filha de Manuela, adolescente em que o corpo começa a mandar: os desejos despertam com o surgimento dos seios, a confusão do que fazer com o tempo.

Bernardino é casado com Manuela, um homem próximo à meia-idade, preocupado com a carreira profissional. Está numa espécie de ponto de inflexão da sua vida.

Frederico é o filho de Manuela, ainda preso nas fantasias e medos da infância, tem uma relação conflituosa com a irmã adolescente.

Beatriz é uma mulher deprimida, uma mulher que não soube bem crescer, que soube apenas amar e amou ao marido, mas este adoeceu e morreu e ela, então, amou ao padre Daniel e sentiu-se desmerecida em viver. É uma suicida.

Há Marco Moço que não é moço, um senhor, o zelador do prédio, um homem que passa seus dias a recolher destroços e coisas inúteis à beira mar para construir uma engenhoca que os reúna e que dê a estas coisas sem função alguma, devolver-lhes a beleza.

A estas vozes, mistura-se ao do narrador para falar da tessitura que se faz entre as vidas de cada um dos moradores deste edifício à beira mar. Pois, como nos recorda a voz do narrador, as vidas compartimentalizadas, apartadas em apartamentos, acabam por se misturar.

O transcorrer dos dias, neste período que associamos culturalmente ao término do ano, às festas natalinas que simbolizam o nascimento de Cristo para os cristãos, mas também agudizam as relações entre familiares, reunidos porque há de ser assim, as festas são passadas em família, para quem as tem, e os que não as tem, ressentem-se.

Os moradores vivem distintos momentos de suas vidas: há a infância, este período feito de medos: da morte, que se materializa na forma do corpo inerte de uma ave encontrada na sacada e da qual as crianças, Bernardo e sua irmã tem de se livrar dele, há os rancores e rivalidades entre irmãos, aguçados pela entrada na adolescência dela. Há, portanto, a juventude, a explosão de hormônios que açulam desejos não bem compreendidos e dificultam a organização, há as obrigações de filha, de irmã e de aluna. A vida feminina é representada na juventude (Joana), na maternidade (Constança) jovem, na maturidade (Manuela) estável, mas algo incômoda, na solidão desesperada de Beatriz, a suicida, e na solidão conformada de viúva de Margarida. A vida dos homens aparece retratada na infância de Bernardo, na sucessão de homens que variam em graus de maturidade: o solitário David, criador de vidas fictícias, o solitário Daniel, preso num corpo masculino visitado por desejos dos quais o sacerdote tenta fugir sem muito sucesso, os homens casados: Adriano, com uma filha de berço, incomodado com este casamento e esta filha, Bernardino, mais maduro, que extravasa desejos assistindo filmes pornográficos e tem a carreira profissional incomodamente estacionada, e Marco Moço, um senhor sozinho, o zelador do edifício, alguém útil, mas discreto, quase invisível.

A independência interior dos personagens que refletem o justamente o objetivo do autor: que desenvolvam uma personalidade própria, independente (Bakhtin, 2008). Estes personagens independentes se inter-relacionam e, eventualmente, se chocam uns contra os outros, justamente porque é assim, também, na representação da vida: as individualidades, a personalidades se atraem, se repelem, se completam, ou se anulam, no caso da suicida.

Também nesta narrativa de Nuno Camarneiro está presente uma variada tessitura de diferentes níveis e formas de narrar: a mera descrição, de caráter espacial, trechos bíblicos, canções, os diálogos mundanos. É desse caldo que se origina a sensação de se mergulhar nestas vidas individuais que se entrelaçam, ainda que o meio em que vivem, este edifício feito de aço e concreto, dividido por paredes e portas, não seja suficiente para isolá-los por completo, pois há janelas que propagam os sons, há as áreas comuns que obrigam os personagens a conviver. Seres humanos, *homo fictus*, na definição de Foster (2004), seres ficcionais devem poder manter-se sozinhos, devem, na visão de Bakhtin (2008) possibilitar que travemos com eles, diálogos, se assim desejarmos.

Outra característica do romance polifônico em *Debaixo de algum céu* é a opção em ater a narrativa no presente, eminentemente. Apenas algumas poucas informações acerca do passado são apresentadas, e somente aquelas que guardam relação com o que acontece na narrativa quando narrada. O leitor sabe pouco sobre a vida pretérita destes vários personagens: um emprego anterior de David e uma antiga relação amorosa, alguns flashes do casamento de Margarida com seu marido holandês, como se conheceram Constança e Adriano, os périclos de Marco Moço até chegar a ser zelador do edifício, entre outros: “Do seu passado recordam apenas aquilo que, para elas, continua sendo presente e é vivido como presente.” (BAKHTIN, 2004)

Há uma economia na opção narrativa que dá velocidade à narração. É a contiguidade, ainda mais evidente pela opção de colocar todos os personagens num condomínio, dividindo um mesmo espaço.

O romance polifônico surgiu como resultado de seu tempo. Para Bakhtin (2004), Dostoiévski pôde desenvolvê-lo porque o próprio mundo se acelerava, as cidades inchavam, a revolução industrial ganhava músculos e exigia outros para serem gastos em suas linhas de montagem. Por isso, a multiplicação das vozes, o turbilhão de pensamentos, a rapidez. Como na epígrafe que abre este capítulo, vivemos em cidades, compartilhamos espaços, entramos em choques eventuais com nossos semelhantes. Também no romance há a necessidade de

espelhamento desta realidade inegável: somos mais de sete bilhões de humanos, eminentemente urbanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo James Wood (2001), é o personagem o mais difícil da ficção. E para que a ficção funcione e se torne, como preconiza Henry James (2011), uma “coisa viva”, é necessário que os personagens sejam, eles mesmos, “coisas vivas”.

O personagem que funciona é aquele que é bem construído e esta arquitetura, segundo Bakhtin (2010), faz-se a partir de uma escolha. Os pontos escolhidos pelo autor da obra para iluminar serão aqueles que lhe parecem os mais importantes para caracterizar os elementos da obra. Assim, a caracterização dos personagens serve aos objetivos do autor para aquela obra (CANDIDO, 2005).

Na ficção de Nuno Camarneiro, percebe-se a opção em apresentar as suas obras, a partir da polifonia, ou seja, pela multiplicidade de vozes narrativas. É o caso dos dois romances neste trabalho abordado, mas também se observa a adoção do mesmo recurso em livros como *Se eu fosse chão*, que se passa em três períodos de tempo: 1928, 1956 e 2015, em que múltiplos narradores, habitantes temporários de quartos de hotel, apresentam recortes de suas vidas.

Como se pôde perceber, o autor vem refinando a ideia de trabalhar em múltiplas vozes. Na primeira obra analisada, *No meu peito já não cabem mais pássaros*, publicada em 2012, o autor desenvolve sua narrativa a partir de três narradores distintos: Karl, Jorge Luís Borges e Fernando Pessoa. Narrado em terceira pessoa, este narrador acompanha seus personagens num recorte de tempo: as primeiras décadas do século XX. É o ponto em comum entre os personagens: o que compartilham neste universo ficcional é viverem ficcionalmente no mesmo período de tempo.

Estão separados por grandes distâncias geográficas, coabitando as páginas do romance. Do que trata a obra? Por que haveria o autor de escolher esta determinada forma de narrar?

Os personagens servem à narrativa, que fala sobre vida, a vida ficcional destes três personagens. Dois deles foram, efetivamente, figuras históricas, existiram. Viveram vidas reais, ainda que se possa ter a impressão de que não foram totalmente reais, como é o caso de Fernando Pessoa, uma figura tão pouco concreta em vida, mas que sim, que caminhou,

trabalhou e respirou em Lisboa, mas que parece, dentro da ficção de Camarneiro como, aliás, já havia sido na ficção de José Saramago, mais espectral que real, e a de Borges, um homem que dizia ter sido mais leitor e frequentador de bibliotecas que qualquer outra coisa, um homem capaz de criar mundos imaginários, habitado por seres igualmente imaginados. São, na narrativa de em *No meu peito não cabem pássaros*, seres reais que se ficcionalizam por completo. O caso de Karl, o terceiro personagem é ainda mais curioso porque sempre foi uma criação, a primeira, pela mente de Franz Kafka.

É assim uma obra que fala da interpolação entre realidade e ficção, da tênue barreira que as separa e de como a literatura se faz vida e a vida se faz literatura.

Em *Debaixo de algum céu*, as vozes se multiplicam: há vários narradores em primeira pessoa e há um narrador em terceira. Há a concentração temporal: todo o romance se passa durante um período de dias: entre o Natal e o primeiro de janeiro e uma delimitação de espaço: todos os narradores estão concentrados num endereço comum: um edifício.

A multiplicidade de vozes plenevalentes, a multiplicidade de mundos, coexistentes, no entanto, um resultado e um espelho de nosso tempo, como acredita Bakhtin (2008). Com efeito, vivemos em grandes centros urbanos, somos obrigados a conviver com outros, a dividir espaços, mesmo que nos toque um conjunto de paredes e portas. Todos os personagens tem voz própria, tem vida própria, com seus dramas específicos. No entanto, como o narrador anuncia já no princípio da narrativa, as vidas individuais não ficam limitadas aos espaços que lhes cabem. As paredes não impedem os dramas de uns de se misturarem aos dramas de outros.

A opção pela polifonia permite ao leitor compreender um pouco deste mundo em que se vive, um mundo veloz em que as pessoas se fecham em suas casas, em suas vidas. Ao leitor lhe é negada uma visão mais profunda destes personagens, elementos de suas vidas pretéritas. Entretanto, como enfatiza Bakhtin (2008), esta é uma característica importante da narrativa polifônica: só é-nos informado daquele conjunto de fatos que tem relação com o presente narrado, como nos informa a voz do narrador: “Não saberemos de que momento nos chegam, se estão vivos ou mortos.” (CAMARNEIRO, 2015, p. 13)

Um romance que retrata um pouco do nosso tempo, desta multiplicidade de vozes, de vidas, compartimentalizadas, um recorte no tempo, um tempo mínimo, mas cheio de significados que é o período do final do ano. Recortes de vidas que se desenvolvem, se desenrolam e se enredam. Mais uma vez, nas palavras do narrador: “Neste inverno há homens

que enlouquecem e outros que se salvam. Todos caem, alguns saberão levantar-se. Pelo meio nasce Cristo e um ano novo.” (CAMARNEIRO, 2015, p.13)

Os movimentos da vida humana, marcados por eventos do calendário, por distintos momentos na vida de homens e mulheres. Todos haveremos de cair, alguns antes, outros, depois. No entanto, nestes romances de Nuno Camarneiro, embalados pela polifonia de diferentes vozes, compreendemos a rapidez do mundo, a fluidez de nossas vidas.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Estética da criação verbal*. 5ª. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

CAMARNEIRO, Nuno. *No meu peito não cabem pássaros*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

_____. *Debaixo de algum céu*. Alfragide, Portugal: Leya, 2013.

_____. *Se eu fosse chão*. São Paulo: Leya, 2016.

CÂNDIDO, Antônio. *A Personagem da Ficção*. 11ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOSTER, E.M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 2004.

JAMES, Henry. *A Arte da Ficção*. Osasco, São Paulo: Novo Século Editora, 2011.

WOOD, James. *Como Funciona a Ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

**A REPRESENTAÇÃO DA ETNIA NEGRA NOS LIVROS DIDÁTICOS: UMA
REVISÃO SISTEMÁTICA SOBRE O PAPEL SOCIAL DA FIGURA DO NEGRO NO
MATERIAL DE APOIO PEDAGÓGICO DA EDUCAÇÃO BÁSICA**

Alexandre Aloys Matte Júnior (FACCAT - CAPES)

Darlã de Alves (FACCAT - CAPES)

Dr. Daniel Luciano Gevehr (FACCAT)

INTRODUÇÃO

Na sociedade contemporânea, devido à atmosfera da conectividade, o tráfego de informações opera a um ritmo intenso e acelerado. Quase que de maneira simultânea, traz inovação e mudança em diversas áreas, deixando práticas e ações tradicionais evoluírem, desta forma, adquirindo novos conceitos. Em termos educacionais, estas mudanças são observadas em um fluxo mais lento, principalmente no que diz respeito ao currículo escolar, apesar de a educação estar em constante mutação. Flexibilidade e contextualização são aspectos fundamentais para uma prática pedagógica abrangente, que realmente objetive o aprendizado e desenvolvimento do indivíduo, e, todo esse contexto contribui na formação de cidadãos críticos, conhecedores de diversas culturas, aptos para conviver e contribuir em sua sociedade.

Um assunto que vem promovendo inúmeros debates e reflexões é o que se refere à educação étnico-racial. Inserida no currículo escolar por meio da Lei 10639/2003, traz a perspectiva de uma educação para equidade racial, através da obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e africana na educação básica. A aprovação desta normativa tem provocado uma reflexão sobre o currículo instituído em nossas escolas, que, historicamente, tem negligenciado as diferenças culturais e valores civilizatórios africanos e afrodescendentes em nossa sociedade (MOREIRA e SANTANA, 2013). Nesse processo, o material didático utilizado também desempenha importante papel, servindo de base para as discussões em sala de aula, onde, inserido diretamente no espaço escolar, o livro didático é um auxiliar de grande responsabilidade no processo de aprendizagem, nas construções e representações do ser brasileiro, contextualizando o aluno frente ao conteúdo e o meio social onde vive.

Acreditando que o material didático deva seguir em consonância com o discurso e práticas pedagógicas de diversidade cultural e visibilidade a cultura afro-brasileira e africana, este artigo de revisão sistemática tem por objetivo analisar como acontece a representação social da figura do negro e sua etnicidade através dos livros didáticos, em todo o país. Neste contexto de valorização à diversidade cultural, em especial à cultura afro-brasileira e africana, queremos responder, através deste estudo, a seguinte questão problema: Qual a representação da figura social do negro nos livros didáticos utilizados na educação básica?

A justificativa para esta pesquisa é de que se através desta normativa federal a educação étnico-racial ganhou destaque nos debates e currículos, através de abordagens diversificadas que possibilitam a visibilidade da cultura afro-brasileira e africana, é necessário que o material didático, no caso o objeto da pesquisa, os livros, sigam em consonância com o discurso e práticas pedagógicas, auxiliando no processo de aprendizagem, e, assim, esta pesquisa se dispõe a sistematizar estudos que desenvolveram esta verificação.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este artigo de revisão sistemática reúne contribuições sobre a representação da etnia negra nos livros didáticos da educação básica, trazendo um aprofundamento sobre o papel social da figura do negro no material de apoio pedagógico disponibilizado. Conforme Creswel (2010) pesquisas dessa natureza cumprem vários propósitos, compartilhando e relacionando estudos já realizados, proporcionando referência para comparação com outros resultados.

Nesta pesquisa foram utilizados quatro critérios para coleta de dados, sendo que para que o artigo integre essa revisão: i) conter as expressões “didático (a)” ou “negro (a)” em qualquer parte do trabalho; ii) ter sido publicado em português iii) ser um artigo científico ou, na impossibilidade, outra publicação científica; iv) ter sido publicado a partir de 2003.

Posteriormente, em uma segunda etapa, os critérios de inclusão foram aplicados sobre as seguintes bases de dados: (i) *Scielo*, (ii) Periódicos CAPES e (iii) Google Acadêmico. Isso permitiu, em um primeiro momento, a inclusão de 28 trabalhos que satisfaziam os critérios de inclusão, e, feita uma triagem entre estes, foram descartados os trabalhos que não apresentavam conteúdos relevantes ao objetivo da pesquisa. Desta forma, restaram 11 publicações para a realização deste estudo.

A partir da leitura e análise dos artigos e publicações selecionados, foi construída uma planilha eletrônica a fim de organizar as seguintes informações: (i) ano; (ii) título; (iii)

autores; (iv) palavras-chave; (v) periódico ou base de dados; (vi) local de origem da publicação; (vii) área de publicação. Para classificação dos artigos selecionados em relação à área de publicação, levou-se em consideração a área de conhecimento do periódico ou outro meio em que foi publicado.

Após a coleta de dados, os objetos deste estudo foram analisados e sintetizados, relacionando as percepções e contribuições dos autores em função do tema, buscando contemplar o objetivo da pesquisa.

Foi criado um quadro que relaciona em ordem cronológica o ano de publicação, os autores das publicações e o foco da pesquisa. Além disso, visando facilitar a análise dos resultados, foram construídos gráficos onde são demonstradas o ano em que as pesquisas foram publicadas, quantidade de autores por produção e a área de publicação.

RESULTADOS

O Quadro 1 apresenta uma síntese das publicações, em ordenação cronológica, utilizada durante a revisão da literatura. Esse quadro relaciona cada publicação ao país em que se realizou a pesquisa e à área de publicação.

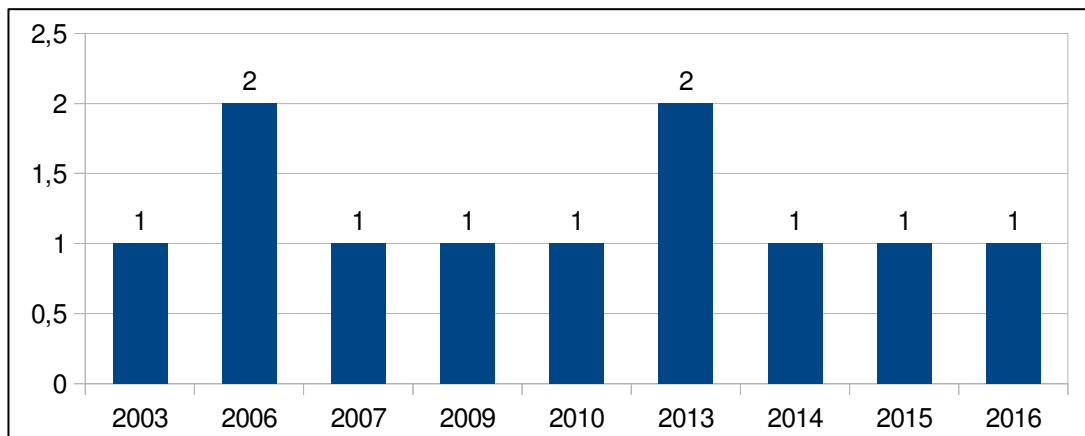
Quadro 1 – Síntese das publicações no período 1998-2015

ANO	AUTOR	PAÍS	ÁREA DE PUBLICAÇÃO
2003	ROSEMBERG, F.; BAZILLI, C. ; SILVA, P. V. B.	Brasil	Educação
2006	CARVALHO, A. A. M. C.	Brasil	Educação
2006	CORRÊA, L. G.	Brasil	Comunicação
2007	RATTS, A.J.P.; RODRIGUES, A.P.C.; VILELA, B.P.; CIRQUEIRA, D.M.	Brasil	Educação
2009	COSTA, R. L. S.; DUTRA, D. F.	Brasil	Educação
2010	COELHO, F. F.; COSTA, W. N. C	Brasil	Educação
2013	KOŁODZIEJSKI, J. F	Brasil	Educação
2013	CASTILLO, M. J. B.	Brasil	Educação
2014	DIAS, L. R.; BORGES, M. C.; GUIMARÃES, M. T.; SILVA, G. J.; QUILLES, R. E. S.	Brasil	Educação
2015	MÜLLER, T. M. P.	Brasil	Educação
2016	ONIESKO, P.C.D.; FERREIRA, A.J.	Brasil	Educação

Fonte: Autoria própria (2016)

As produções não encontram concentração em relação ao ano de publicação durante o período levantado, 2003 à 2016. Os trabalhos encontram-se pulverizados, evidenciando que o tema representa motivo de debate desde a aplicação da Lei 10.639/2003, obtendo destaque os anos de 2006 e 2013 que, juntos, concentram 36,36% das publicações, ver Figura 1.

Figura 1 – Número de publicações por ano



Fonte: Autoria própria (2016)

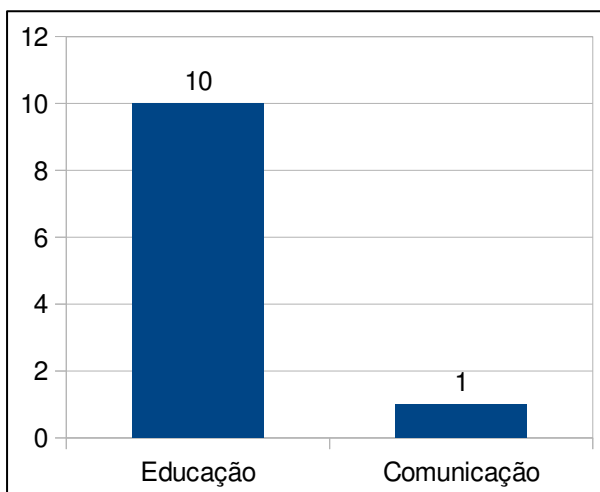
Observa-se também que a autoria dos trabalhos dá-se, em sua maioria, de forma individual, representando 45% dos trabalhos, ou, também de forma expressiva, em duplas, verificado em 25% das publicações, ver Tabela 1.

Tabela 1 – Número de autores por publicação

Número de autores por trabalho	Frequência	Porcentagem
1	5	45%
2	3	25%
3	1	10%
4	1	10%
5	1	10%

Fonte: Autoria própria (2016)

Figura 2 – Número de publicações por área de interesse



Fonte: Autoria própria (2016)

Observando-se a Figura 2, a maioria dos trabalhos está publicada nas áreas da Educação (), indicando o quanto o tema relacionado ao material didático e a representação do negro têm importância para os estudos ligados pedagogia, material de apoio ao professor e constituição dos currículos da educação básica no Brasil.

ANÁLISE E DISCUSSÃO

Durante a aprendizagem escolar, o aluno recebe concepções de mundo que o orientam a como posicionar-se nele, em ajudá-lo a se identificar. Assim, a educação vê importância vital na luta contra o preconceito racial, sendo o espaço escolar responsável por boa parte da formação pessoal do indivíduo, um ambiente para suplantação de desigualdades raciais e do racismo (COSTA; DUTRA, 2009). Segundo Carvalho (2006) a ausência de referenciais positivos voltados aos negros nos livros didáticos contribui para a baixa estima e para a propagação do sentimento de inferioridade dos alunos negros.

Realizando um trabalho de análise de uma série de livros didáticos difundidos à educação básica no Brasil, Costa e Dutra (2009) notam diversas questões que merecem destaques sobre a representação do negro. Em relação às imagens, os livros mostram o negro e a África de uma forma inferiorizada, onde, também, a contribuição do negro à cultura brasileira se resume à religiosidade e a capoeira, notando-se uma mistificação e folclorização da cultura negra. Também, o continente africano é demonstrado como rico em recursos naturais, mas carente de organização social, necessitando de ajuda externa para desenvolver-se. Da mesma forma, a organização social dos países que compõem o hemisfério norte do planeta mostra-se de forma complexa e detalhada, enquanto às menções à organização africana são simplistas, organizados em aldeias em meio selvagem. Além disso, estão presentes imagens de africanos em situação de extrema desnutrição e discursos que ligam a África à proliferação de doenças e produtor de ondas de imigração para outros países (COSTA; DUTRA, 2009).

Na visão de Costa e Dutra (2009) os livros didáticos devem ser revisados, pois, visto que em muitas ocasiões são a única fonte de informações usados em sala de aula, não contempla as expectativas dos alunos afrodescendentes, que não conseguem se enxergar de forma real. Nesses livros, constam conceitos hierarquizantes, como o de países desenvolvidos

e subdesenvolvidos, onde o negro, na maioria das vezes, fica representado de forma inferiorizada.

Em trabalho em que analisa diversas bases de dados, com o objetivo de categorizar as representações em matéria de racismo evidenciado nos estudos e identificar perspectivas de investigação deste tema, em relação ao ensino de ciências, diversidade e multiculturalismo, Castillo (2013) verificou que nos livros didáticos publicados entre 1971 à 2013, a categoria de representações sobre o racismo mais utilizado é o “estereótipo (40,2%), seguido pelo de “representação negativa deles” (29,3%) e “exclusão e etnocentrismo” (22,0%), onde a categoria de “diversidade cultural” encontrou-se em 6,1% dos trabalhos e “racismo científico” em 2,4%.

Müller (2015) descreve que, mesmo após doze anos da lei 10639/2003, ainda há pouca representatividade textual e imagética da população negra que se expresse em situações de relevância histórica, cultural, social e cotidiana, e persiste a imagem do negro de modo subalternizado ou mesmo em posição de invisibilidade.

Como conclusão de seu trabalho, Oniesko e Ferreira (2016) afirmam que, após análise dos trabalhos já realizados sobre as identidades negras representadas nos livros didáticos, apontam para a perpetuação de estereótipos e imagem negativa do negro, além da manutenção de um enfoque sobre o negro voltado à perspectiva do trabalho, reduzindo sua importância cultural e social, apesar dos esforços de mudanças, o que tem se mostrado incipiente.

No campo da comunicação Corrêa (2006) relata em seu estudo que o negro aparece na publicidade como pessoa carente, beneficiária de programas assistenciais, estereotipado como atleta e músico de talento “nato”, com um corpo belo e sensual. Deslocado do círculo familiar, sem história pessoal, o que remete ao período da escravidão onde o negro escravizado era vendido como mercadoria, separado de sua família, entregue a senhores diferentes (CORRÊA, 2006).

Conforme Oniesko e Ferreira (2016) o aluno negro precisa se ver representado no seu material pedagógico, e o professor pode oferecer condições para a utilização crítica do livro didático. Para isso, este deve atuar como mediador do processo de desconstrução dos discursos racistas veiculados pelo material pedagógico, fazendo-se necessário sua instrumentalização teórica sobre as questões raciais. Pois o livro didático deve sustentar práticas pluralistas e que englobem a diversidade étnica-racial, por meio de conteúdos sem pré-conceitos, pois, sendo ele o principal instrumento de apoio ao trabalho do professor em

sala de aula, existe a necessidade de seleção e revisão dos conteúdos históricos incorporados. Em vista da falta de material de apoio adequado ao professor para que trabalhe a questão étnica em sala de aula, em especial o que tange a história afro-brasileira, são necessárias ações alternativas (COÊLHO; COSTA, 2010).

Nesta perspectiva Coêlho e Costa (2010), em trabalho voltado à análise de livros didáticos e a existência de um novo enfoque destes a partir das novas leis adotadas em 2003, relatam a dificuldade em encontrar materiais de auxílio e apoio ao professor de matemática para a inserção da temática étnica em suas aulas. A mesma pesquisa levantou que não foram observadas diferenças em relação à abordagem da história africana e afro-brasileira nestes livros editados antes e após 2003. Os autores apenas encontraram fotos de pessoas negras em alguns livros, de certa forma tentando ilustrar a presença destes na sociedade brasileira, mas sem o devido aprofundamento. Kododzieiski (2013) ressalta que, em virtude de não terem obtido formação acadêmica que abrangesse as questões étnicas e raciais, os professores de matemática também enfrentam dificuldades em relacionar essa disciplina com a história e cultura africana e de inserir essa temática em sala de aula. Dessa forma, torna-se relevante as instituições de ensino promoverem atividades que tratem sobre a pluratividade cultural e trabalhar a formação de professores.

Ratts et. al (2007), após trabalho de pesquisa sobre a representação do negro em livros didáticos, afirmam ter constatado nas obras poucas referências e menções sobre a população negra, quase sempre retratada por meio de estereótipos, predominando a imagem de uma África selvagem, rural e pobre, onde a diversidade social e espacial africana não são apresentadas, sendo que a repetição de imagens negativas influencia a trajetória de todos os estudantes.

São comuns imagens que ligam o negro à pobreza e à miséria e a representação deste em funções sociais inferiores, onde chama à atenção a falta de imagens positivas ligadas aos afrodescendentes brasileiros. Estes estereótipos contribuem para que os estudantes adquiram senso comum de que os negros não são aptos a exercer papéis e funções diversificadas e de prestígio na sociedade (RATTS et. al, 2007). Também, a experiência anterior à escravização dos africanos nas Américas não é abordada, não se falando de sua liberdade e organização sócio-política, econômica e cultural na África pré-colonial e as formas de resistências destes contra a escravidão, através de revoltas, insurreições, quilombos (RATTS et. al, 2007).

Considerando o Quadro 2, adaptado de Ratts et. al (2007), nota-se a representação constante na maioria das abordagens dos livros didáticos analisados pelos autores, geralmente ligados a uma visão de inferiorização do negro.

Quadro 2 – Figura do negro nos livros didáticos

Referência	Qualificação	Material	Ano
Fotografia de um homem negro trabalhando em uma salina no Rio Grande do Norte.	Representado em função social inferior	Livro	6º
Fotografias de pessoas negras em um bairro pobre em Nova York e em uma favela em São Paulo.	Representado em localidade precária	Livro	6º
Fotografia de refugiados de guerra na Somália à espera de alimentos e acampamentos precários.	África representada como pobre e atrasada.	Livro	7º
Fotografia de homens negros trabalhando em lavoura de modo rústico, caracterizando a agricultura em países africanos.	Representação da África como rústica e atrasada	Livro	8º
Fotografia de pessoas negras dançando no bloco afro Ylê Aiyê em Salvador.	Representado em função de “falso status social”	Livro	8º
Fotografia de Nelson Mandela apresentado como “primeiro presidente negro” da África do Sul	Representação positiva do negro	Livro	9º

Fonte: Adaptado de Ratts et. al (2007)

Segundo Costa e Dutra (2009) é necessária a revisão dos conteúdos que de alguma forma reforçam o preconceito racial, inferiorizando o negro, mostrando uma África de uma forma folclorizada. A África é seguidamente representada de maneira estereotipada e por um viés negativo no mundo da educação, sendo corrente sua associação à pobreza, violência, fome, doenças e falta de organização social, muito em virtude, no caso da educação brasileira, proporcionado pela visão eurocentrada que pauta os conhecimentos apresentados.

Consoante a esta discussão Rosemberg et. al (2003) esperam que um novo olhar sobre os livros didáticos traga a África não como no período de colonização do Brasil, nem reforcem a ideia do trio feijoada, futebol e samba, mas sim que colaborem para a discussão e construção de conceitos de igualdade racial.

Acrescentando a discussão Dias et. al (2014) acreditam que o livro didático deve colaborar para a construção do conceito de compreensão das diferenças como singularidades e não como inferioridades, estreitando laços de solidariedade onde o cidadão possa respeitar o outro e não apenas tolerar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo apresentou uma revisão sistemática com o objetivo de analisar como acontece a representação social da figura do negro e sua etnicidade através dos livros didáticos, em todo o país. Após o aprofundamento e análise das obras pesquisadas, foi possível contemplar o objetivo proposto e responder ao questionamento central. Percebe-se que a representação social da figura do negro aparece em livros didáticos de diversas disciplinas, sendo que os estudos selecionados abordam esta temática em variadas regiões do país.

Todos os livros didáticos analisados a partir dos estudos selecionados trazem a imagem do negro em diversas situações, porém, grande parte em caráter de inferioridade em relação às demais etnias. Esse levantamento contribui para o desenvolvimento dos debates sobre o assunto e aprimoramento das abordagens pedagógicas do tema nos currículos. Em falta de materiais didáticos que possam auxiliar os docentes na especificidade de cada disciplina apoiando a lei 10.639/2003, cabe o pensamento de ações alternativas, assim como abordagens interdisciplinares.

Acreditamos que o livro didático não seja o único elemento de construção e transmissão do conhecimento acerca de temas de diversidade étnica, porém, a representação repetitiva de uma imagem étnica negativa precisa de uma revisão adequada. Ressaltamos que este estudo não é uma crítica ao livro didático, pois o consideramos elemento fundamental para o ensino e aprendizagem na educação básica e em todos os demais níveis. Mas sim, uma revisão do seu conteúdo, que em muitos casos ainda traz a imagem do negro em posição inferior, desenraizado, sem família e amigos. Como sugestão para a abolição deste estigma incentivamos o acesso dos estudantes a materiais diferenciados, registros científicos e culturais atualizados como forma de eliminar as discriminações e desmistificar certos paradigmas impostos por situações que recebem reforço, como esta imagem do negro dentro dos livros didáticos, pouco atualizada apesar dos avanços no campo legislativo.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, A. A. de M. C. de. *As imagens dos negros em livros didáticos de História*. 2006. 139f. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFSC, Florianópolis, 2006.

CASTILLO, M. J. B. Estudos de racismo em livros didáticos e perspectivas para investigar racismo científico em livros de ciência. Atas do *IX Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências – IX ENPEC* Águas de Lindóia – SP. Novembro de 2013.

COÊLHO, F. F.; COSTA, W. N. C. A abordagem da história e da cultura afro-brasileira pelos professores de matemática: o papel dos livros didáticos. *Anais do X Encontro Nacional de Educação Matemática Comunicação Científica*. Bahia, jul. 2010.

CORRÊA, L. G. *De corpo presente: o negro na publicidade em revista*. 2006. 126f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFMG, Belo Horizonte, 2006.

COSTA, R. L. S.; DUTRA, D. F. A lei 10639/2003 e o ensino de geografia: representação dos negros e África nos livros didáticos. Porto Alegre, *Encontro Nacional de Práticas de Ensino em Geografia*, ago./set. 2009.

CRESWEL, J.W. *Projeto de Pesquisa – Métodos qualitativo, quantitativo e misto*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

DIAS, L. R.; BORGES, M. C.; GUIMARÃES, M. T.; SILVA, G. J.; QUILLES, R. E. S. A produção de material didático-pedagógico e a construção de um novo imaginário sobre as culturas afro-brasileiras e indígenas. *Revista da ABPN*. V. 6, n. 13. p. 403-424. Mar. – jun. 2014.

JUNG, Carlos Fernando. *Metodologia para pesquisa e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Axcel Books do Brasil, 2004.

KOŁODZIEISKI, J. F. Ensino da História e Cultura Afro- Brasileira e Africana: professores paranaenses falando sobre a implementação da lei nas aulas de matemática. *Encontro Brasileiro de Estudantes de Pós-Graduação em Educação Matemática*, Vitória/ES, 2013.

MOREIRA, M. A.; SANTANA, J. V. J. Formação docente frente ao ensino de história e cultura afro-brasileira: reflexões a partir do município de Itambé/BA. *V FIPED Fórum Internacional de Pedagogia 2013*.

MÜLLER, T. M. P. A produção acadêmica sobre a imagem do negro no livro didático: estado do conhecimento (2003-2013). *37ª Reunião Nacional da ANPEd – UFSC – Florianópolis*. Outubro de 2015.

ONIESKO, P.C.D.; FERREIRA, A.J. A identidade negra nos livros didáticos de história do PNLD 2014: *Reflexões teóricas*. 14.º CONEX.

RATTS, A.J.P.; RODRIGUES, A.P.C.; VILELA, B.P.; CIRQUEIRA, D.M. Representações da África e da população negra nos livros didáticos de geografia. *Revista da Casa da Geografia de Sobral*, Sobral-CE. V.8/9, n.1, p.45 -59, 2006/2007.

ROSEMBERG, F.; BAZILLI, C.; SILVA, P. V. B. Racismo em livros didáticos brasileiros e seu combate: uma revisão da literatura. *Educação e Pesquisa*. São Paulo. V. 29, n.1, 2003, p. 125-146.

III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras.

ANAIS – VOL. 2 TRABALHOS COMPLETOS

ISSN: 2237.4361

VERRANGIA, D.; SILVA, P. B. G. *Cidadania, relações étnico-raciais e educação: desafios e potencialidades do ensino de Ciências*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 36, n.3, set./dez. 2010, p. 705-718.

TRÊS BRASIS: A CRIAÇÃO DE UM PAÍS ALTERNATIVO EM *AQUILAE NON
GERUNT COLUMBAS*

Alexandre Rodrigues Guimarães (PUCRS - CAPES)

*Esta paisagem é o país dos meus pais.
Me interessa a dos meus netos e bisnetos.
Campos de Carvalho, O púcaro búlgaro.*

Se é conhecido que a ideia de distopia nasce da utopia, existem, como ressalta Berriel (BERRIEL, 2005, p. 4), pressupostos essenciais que as diferenciam. A segunda marca-se por um hiato temporal entre a história real e o espaço, sendo uma ruptura não só histórica como temporal. Já uma distopia de maneira geral se estabelece numa deformação um tanto caricatural da realidade, revelando o medo de uma opressão totalizante. Pode assim ser vista como o oposto da própria utopia, a grosso modo uma espécie de pesadelo em vez de um sonho.

Aquilae Non Gerunt Columbas, conto publicado em 2011 pela Não Editora, se alinha nestes pressupostos de uma distopia, ainda que de modo peculiar. Trata-se de história, passada em 1993, que relata, através da troca de correspondência diplomática entre três presidentes, os acontecimentos que antecedem uma guerra entre os remanescentes da divisão do atual território brasileiro em três países diferentes. Questões latentes de identidade nacional, xenofobia e do separatismo, colocadas em um passado hipotético, contribuem para a especulação do possível caso, devido a um evento traumático, brasileiros tivessem de lidar não mais com um único país, mas com territórios separados, criados com base nos interesses regionais.

Para realizar tal especulação, um passo inicial foi tornar mais elástica uma das regras das distopias. Estas costumam ocorrer no futuro, normamente colocadas de acordo com o processo histórico, intensificando tendências negativas da atualidade que, se não forem modificadas poderão levar a sociedades totalitárias. É o caso, para ficar em alguns poucos exemplos, de clássicos como *A Máquina do Tempo* (1895), de H.G Wells, *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de George Orwell, *Revolução no Futuro* (1952), de Kurt Vonnegut, e até mesmo da recente distopia adolescente *Jogos Vorazes* (2008), de Suzanne Collins.

Próximo da opção do conto, *O Homem do Castelo Alto*, romance de Philip K. Dick sobre uma realidade na qual o nazismo venceu a Segunda Guerra Mundial, lançado em 1962, se passa naquele mesmo ano. Algo que também ocorre com *Confederate States of America*, “mocumentário” de história alternativa, de 2004, no qual a escravidão nunca foi abolida nos Estados Unidos, passado no começo dos anos 2000.

Houve a opção por uma dupla camada de tempo. Ainda que o conto se passe no mesmo ano da publicação, 2011, quando um autor desconhecido reúne os documentos, encontrados nos arquivos oficiais, trazendo-os a público, a história se desdobra em acontecimentos ocorridos 16 anos antes, relatando os passos de uma guerra cujas consequências, pelo menos para o leitor, não virão a ser conhecidos.

Era necessário inicialmente, para fazer a história funcionar, eliminar a tecnologia do século XXI. Mais do que alertar para os perigos do desenvolvimento tecnológico, um mote das distopias, o foco recorre aos meios de comunicação do passado como forma de enfatizar a tensão narrativa.

Os presidentes das três nações ainda trocam acusações, ironias e argumentos através de correspondência diplomática, ofícios e comunicações oficiais, recorrendo a jargão burocrático então em voga. A opção pela comunicação anterior à internet permitiu ainda que o tempo da narrativa pudesse se estender além da escalada instantânea dos acontecimentos e mensagens que seria verificada hoje caso se desenrolasse a mesma situação. É sintomático que o início de uma guerra, no final, é anunciado via telegrama, com economia de palavras e comunicação direta.

Da mesma maneira, optou-se por uma história alternativa. Nesta, a ditadura militar iniciada em 1964 não terminou em 1985, com a votação de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral, nem houve uma Constituição promulgada em 1988. Tampouco Fernando Collor de Mello tornou-se, em 1989, o primeiro presidente brasileiro eleito por via direta após a redemocratização e seu posterior impeachment em 1992.

Na história alternativa de *Aquila Non Gerunt Columbas*, o esgotamento do ciclo de crescimento produzido ao final do “milagre econômico” da ditadura, momento de forte crescimento da economia brasileira encerrado com a crise do petróleo, nos anos 1970, provocou o fortalecimento de movimentos separatistas que contestavam a obrigação de as regiões mais ricas arcarem com o custo da crise. A resposta violenta do governo ditatorial levou ao crescimento das tensões até que em 1982 irrompeu uma guerra civil. Em um ano,

100 mil brasileiros¹ morreram, levando à dissolução do país no ano seguinte em três novas repúblicas.

Os fatos, dados como conhecidos, nem sempre estão à disposição do leitor. É dado a ver, no entanto, que em 1983, obedecida a lógica das disputas regionais de hoje, os quatro estados da região Sudeste – Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo –, formaram uma nova nação, Vera Cruz, reunindo a maior parte do PIB nacional. Outro país importante a surgir é a República de São Pedro, congregando Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Completa o novo quadro geopolítico a incorporação dos estados do Norte e do Nordeste, historicamente os menos desenvolvidos do Brasil, numa terceira nação que se estende da Bahia ao Acre, em extensão, a mais longa – inclui, por exemplo, toda a região amazônica -, mas que também concentra os maiores problemas sociais.

Nos anos seguintes, novos desenvolvimentos ocorrem. Vera Cruz incorpora parte do Mato Grosso do Sul, inclusive toda a região do Pantanal, assim como o estado da Bahia, status oficializado em 1984 pela assinatura de um novo tratado com Terra Brasilis, que no ano seguinte, como compensação, anexa o Paraguai e a Bolívia. Em 1986, a República de São Pedro invade o Uruguai. Dois anos depois, em um ataque-surpresa, no qual não faltam intensos combates, é a vez de o Paraná ser incorporado ao território de Vera Cruz, razão de novo tratado de paz. A República de São Pedro incorpora em 1990 toda a Argentina ao seu território, redefinindo então a geopolítica sul-americana.

GEOPOLÍTICA E IMIGRAÇÃO

Dois eixos narrativos orientam a história: a rivalidade geopolítica e o problema da imigração. Começamos pelo segundo. Se a lógica da divisão regional capital x trabalho do Brasil é mantida em 1993, a questão dos imigrantes, como vemos na Europa atual e nos Estados Unidos, é um ponto de conflito entre países industrializados e aqueles que, saídos de regiões mais pobres do planeta, buscam oportunidades numa terra estrangeira.

O ponto de partida foi imaginar a convivência entre migrantes e nativos no Sudeste depois de uma virtual independência da região do restante do país. Muito da inspiração se deu nos exemplos que envolvem os imigrantes estrangeiros vivendo na Europa e nos Estados

¹ Número estimado.

Unidos na atualidade, uma questão que, como visto recentemente, têm mergulhado o mundo em turbulências políticas.

Outra inspiração veio de algumas manifestações nacionais de xenofobia e preconceito verificadas nas redes sociais após a eleição de Dilma Rousseff em 2010. No caso mais notório, uma estudante de Direito, moradora de São Paulo, pregou o uso da violência contra os nordestinos, atribuindo a eles a derrota de seu candidato. Também começava a se firmar na paisagem das grandes cidades brasileiras a presença dos imigrantes chegados do Haiti, assim como surgiam no noticiário as primeiras informações sobre as condições difíceis vividas por bolivianos que trabalham para a indústria da moda em São Paulo.

O conflito que virá desencadear uma guerra se inicia, assim, com um desacordo entre os governos a respeito dos imigrantes de Terra Brasilis, ameaçados de expulsão por Vera Cruz.

Tendo em vista a reclamação constante em vossa última correspondência, acerca da deportação recente de imigrantes ilegais vindos de Terra Brasilis, posso assegurar que se trata de medida absolutamente necessária. A atual política de deportação, assim como a imposição de dificuldades àqueles que tentam se infiltrar clandestinamente em nosso território, tem se mostrado essencial para promover a segurança do território e a saúde de nossa economia, sendo uma garantia contra terroristas, desocupados e agitadores².

Era um propósito colocar em discussão as tensões regionais, principalmente no Sudeste, ocasionadas pela migração no Brasil. Já o uso do discurso da segurança e da proteção à economia para justificar preconceitos sociais não é novo. Trata-se de algo de fato dissimulado nas discussões sobre imigrantes em países ricos, por exemplo, na promessa recente de Donald Trump, eleito presidente dos Estados Unidos³ de expulsar estrangeiros sem visto de residência, assim como proibir a entrada daqueles egressos de países muçulmanos. Também a rejeição dos eleitores ingleses à permanência na União Europeia, batizada pela imprensa de “Brexit”, teve como motivação a restrição à entrada de imigrantes.

Se neste país imaginado a antiga Região Sudeste reteve a produção de petróleo e suas indústrias, além das principais empresas, o que garante à sua população um padrão de vida elevado, para Terra Brasilis um das principais fontes de renda é o dinheiro enviado pelos imigrantes que trabalham fora. A agora República de São Pedro, por sua vez, permanece

² RODRIGUES, Alexandre, 2011, p. 5.

³ Trump, de maneira quase surreal, promete a construção de um muro separando as fronteiras dos Estados Unidos e do México, ideia que por si só traz para o mundo real algo que caberia muito bem numa distopia a respeito de imigração.

relativamente incólume à chegada da população do antigo Norte e Nordeste, isolada geograficamente dos fluxos migratórios.

Vera Cruz, adotando o mesmo discurso dos países desenvolvidos, recusa o livre fluxo de pessoas enquanto Terra Brasilis, evocando tratados e compromissos, alega que a expulsão é injusta e ilegal. Face o confronto, sobem de tom as hostilidades, com o país mais pobre acusando o mais rico de discriminar sua população.

Chamo atenção ainda para o fato de que, pelos tratados, a deportação de imigrantes só é prevista diante de estrito processo legal, baseando-se nas seguintes condições:

- a) Envolvimento do imigrante em um crime.
- b) Superpopulação.

Nenhum dos argumentos está sendo avocado por Vera Cruz. Ocorre, em vez disso, a simples e arbitrária extradição de imigrantes, mesmo os viventes nas áreas menos povoadas. As deportações obviamente, além do mais, ocorrem feitas com base em inadmissível preconceito, posto que atingem preferencialmente os oriundos de Terra Brasilis, sendo mínimos os casos relatados em que a mesma política é aplicada aos nascidos na República de São Pedro⁴.

Recebe em troca de Vera Cruz, todavia, o rechaço à acusação, o que por sua vez estabelece as bases para uma guerra futura as duas nações.

No caso da disputa entre Vera Cruz e a República de São Pedro, esta se dá devido a desentendimentos de outra natureza. Ao promover a anexação do Paraná, estado hoje pertencente à Região Sul do Brasil, mas com laços econômicos e políticos com São Paulo, alega-se o respeito a uma situação de fato, conquistada com “o custo de milhares de vidas em campos de batalha”⁵.

A intenção do autor, fora afirmar que no fim prevalece o poder das armas, foi evocar a intensa competição regional e os ressentimentos que marcam a relação entre Sul e Sudeste do país, este último incorporando o *ethos* do poder hoje exercido em Brasília. Nessa hipotética discussão sobre o status do Paraná, vislumbro a chance de discutir a maneira como as duas regiões ocasionalmente veem uma à outra, principalmente quanto à questão do separatismo.

Nascido no Rio de Janeiro, me acostumei em grande parte da vida a ver o Sul à distância como uma região distante e estranha do Brasil onde fazia muito frio no inverno, a paisagem ocasionalmente recoberta de neve e com geadas, e onde a cultura, notadamente a do Rio Grande do Sul, possuía uma música e a vestimenta, tradicionalista, únicas. Parte deste ideário levava a pensar na noção, repetida de maneira pejorativa entre parte da população do Sudeste, sobre o desejo do Sul querer se separar, de não se sentir parte do Brasil.

⁴ RODRIGUES, Alexandre, 2011, p xxx.

⁵ Idem.

Ao vir morar em Porto Alegre, em 1997, foi possível verificar que eram ideias equivocadas que, no entanto, ressurgem de tempos em tempos diante de acontecimentos como o recente “plebiscito informal”, realizado no dia 1º de outubro de 2016, no qual 95% dos 617.543 votantes optaram pela separação do país. Considerando ser o conto de 2011, é de certa forma profético sobre o recrudescimento destes movimentos⁶, dado ocorrerem, como no desenrolar da história, ao final de um ciclo de forte crescimento econômico.

O que queria com isso? Propor a conclusão de que, mesmo com o país dividido, velhas rixas e insatisfações regionais ainda assim se manteriam. Para o bem e para o mal, com todos os problemas e vantagens, é a conclusão oferecida: o Brasil está fadado a ser sempre o mesmo país.

Recorro, por fim, a uma ironia Ao elaborar as formas de comunicação de cada chefe de Estado na narrativa, foi escolhido por mim na época que cada um deles terminaria a correspondência com uma frase em latim. Tratava-se de um alívio cômico. Nada mais ridículo, a meu ver, do que o recurso, entre políticos e juristas brasileiros que gostam de demonstrar erudição, a frases numa língua morta.

Todos os memorandos de Vera Cruz terminam com a frase *Locare Servitutum, Nemo Potest* (Ninguém pode Alugar a Servidão). Já a Presidência de Terra Brasilis encerra suas correspondências com *Mors Omnia Solvit* (A Morte Tudo Apaga) enquanto na República de São Pedro a frase final das comunicações é *Veritas Filia Temporis* (A Verdade é Filha do Tempo).

Duas outras frases em latim são usadas na narrativa. Numa comunicação com seus ministros, o presidente de Vera Cruz recorre à clássica *Si vis pacem, para bellum* (Se queres a paz, prepara-te para a guerra) enquanto João Figueiredo, não mais o último presidente da ditadura, mas um marechal de campo, ferido de morte numa batalha, pronuncia suas últimas palavras: *Amicum perdere est damnorum maximum* (Perder um amigo é o maior de todos os danos).

Longe de algum significado histórico ou particular, são frases aleatórias, escolhidas por sua falta de sentido. Não imaginava que, cinco anos depois, viria o Brasil a ser ocupado por um presidente que usa o latim a sério. A história sempre pode ser mais ridícula.

⁶ Existem ainda movimentos recentes propondo a separação do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Nordeste, todos responsabilizando o restante da nação pelos problemas econômicos de cada região.

REFERÊNCIAS

BERRIEL, Carlos Eduardo O. *Utopia, distopia e história*. Campinas: Editorial da Morus – Utopia e Renascimento, vol. 2, 2005. P. 4-10.

COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. 400 p.

DICK, Philip K. *O Homem do Castelo Alto*. São Paulo: Aleph, 2009. 304 p.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Biblioteca Azul (Globo), 2014. 312 p.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 416 p.

RODRIGUES, Alexandre. *Aquilae Non Gerunt Columbas*. Porto Alegre: Não Editora, 2011. 14p. <Disponível também em http://www.naoeditora.com.br/wp-content/uploads/pdfs/aquilae_non_gerunt_columbas-alexandre_rodrigues.pdf>

SPERB, Paula. Em plebiscito informal, 95% votam pela separação da Região Sul, 2016. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2016 <Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/10/1819913-em-plebiscito-informal-95-votam-pela-separacao-da-regiao-sul.shtml>>.

VONNEGUT, Kurt. *Revolução no Futuro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974. 402 p.

WELLS, H. G. *A Máquina do Tempo*. São Paulo: Alfaguara, 2010. 152 p.

A ORGANIZAÇÃO DA LÍNGUA PELO VIÉS ENUNCIATIVO

Me. Aline Wieczikowski Rocha (UPF/ CAPES)

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um estudo enunciativo sobre a organização da língua na cena enunciativa de um texto publicitário. A reflexão linguística que apresentamos neste texto inscreve-se nos fundamentos teóricos das obras *Problemas de Linguística Geral I* (1966:2005) e *Problemas de Linguística Geral II* (1974:2006) de Émile Benveniste. Para esse feito, delineamos nosso quadro teórico a partir dos seguintes textos de *Problemas de Linguística Geral I e II*: a) **Os níveis da análise linguística** (PLG-I, 1964:2005a), para problematizar a significação da língua; b) **Forma e sentido na linguagem** (PLG-II, 1966:2006b), para colocar em discussão os conceitos semiótico e semântico; e c) **O aparelho formal da enunciação** (PLG-II, 1970:2006c) para destacar o que Benveniste considera como enunciação.

Destaca-se, nesta nota introdutória, que Benveniste “ultrapassa” as bases saussurianas, ao olhar para o aspecto semântico da língua. Ultrapassar, neste caso, não implica abandonar os fundamentos de Saussure. Ocorre que Benveniste muda o foco, ou seja, observa a língua em seus domínios semiótico e semântico. Ele reapresenta a *forma* como a *língua* no sistema *semiótico*, cuja função é significar, e o *sentido* correspondente à *frase*, que tem como função comunicar e desempenhar seu papel semântico da língua, em dada situação de enunciação, sempre única e irrepetível. E é justamente nesse movimento, nesse deslocar-se, do domínio da frase, pertencente ao semântico e possível se o fizer partindo do semiótico, que compreendemos a possibilidade de analisar a língua produzindo sentidos.

Sendo assim, apresentamos a seguir algumas considerações acerca do referencial teórico.

OS NÍVEIS DA ANÁLISE: OPERADORES DO SISTEMA LINGUÍSTICO

Benveniste (PLG-I, 2005a) reconhece a necessidade de que a linguagem seja descrita como uma estrutura formal, pautada em procedimentos e critérios adequados, a fim de organizar os fenômenos estudados, classificando-os segundo um princípio racional para que,

desse modo, possam ser construídas descrições coerentes da língua. Traçado o fundamento inicial da reflexão, no texto *Os níveis da análise linguística* (PLG-I,1964:2005a), Benveniste projeta a noção de *nível* como indispensável no procedimento da análise de um fato linguístico. Ele revela duas importantes operações que se relacionam e que são fundamentais para que as demais se realizem, são as operações de *segmentação* e *substituição*. Nas palavras de Flores (2013, p. 129), “[...] segmentam-se os dados em porções, reduzindo-os até os elementos indecomponíveis; em seguida, identificam-se esses elementos *através das substituições que admitem*”. Essa observação diz respeito essencialmente a dependência relacional que se estabelece entre os elementos que compõem a língua.

Tratemos então dessa dependência relacional dos elementos: a) dois são os limites da análise de um elemento. O limite inferior é o do *merisma* – segmentável, porém não substituível; o limite superior é o da *frase* – segmentável, e não substituível; b) no procedimento da análise do nível, as unidades podem ser *distribuídas* e, então, consideradas como *unidades constituintes*, porém há necessidade de integrarem um nível superior, assumindo sua capacidade de *unidade integrante*; c) ser *distributiva* em determinado nível é ser *constituente* e, portanto, ser *forma*; d) revestida da condição *integrante* e passando a um nível superior, a unidade estabelece a condição do *sentido*.

No texto *A forma e o sentido na linguagem* (PLG-II, 1966:2006b), Benveniste apresenta a problemática da significação, aproximando conceitos como forma e sentido da linguagem. Essa oposição entre forma e sentido ocorre porque o sentido tem sua “noção implicada pelo termo mesmo da língua”, ou seja, “como conjunto de procedimentos de comunicação identicamente compreendidos por um conjunto de locutores”; enquanto a forma “é, do ponto de vista linguístico, [...] ou a matéria dos elementos linguísticos quando o sentido é excluído ou o arranjo formal destes elementos ao nível linguístico relevante” (PLG-II, 2006b, p. 222). Assim, torna-se necessário rever esta distinção na língua em funcionamento, já que não há como extrair da linguagem sua principal característica: a de significar.

A significação é a grande matéria de Benveniste, pois se a linguagem significa “a significação não é qualquer coisa que lhe seja dada por acréscimo ou, numa medida mais ampla, por uma outra atividade; é de sua própria natureza” (PLG-II, 2006b, p. 223). Além desse importante aspecto da linguagem, destaca-se também “o caráter de se realizar por meios vocais, de consistir praticamente num conjunto de sons emitidos e percebidos, que se organizam em palavras dotadas de sentido” (PLG-II, 2006b, p. 224). As proposições benvenistianas apresentam-se revestidas do conjunto de noções advindas de Saussure, por

isso, em Benveniste, “dizer que a língua é feita de signos é dizer antes de tudo que *o signo é a unidade semiótica*” (PLG-II, 2006b, p. 224). Para definir o signo é preciso observar que a linguagem não se deixa dividir, e sim decompor-se em unidades mínimas cujos elementos de base são em número limitado, distintos um do outro, e que suas unidades se encontram para formar agrupamentos, criando sempre novas unidades que se formam em um nível cada vez mais alto.

No que se refere ao signo, este tem por critério um limite inferior, o da significação. Assim sendo, não se pode nunca “descer abaixo do signo sem perder a significação”. Já no caso da unidade, ela “é uma entidade livre, mínima em sua ordem, não decomponível em uma unidade inferior que seja ela mesma um signo livre” (PLG-II, 2006b, p. 225). Desse modo, não há como definir o signo sem perceber sua dependência semiótica da língua.

Observando o significado, Benveniste anuncia como princípio do domínio semiótico que o signo seja necessário e suficiente e que do mesmo modo se possa identificá-lo no interior e no uso da língua. Portanto, aquele que diz “semiótico” está assumindo o caráter “intralinguístico” do signo, porque “cada signo tem de próprio o que o distingue dos outros signos. Ser distintivo e ser significativo é a mesma coisa” (PLG-II, 2006, p. 227-228). Na visão do teórico, três consequências surgem a partir desse posicionamento.

Primeiro, o fato de que a “semiótica não se ocupa da relação do signo com as coisas denotadas, nem das relações entre a língua e o mundo”; por conseguinte, o signo assume “sempre e somente o valor genérico e conceptual”, isso equivale a dizer que o signo “não admite significado particular ou ocasional, excluindo-se tudo o que é individual, as situações de circunstâncias são como não acontecidas”; e, por fim, o caráter binário das oposições semióticas que, de acordo com o autor, “parece ser a característica semiológica por excelência, na língua antes de tudo e depois em todos os sistemas de comportamento nascidos no seio da vida social e dependentes de uma análise semiológica” (PLG-II, 2006b, p. 228). O que precisa ficar claro é que a disposição dos signos se dá sempre e somente em relação paradigmática, devendo-se, então, incluir na semiologia toda a variedade de categorias de signos, bem como toda a sua arquitetura.

O ponto dito crucial da análise de Benveniste está, segundo ele, na representatividade da frase, pois “qual a sua função comunicativa na língua?” (PLG-II, 2006, p. 228). No que respeita a essa questão, ele diz que:

[...] pensamos que o signo e a frase são dois mundos distintos e que exigem descrições distintas. Instauramos na língua uma divisão fundamental, em tudo

diferente daquela que Saussure tentou instaurar entre língua e fala. Parece-nos que se deve traçar, através da língua inteira, uma linha que distingue duas espécies e dois domínios do sentido e da forma, ainda que, eis ainda aí um dos paradoxos da linguagem, sejam os mesmos elementos que se encontrem em uma e outra parte, dotados, no entanto, de estatutos diferentes (BENVENISTE, 2006b, p. 228- 229).

Benveniste apresenta a indissociabilidade da forma e do sentido na língua, ou seja, o semiótico fundamentando a significação e o semântico a comunicação. Nesse sentido, a semântica refere-se à língua em emprego e ação, servindo de mediadora “entre homem e homem, entre o homem e o mundo, entre o espírito e as coisas”, comunicando experiências e organizando a vida dos homens. O debate a respeito da condição semiótica e semântica da língua é intenso e suscita por parte de Benveniste observações como esta:

[...] a expressão semântica por excelência é a frase. Nós diríamos a frase em geral, sem mesmo distingui-la da proposição, para nos mantermos no essencial, a produção do discurso. Não se trata mais, desta vez, do significado do signo, mas do que se pode chamar o intencionado, do que o locutor quer dizer, da atualização linguística de seu pensamento. Do semiótico ao semântico há uma mudança radical de perspectiva: todas as noções que passamos em revista retornam, mas outras e para entrar em relações novas (BENVENISTE, 2006b, p. 229).

Dessa forma, o aspecto semiótico é próprio da língua, enquanto o semântico depende de um locutor capaz de colocar a língua em ação para que se realize. Se o signo tem por parte integrante o significado, o sentido da frase está relacionado à situação do discurso e à atitude do locutor.

Outro termo que se faz necessário introduzir é o “referente”, que “é o objeto particular a que a palavra corresponde no caso concreto da circunstância ou do uso” (PLG-II, 2006b, p. 231). O referente tem sua relevância tal qual o sentido, já que na medida em que o “sentido” da frase tem a proporção da ideia que ela exprime, a “referência” da frase é vista como “o estado de coisas que a provoca, a situação de discurso ou de fato a que ela se reporta e que nós não podemos jamais prever e fixar” (PLG-II, 2006b, p. 231).

A frase é, portanto, sempre um acontecimento diferente, que “não existe senão no instante em que é proferida e se apaga neste instante; é um acontecimento que desaparece” (PLG-II, 2006b, p. 231). O sentido das palavras resulta do modo como são combinadas, empregadas, trata-se da “sua capacidade de ser integrante de um sintagma particular e de preencher uma função proposicional” (PLG-II, 2006b, p. 231-232). Entender a articulação semântica é ver que o “sentido” da frase se encontra na totalidade da ideia, que é percebida

por uma compreensão global; e que a “forma” é obtida pela “dissociação analítica do enunciado processada até as unidades semânticas, as palavras” (PLG-II, 2006b, p. 232).

A língua em uso tem na sua base o sistema semiótico, enquanto organização de signos, conforme o critério da significação. A partir do fundamento semiótico, a língua-discurso constrói uma semântica própria, cuja significação é intencionada e produzida através da sintagmatização das palavras, considerando que “cada palavra não retém senão uma pequena parte do valor que tem enquanto signo” (PLG-II, 2006b, p. 234). Esse duplo sistema não está simplesmente presente na língua, é ele que a movimenta e num ritmo tão veloz e, ao mesmo tempo, sutil que analisá-lo ou desprendê-lo exige um grande esforço, pois um pertence ao outro, dado o poder significante da língua.

A LÍNGUA EM FUNCIONAMENTO: UM ATO INDIVIDUAL, CONSTANTE E NECESSÁRIO

O texto que delimita esta seção é *O aparelho formal da enunciação* (PLG-II, 1970:2006c) e dele depreendemos a noção de enunciação. N’*O aparelho*, o autor delinea com maior precisão as questões do emprego das formas e o emprego da língua; trata do *emprego das formas* como um correspondente a todas as descrições linguísticas que a ela estão relacionadas. Nessa concepção, o emprego das formas é entendido como “um conjunto de regras fixando as condições sintáticas nas quais as formas podem ou devem normalmente aparecer, uma vez que elas pertencem a um paradigma que arrola as escolhas possíveis” (PLG-II, 2006c, p. 81), pertencentes ao signo do domínio semiótico.

Já o *emprego da língua* é entendido como “um mecanismo total e constante que, de uma maneira ou de outra, afeta a língua inteira” (PLG-II, 2006c, p. 82). O *emprego da língua* relaciona-se com a definição de enunciação, o que dificulta a apreensão do fenômeno, porque é confundido com a própria língua. Sua necessidade é tamanha que o fenômeno passa despercebido, aí está a natureza articulada linguagem.

A enunciação descrita por Benveniste é o “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (2006c, p. 82) e determina como sua condição específica “o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado, que é nosso objeto. Este ato é o fato do locutor que mobiliza a língua por sua conta” (PLG-II, 2006c, p. 82). Essa relação do locutor com a língua é o que determina os caracteres linguísticos da enunciação, deve-se, portanto, “considerá-la como o fato do locutor, que toma a língua por instrumento, e nos caracteres linguísticos que marcam esta relação” (PLG-II, 2006c, p. 82). O ato, as situações e

os instrumentos fundamentam a enunciação. A língua sem a enunciação não passa de uma possibilidade da língua. Dada a enunciação, a língua efetiva-se em discurso porque parte de um locutor e atinge um interlocutor suscitando outra enunciação. Mesmo sendo de caráter individual, no instante em que se assume a posição declarada de locutor, implanta-se imediatamente o *outro* diante de si porque toda enunciação corresponde, ainda que explícita ou implicitamente, a uma alocação, postulando automaticamente um alocutário.

Além disso, a enunciação instaura a categoria do tempo e de um tempo que é presente e possibilitador de inserir o homem na vivência do agora, atualizando-o a partir da inserção do seu discurso no mundo. Desse modo, a função do presente formal é explicitar o presente inerente à enunciação, renovável a cada situação de discurso, e imprimir na consciência o sentimento de uma continuidade denominada tempo: continuidade e temporalidade “se engendram no presente incessante da enunciação, que é o presente do próprio ser e que se delimita, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não o é mais” (PLG-II, 2006c, p. 85-86).

Nesse contexto, a análise deste trabalho quer enunciar uma possibilidade do sentido de dadas formas da língua, pensando no emprego da língua, ou seja, na língua-discurso.

A ANÁLISE: UMA CONSTRUÇÃO ENUNCIATIVA

Benveniste ensina que “é no processo de análise que as unidades linguísticas se realizam” (2005a, p. 131). A unidade, aqui, é a frase, o enunciado e – sua expressão – o discurso. O *corpus* está definido por um texto publicitário. Organizamos como caminho analítico as seguintes etapas engendradas: a) a análise dos dois domínios da língua: o semiótico e o semântico; b) a análise da imagem e sua relação com a referência; c) a construção da palavra e imagem na organização do sentido na língua.

A publicidade⁷ que apresentamos abaixo veicula a marca Chevrolet e, nesta situação, não está anunciando o lançamento de veículo, e sim seu nome e imagem.

⁷ Anúncio de página dupla, presente na revista Veja de 6 de agosto de 2008, edição 2072- ano 41- nº 31, Editora Abril.



Submetemos à análise o enunciado destacado pela própria publicidade: A NATUREZA É UMA GRANDE OFICINA. ESTAMOS FAZENDO A REVISÃO DOS PRIMEIROS BILHÕES DE ANOS⁸.

O primeiro movimento de análise verifica a língua a partir de uma descrição dicionarizada do signo **oficina**: “**oficina** *s.f.* 1 lugar onde se fabrica ou conserta algo 2 lugar onde se consertam automóveis 3 seminário ou curso intensivo de curta duração” (HOUAISS, 2008, p. 537). Queremos, com isso, observar o limite do signo, as restrições de sua compreensão. Dicionarizado o signo é senão possibilidade da língua. Para comunicar, fazer sentido, precisa deixar de ser apenas um signo do repertório semiótico e representar noções particulares do discurso. Um movimento dessa natureza requer a presença do locutor. A palavra **oficina** serve ao locutor para construir uma situação específica do discurso, pois ao enunciar, no discurso da publicidade, que **A natureza é uma grande oficina** o locutor/eu coloca em cena uma situação enunciativa evidenciando a ideia de que a natureza é um lugar de transformações, promove-se então a ideia de necessidade de conserto, arrumação, reparos.

O locutor, em posse e uso da língua, transforma a forma “vazia” **oficina**, na perspectiva do dicionário, em seu discurso, já que organiza através dela as relações de significação. Os signos “vazios”, referidos por Benveniste (2005, p. 280), tornam-se “plenos” à medida que o locutor se serve deles na instância do seu discurso convertendo a linguagem

⁸ Transcrevemos o texto complementar da publicidade:

A Chevrolet quer, junto com você, reinventar caminhos para que todo mundo possa se locomover melhor. Não é à toa que ela tem a maior linha de produtos flex, muito mais ecológica, e está sempre pesquisando novas formas de energia. Esses podem ser passos pequenininhos, pequenas ações, perto do que ainda precisa ser feito. Mas temos certeza de que, quando todo mundo anda junto, para a mesma direção, nenhuma ação é tão pequena assim.

em discurso. Observando a referência constitutiva da enunciação, surge a palavra **natureza**. Ela dá ao signo **oficina** a possibilidade do sentido metafórico, quando coloca o locutor em relação constante e necessária com sua enunciação.

No espaço da imagem, pode-se ver uma paisagem natural de relevo montanhoso, acompanhada de tons contrastantes, ilustrativos do processo gradativo do amanhecer do dia. Na margem direita está a imagem de uma árvore com raízes grandes e salientes ao solo, essas raízes imitam caminhos, os quais são ocupados por pequenos carros, que parecem estar direcionando-se ao caule da árvore. Chama atenção, ainda, o tamanho desses carros em relação ao tamanho da vegetação, eles remetem à imagem das formigas.

A publicidade apresenta uma mensagem extensa e constituída por diferentes fontes. A partir do enunciado principal **A natureza é uma grande oficina**, vê-se justificar a intenção da empresa **Estamos fazendo a revisão dos primeiros bilhões de anos**. Abaixo há um texto em bloco que comercializa a marca e destaca o prestígio que a Chevrolet tem no mercado automobilístico, em especial, na linha de produtos *flex* e na constante pesquisa de novas formas de energia. Após esse texto está o slogan da publicidade — **Chevrolet. Reinventamos caminhos**.

A imagem é um signo que faz parte da escolha do locutor porque opera também como suporte referencial ao leitor da publicidade no exercício de compreensão do signo verbal. Segundo Benveniste, a referência da frase é a responsável por reportar à situação de discurso. Então, quando o locutor enuncia **A natureza é uma grande oficina. Estamos fazendo a revisão dos primeiros bilhões de anos.**, ele sai do domínio semiótico da forma linguística e passa ao domínio semântico, o do discurso, e, neste, constrói a referência. Assim, a imagem aliada à referência do discurso também comunica, expressa o valor adotado pela empresa, o de consumo consciente que colabora com a natureza, que mesmo sendo essencialmente regenerativa precisa da mão do homem fazendo sua revisão. Na união desses dois signos visualizamos a arquitetura do texto publicitário, demonstrando o valor da palavra e a cooperação da imagem no desígnio do sentido.

O valor particular de **oficina** existe pela enunciação também da palavra **natureza**, ela particulariza seu sentido de capacidade de reestruturação/restauração que a natureza possui, a oficina também é espaço de revisão, seja do produto comercializado, seja da marca em si, seja do meio/natureza. A revisão é uma intervenção. Pelo signo da imagem dos carros em miniatura, o locutor assume o papel de convencer seu alocutário que ele faz parte da natureza, os carros em miniatura simbolizam, em referência às formigas, a cooperação. Isso convoca o

leitor/tu da campanha a aderir um comportamento solidário e a **reinventar caminhos** junto com a empresa.

Quando enuncia **estar fazendo a revisão dos primeiros bilhões de anos**, o eu desse discurso toma para si a responsabilidade de auxiliar a natureza tornando-se um operário zeloso, para isso, convoca seu alocutário a aderir essa campanha e, no aqui e no agora, revisar condutas, aderir a ideia impressa na marca e assumir-se como sujeito dessa ação de transformação do meio.

É na e pela língua que observamos a ação da campanha publicitária se realizar. Mobilizar as formas da língua **natureza** e **oficina** num universo de possibilidades semióticas e colocá-las na vida do discurso com traços semânticos próprios e ao mesmo tempo complementares, é presenciar o engendramento da língua-discurso, de uma língua que promove formas e sentidos únicos, expressos aqui no enunciado metafórico constitutivo da cena publicitária.

PALAVRAS FINAIS

Anunciamos no princípio deste trabalho que analisaríamos as formas da língua pelo viés enunciativo. Queríamos, com isso, olhar especialmente para formas da língua cuja materialização é fruto apenas da língua-discurso, referimo-nos à linguagem metafórica. Nosso exercício em momento algum intencionou ser exaustivo ou confrontador, apenas objetivou descrever a organização do sentido na língua. Verificamos que nossa análise de metáfora só seria possível se ultrapassássemos sua descrição genérica, a de substituição de palavras, esta serviria de ponto de partida para a análise dos fatos.

Observamos, desse modo, que, se a análise não-enunciativa da metáfora oferece a ela algumas possibilidades de substituição de um signo pelo outro, para uma suposta interpretação, a análise enunciativa vai além. A cada enunciação a metáfora dispõe/“abastece” o discurso de um sentido diferente, o seu valor será dado a partir da enunciação, que pressupõe o homem usando a língua em dada situação. Não se pode esquecer, então, que a metáfora é uma forma, uma construção que está na língua e que reflete esse processo dinâmico do seu uso.

Nossa análise reflete a noção de sentido e verifica uma operação do interior da língua e, principalmente, sob dois domínios de sentido: o semiótico e o semântico. Observar uma forma da língua como a metáfora nesse contexto de duplo sistema é assumir que ela passa da

condição de signo, sua condição formal, para a condição de palavra, pois só assim poderá integrar-se à frase. Isso equivale a dizer que ela se desloca da língua para o discurso. Precisamos lembrar, mais uma vez, que o homem faz uso da língua por intermédio de frases e que cada uma delas será sempre única, singular, irrepetível e direcionada a uma situação de discurso.

A metáfora enquanto elemento da língua-discurso faz do texto publicitário uma construção dinâmica e potencializadora, visto que a cada enunciação os sentidos se recriam. Essa enunciação metafórica, do texto publicitário, consegue aliar as linguagens verbal e visual, pois o sentido do discurso se constitui a partir da referência, a qual se encontra na palavra, mas encontra na imagem um suporte que afirma a referência.

Assim, na empreitada da descrição dos fatos da língua e da organização do sentido deparamo-nos com um elemento da língua que trabalha com a ideia do sentido novo, do sentido inédito, do sentido outro e que comumente chamamos metáfora.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. Os níveis da análise linguística. In:____. *Problemas de linguística geral I*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2005a. p. 127-140.

_____. A forma e o sentido na linguagem. In:____. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 2006b. p. 220-242.

_____. O aparelho formal da enunciação. In:____. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 2006c. p. 81-90.

FLORES, Valdir do Nascimento. *Introdução à teoria enunciativa de Benveniste*. São Paulo: Parábola, 2013.

HOUAISS, Antônio. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LITERATURA E CINEMA: A CRIAÇÃO ESTÉTICA DA FOCALIZAÇÃO NO CONTO *PAI CONTRA MÃE* E NO FILME *QUANTO VALE OU É POR QUILO?*

Ma. Amanda Ramalho de Freitas Brito (UNEAL/UFPB)

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UFPB)

INTRODUÇÃO

A relação entre literatura e cinema tem se estabelecido pelo processo de assimilação da forma e pela intertextualidade que incide sobre a adaptação de textos literários, o que ocorre com *Viagem à lua* (1902), de Méliès, baseado em *Da Terra à Lua*, de Verne. Segundo Brito (2006), o texto literário é um dos maiores intertextos mundiais, por apresentar um espaço de implementação que reitera, de maneira recorrente, outras vozes e estilos. Isso motivou, como reflete o crítico, as relações tecidas entre literatura e cinema.

A adaptação é um dos mecanismos utilizados nesse processo dialógico, nos fazendo pensar como um modo narrativo adquire significação a partir de outro. Para Hutcheon (2011, p.29), “a adaptação é uma transposição anunciada de uma ou mais obras em particular.” E pode envolver uma mudança de mídia, de gênero e de foco. Em relação a este último, refere-se a contar a mesma história por meio de um ponto de vista diferente, criando uma leitura distinta do tema. Partindo desses pressupostos, o respectivo trabalho propõe investigar os mecanismos estilísticos e temáticos estruturados pela focalização no processo de adaptação do conto *Pai contra mãe* (Machado de Assis, 1906) para o filme *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2004).

LEITURA CRÍTICA DA FOCALIZAÇÃO NO CONTO E NO FILME

O ponto de vista na narrativa tem sido discutido como o elemento fundamental para se instituir a verdade ficcional; a sua escolha é tão importante quanto a escolha dos versos de um poema. Ele depende necessariamente do tipo de efeito que se quer alcançar. Para Friedman (2002, p.181), por exemplo, “se o elemento de suspense deve vir em primeiro lugar – como, digamos em contos de mistério e ficção policial, então o narrador testemunha é o mais adequado”. Temos uma demonstração disso no conto *Os olhos de Pedro Antão*, de Machado de Assis, no qual o narrador-testemunha, Pedro, ao encontrar com Mendonça (sobrinho do falecido Antão), nos relata um possível acontecimento que envolveu a vida e a morte de Pedro

Antão, a partir de objetos encontrados no casarão; a história narrada cria uma atmosfera fantástica e macabra em torno dos objetos e da casa, dissolvida no desfecho realista representado por uma carta, na qual Pedro Antão descreve que preparou o ambiente com objetos estranhos para que o sobrinho e algum amigo “pascácio” inventassem um romance a respeito dele.

Para criar o efeito de mistério em *Os óculos de Pedro Antão*, seria realmente mais adequado que a informação diegética fosse transmitida por um narrador-testemunha, visto que ele, ao participar da história, cria um elo de confiança com o leitor e, além disso, ao fornecer um conhecimento limitado acerca dos acontecimentos descritos através de suposições legítimas fundamentadas em sua observação, gera uma atmosfera de suspense. Como podemos ver nessa ilustração, o modo de contar a história será viabilizado pela função que o narrador exerce no cerne da tematização diegética.

A nossa leitura levará em consideração o conceito de foco narrativo proposto por Genette (1989), que sugere a análise dos diferentes pontos de vista, no interior da diegese, como mudança de focalização. O conceito de focalização amplia e explica certos mecanismos utilizados no construto ficcional para instituir o ponto de vista narrativo; nesse caso, por exemplo, a onisciência seletiva múltipla seria um tipo de representação em que o conhecimento diegético está ao alcance de várias consciências de personagens e/ou narrador heterodiegético (REIS, C. e LOPES, C. M. 1988). Assim, em um determinado texto, pode haver o predomínio de uma voz narrativa em terceira pessoa (narrador heterodiegético), mas, em alguns momentos, a história pode ser representada pela voz de um personagem, a partir da escolha do narrador de doar ao personagem o foco de representação do conteúdo diegético.

A ideia é relevante para se analisar a instância narrativa no filme, que, por sua qualidade semiótica, apresenta no geral a informação diegética a partir de diferentes percepções (câmera, narrador onisciente e personagens), que se mesclam para construir a ilusão artística acerca de determinada temática. Segundo Genette (1989), há três tipos de focalização: não focalizada (focalização zero), focalização interna (fixa, múltipla ou variável) e focalização externa.

Os três tipos de focalização são divididos horizontalmente por meio de duas perspectivas: restrição e foco ilimitado do campo de conhecimento da ação diegética. No primeiro caso, está inserida a focalização externa, cuja história é tecida através do ponto de vista de um narrador marcado por uma restrição, na medida em que ele não conhece em profundidade “os pensamentos autênticos do herói” (GENETTE, 1989, p. 192); ele só vê o

que está na superfície observável da ação do herói, por isso, faculta ao espectador uma informação limitada da história. Ainda no eixo da restrição, está a focalização interna, cuja história é mostrada através da consciência de um ou vários personagens inseridos no campo do enredo. Essa focalização pode ser de três tipos: fixa, quando o foco narrativo centra-se em um único personagem; variável, quando há mudança do personagem focal (a informação diegética é transmitida ora por um personagem, ora por outro); e múltipla, quando um mesmo acontecimento é transmitido pelo ponto de vista de vários personagens. A focalização interna se configura como uma representação limitada porque só podemos conhecer aquilo que está ao alcance da consciência do personagem.

No segundo caso, o foco da história está centrado no narrador onisciente, é a chamada focalização zero, pois não há restrição de informação: o narrador controla a ação a partir do que ele quer mostrar ao leitor ou espectador. Nesse tipo de focalização, o narrador é quem narra e quem vê simultaneamente os acontecimentos. Essa nomenclatura em torno da função dos três tipos de focalizador pode ser utilizada para se analisar qualquer tipo de narrativa ficcional, seja ela literária ou cinematográfica, embora acerca do cinema devamos levar em consideração essa relação do conceito focal com outros elementos instituídos pela câmera: plano, enquadramento, movimento e sonoridade. De fato, como sugeriu Sales Gomes (1992, p. 109), ao observar o filme *Soberba*, de Orson Welles, podemos ver que há “dois graus diversos de narração, um fornecido pela imagem, outro pela fala”.

Nos dois níveis de narração, se estabelece a problemática da questão focal: quem vê e, portanto, quem sabe sobre os acontecimentos diegéticos? Em relação à câmera, ela pode ter a função de onisciência, ao regular a informação diegética através da mudança de plano e do movimento em *travelling*, possibilitando a mudança do ponto de vista ao se mudar o plano. Assim, em *Quanto vale ou é por quilo?*, a câmera oscila algumas vezes o núcleo focal ao passar do plano médio para o primeiro plano, e vice-versa, e principalmente ao mudar de cena ou de capítulo, com a técnica do *fade* (interrupção da ação por meio do escurecimento da imagem), reforçada em vários momentos pelo ângulo e/ou pelo *travelling*.

A câmera ainda pode assumir o ponto de vista de um personagem, adquirindo uma função mais ativa dentro do campo diegético, ao assemelhar-se ao ator, o personagem. Tal fato é conhecido como câmera “subjativa”, descrita também por Martin (2003, p. 32) como câmera-ator, “isto é, cujo olho se identifica com o do espectador por intermédio do olhar do herói”. Em 1959, Alain Resnais utiliza esse recurso no filme *Hiroshima, Mon Amour*, para mostrar para o espectador os espaços de interiorização do personagem. A cena se desenvolve

com a voz em *off* do personagem que narra as coisas vistas em Hiroshima (hospital, museu, etc.), porém, ao invés de a câmera mostrar o personagem dentro do campo de visão descrito por ela através das lembranças, como ocorre frequentemente com filmes que utilizam o *flashback* (*Cinema Paradiso*, *Cidadão Kane*), nos quais se apresenta um único personagem em dois espaços-temporais, a câmera olha a partir de um longo movimento em *travelling* aquilo que está sendo narrado; ela substitui assim o olhar do personagem.

Uma questão ainda fundamental acerca da focalização no cinema diz respeito ao “ponto de escuta” (focalização sonora), termo análogo ao ponto de vista, e que põe em destaque algumas questões semelhantes à focalização visual (quem vê): quem escuta? Há uma convergência entre o ponto de escuta e o ponto de visão? Para Vanoye & Goliot-Lété (1995), a localização sonora é mais difícil de identificar do que o ponto de vista, porém esse aspecto é simples de ser observado quando imagem e som coincidem no plano narratológico. Sobre isso Vanoye & Goliot-Lété destacam que

Um ponto de vista subjetivo é raramente acompanhado de um ponto de escuta contraditório: quando vejo o que um personagem vê, em geral ouço o que ele ouve (que é também o que os outros personagens eventuais ouvem). Em compensação, quando ouço artificialmente o que um personagem ao telefone, por exemplo, ouve (ponto de escuta marcado), em geral vejo algo diferente do que o personagem vê. Na maioria das vezes, vejo-o ouvindo. É raro o ponto de vista se ligar ao ponto de escuta, enquanto o inverso é natural. No caso do ponto de escuta, o personagem que ouve não se encarrega do visual, mas apenas do auditivo-sonoro. Só pode ser considerado um narrador parcial, o co-narrador (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 1995, p.48).

Marcel Martin (2003, p.131) explica que, em decorrência do realismo da imagem, frequentemente o ponto de escuta e o ponto de vista coincidem. Nesse caso, “é quase sempre a partir da imagem que o som adquire seu valor dramático, através de seus efeitos no rosto e no comportamento dos personagens que o escutam”. Na primeira cena do filme *Quanto vale ou é por quilo?*, o que ocorre é o inverso disso: a câmera nos mostra um espaço escuro, onde não se pode visualizar a imagem, onde se doa ao espectador apenas a tonalidade dramática da voz em *off* do personagem (“larga ele”). Esse é um exemplo legítimo de um ponto de escuta que, no enredo, adquire um significado irônico: a voz em evidência é de uma escrava alforriada que suplica pela soltura do seu escravo, capturado por um senhor branco. Apesar de ela comprovar, através de um documento, a propriedade do escravo, ela é presa por ter gritado com o homem branco, e aqui se cria a ironia: a voz silenciada no enredo pela prisão é posta em relevo pela câmera, o que faculta ao espectador um indício do que trata o enredo.

Nas cenas iniciais de *Quanto vale ou é por quilo?*, por exemplo, a câmera assume o ponto de vista onisciente e, em diversos momentos, doa-o para os personagens; mas, ao concentrar em si o campo de visão da história, algumas vezes omite determinadas informações, ocasionando uma infração momentânea do código de representação instaurado pela focalização onisciente, já que teoricamente essa instância focalizadora em geral não restringe o conteúdo informado. No entanto, esse tipo de infração não corresponde a um desvio no espaço coerente da narrativa; logo se instaura como técnica artística, utilizada comumente nos romances modernos e no cinema. Essa técnica é definida por Genette (1989) como “alteração”, cuja definição se estabelece através de dois tipos: paralepse e paralipse. O primeiro consiste em “facultar mais informação do que é normalmente permitida pela focalização instituída”, e o segundo, em “facultar menos informação do que é normalmente permitida pela focalização” (REIS & C.M. LOPES, 1988, p.270-271).

No filme, a focalização cria eixos simbólicos para a dualidade que articula o sentido justaposto na diegese: a luta entre as classes sociais e representada ainda por procedimentos estéticos e intradieéticos altamente sugestivos, como a dualidade das cores (preto e branco), dos planos (plano médio e primeiro plano), do tempo (passado e presente) e da focalização (onisciente e interna) – a primeira focalização se manifesta por dois níveis de narração: um doado pela *voz-over* do narrador e outro doado pela câmera; a segunda se mantém no personagem: o narrador transfere para ele a voz e a consciência dos fatos.

O foco narrativo nesse filme tem ainda a função de criar uma unidade semântica entre os diferentes espaços temporais diegéticos, já que a narrativa se compõe de várias histórias que se passam em três eixos: passado, presente e futuro. O dinamismo temporal é tecido no filme em doze capítulos instaurados quase que em doze contos, enredos específicos que são amarrados pelo tema (escravidão em seus múltiplos significados). No primeiro capítulo, a informação narrativa será decomposta em três níveis de apreensão: uma primeira onisciência, representada pelo enquadramento da câmera, que sugere a ação através de *fades*, congelamento de imagem e movimento; uma segunda onisciência, representada pela voz de um narrador; e, por último, uma focalização interna, representada pela voz do personagem. A cena se inicia com a voz em *off* de um personagem ainda não identificado, já que essa voz está intercalada com uma imagem escura (um *fade*), imagem que suscita um efeito simbólico: a não identidade de um sujeito demarcado no discurso pela locução – “larga ele” –, cuja presença física surge na imagem seguinte, com o foco centrado no cortejo, como pode ser visualizado na sequência abaixo:



Figuras 1-3: imagens retiradas do filme (representação da onisciência no filme)

A utilização do *fade* (interrupção da ação por meio do escurecimento da imagem, figura I) cria uma consciência narrativa a partir de sua justaposição com a tonalidade desesperada da voz em *off* (ponto de escuta), artifício utilizado que já cria uma sugestão de realce dramático da história. A imagem escura é aqui utilizada de maneira pouco comum, já que se apresenta como cena introdutória do enredo, e geralmente esse recurso é utilizado como suspensão temporal entre um plano cinematográfico e outro, entre uma sequência e outra, em um campo determinado. O *fade* demarca o fim de uma cena através da interrupção da ação (o corte feito pelo escurecimento não rompe o princípio de continuidade com a cena posterior) e tem geralmente a função de pontuação narrativa, além de ser um recurso rítmico (demarcação temporal) e plástico.

O *fade* da primeira cena equivale ao que Martin (2003, p.79) chama de elipse simbólica, “em que a dissimulação de um elemento da ação não tem uma função de suspense, mas reveste-se de uma significação mais profunda”. O quadro escuro da primeira cena representa uma suspensão simbólica do tempo, ao passo que a pausa não sucede uma ação, mas configura o seu início, o que sugere um ponto de vista estático doado pela câmera acerca do tempo, ou a não mudança na ação dos personagens que se encontram nos dois espaços diegéticos do filme – século XIX (Rio de Janeiro) e contemporaneidade (São Paulo) –, uma vez que esses personagens serão aproximados no decorrer da trama. O *fade* da figura I simboliza ainda o tom pessimista do filme em torno dos personagens negros, visto que o negro é tido como símbolo do lúgubre, do estado de treva e de melancolia, e até mesmo da escravidão. Como ressaltou Chevalier & Gheerbrant (1998), o negro tem assumido diferentes simbologias, que variam conforme a região e a época, e entre elas está a representação pessimista da escravidão e do lado sombrio da alma (individualização junguiana).

A negritude que simboliza a escravidão se refere mais diretamente ao conteúdo dramático do filme e dele se desmembram os demais símbolos de degradação, o que chama a nossa atenção para a perspectiva realista em torno da condição social dos personagens na ação de se relacionar com o outro, ideia reforçada já pela imagem do cortejo (figura II), na qual a

câmera em um plano médio evidencia o conflito: o homem branco a puxar de modo abrupto o homem negro.

A ideia de mercadoria e preço sugerida pelo título é desenvolvida pela sequência a seguir:



Figuras 4-9: movimento e iluminação como criação da focalização.

A sequência sucede a primeira cena (o prólogo suspenso pelo *fade*). A câmera enquadra, no ângulo de percepção do enredo, o cativo de escravos; o foco narrativo está centrado inicialmente na câmera (representada pelas figuras 7-12) – ideia reforçada pelo *travelling* (movimento da câmera), que representa a função de onisciência no plano da imagem. Segundo Anatol Rosenfeld (1992, p.31), “a câmera, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o panoramizar são recursos tipicamente narrativos”. Na primeira imagem (figura 4), a câmera nos mostra objetivamente os escravos em um plano geral, porém enquadrados na imagem não pelo plano, mas pela luz. A iluminação reverbera nessa cena dois efeitos: um dramático e outro alegórico. No primeiro caso, a luz evidencia o *pathos* dos personagens ao chamar atenção para o espaço de opressão deles, simbolizado pela escuridão do ambiente – a cor realça em profundidade o aspecto dramático da cena, principalmente porque está em contraste com a iluminação, que põe em evidência a situação dos personagens.

O efeito alegórico sugerido pela iluminação se manifesta por meio de uma aproximação sígnica entre o título e a sequência que inicia o filme; quer dizer, a ideia de preço e quantidade sugerida pelos signos que compõem o título adquire significação a partir

do enquadramento representado pela iluminação; nesse caso, sugere a apresentação da mercadoria, o escravo. Esse sentido é reforçado pelo enquadramento em primeiro plano do escravo com máscara de folha de flandres, em justaposição à *voz-over* do narrador heterodiegético, que substitui a informação diegética sugerida somente pela imagem e a qual passa a sugerir também por meio da descrição:

A máscara de folha de flandres é um instrumento feito de metal. Fechado atrás da cabeça por um cadeado, tem apenas três buracos. Dois para ver e um para respirar... Por tapar a boca, a máscara faz com que os escravos percam o vício pelo álcool. Sem o vício de beber, os escravos não têm também a tentação para furtar, já que é do seu Senhor... do seu dono, que eles tiram o dinheiro para se embriagar. Dessa forma ficam extintos dois pecados... A sobriedade e a honestidade... Estão assim garantidas (Grifos retirados do filme).

Enquanto o narrador descreve os instrumentos de tortura, a câmera fotografa o escravo a partir de uma *travelling* da esquerda para direita, criando um movimento de rotação do escravo, que acompanha o movimento da câmera no sentido horário, como pode ser observado gradativamente nas imagens (figuras 4-9). Essa rotação do escravo, paralela à descrição narrativa, sugere a ideia de mercadoria que está sendo apresentada para o consumidor – ideia que será recuperada mais adiante no filme, por meio da criança abandonada. A descrição feita pelo narrador do filme é uma adaptação quase que fidedigna da informação diegética transmitida pelo narrador machadiano do conto *Pai contra Mãe*:

Havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas (MACHADO, 2008, p.179).

Em um eixo de comparação, podemos identificar que a fala do narrador machadiano é recuperada quase que em sua totalidade, porém adquire uma função diferente no espaço diegético do filme (aqui reside uma das faces da adaptação, ressignificar o sentido elaborado pelo texto primeiro). No conto, a descrição dos instrumentos de tortura se liga à fuga de Arminda e ao ofício de pegar escravos, assumido por Candinho. Por isso, o narrador justifica: “não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício” (MACHADO, 2008, p.179). Nesse caso, os instrumentos motivam a fuga e simbolizam o medo da escrava de retornar à senzala. No enredo fílmico, o discurso machadiano se desvincula dos personagens Candinho e Arminda, e tem a função de reforçar a ideia de propriedade e comércio em torno do escravo e

dos instrumentos utilizados para reprimi-lo. Tanto no conto quanto no filme há uma reflexão da configuração da escravidão por meio da própria consciência estética, revelados pelos artifícios criativos da focalização, que instaura uma ironia das possíveis virtudes humanas modeladas pela tese da sobrevivência, daquilo que Machado de Assis chamará em *Quincas Borba* de “humanitas”.

A informação diegética no conto é controlada por uma focalização onisciente, através da qual se estabelece um ponto de vista narrativo de conhecimento ilimitado em torno do tema (a escravidão) e mais estritamente dos três personagens inseridos no conflito da luta pela sobrevivência (Candinho, Mônica e Arminda).

Apesar de a focalização onisciente ser marcada pela impessoalidade da terceira pessoa, no conto, há uma subversão desse código a partir da fala em primeira pessoa do narrador, que não é personagem, mas doa para si a marca ou a qualidade da focalização interna: “Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício” (MACHADO, 2008, 179). A subversão do código instaurado pela focalização onisciente é uma das marcas do realismo mágico⁹ de Machado de Assis, que chama atenção para a estória e para a ilusão que se cria em torno da realidade, a partir de uma impostura narrativa que reflete o próprio código literário, no filme esse efeito é criado pela *mise-en-scène*.

A *mise-en-scène* cria um efeito semelhante ao do narrador machadiano: a câmera cria uma ilusão visual que parece colocar o olhar do personagem em contato direto com o espectador. É o que acontece em uma sequência narrativa do sétimo capítulo do filme: um personagem é enquadrado em um plano médio, em direção à câmera, em um espaço nulo da presença de outros personagens, o que reforça a ideia documental de que o personagem em cena fala para a câmera e, por conseguinte, para o público.

O realismo machadiano pode ser chamado de mágico, pelo modo como chama atenção para a sua substância ficcional ao transgredir o código de focalização, rompendo as barreiras entre o extradiegético (leitor) e intradiegético (narração). Para Stam (2008), a questão do mágico está intimamente relacionada a uma tradição realista que põe em foco a própria condição de representação (reflexividade). Ele ainda destaca que o realismo e a reflexividade podem coexistir de modo harmônico em um mesmo espaço diegético. Essa ideia se aplica, por exemplo, ao conto *Pai contra mãe*, uma vez que o conto ilustra questões relativas à sociedade colonial, como o meio de produção e a organização do trabalho, porém não faz isso sem

⁹ Estamos nos referindo ao conceito de realismo mágico proposto por Stam (2008), que se refere a uma narrativa que evidencia a própria consciência ficcional, chamado de mágico por destacar no enredo o processo criativo.

deixar de por em relevo os construtos ficcionais do texto, levando-nos a refletir sobre a voz narrativa (ao dialogar com o leitor) e sobre a própria ideia de realismo transgredida pela alegoria e pela ambivalência semântica gerada pela ironia.

Diante disso, o texto machadiano não é realista no sentido de apresentar abertamente os fatos, mas é realista porque apresenta “verdades sobre a composição política, ideológica e religiosa do segundo reinado. Conquanto de modo disfarçado, os pontos de vista eram rigorosamente críticos em seu âmago” (GLEDSON, 1991, p. 13). Conforme nos revela Gledson (1991), o realismo em Machado se dá de forma alegórica, através de uma impostura narrativa que se apropria do mundo para adaptá-lo aos propósitos do próprio texto; então, a óbvia realidade instaurada no texto é transgredida pelo sentido simbólico e intrínseco da ironia que resvala na singularidade perceptiva do seu discurso alegórico sugerido pelos efeitos sugestivos da focalização.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. & BOSI, Alfredo [et al]. *Coleção escritores brasileiros: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982.

ASSIS, Machado de. *Contos de Machado de Assis: Política e escravidão*. João Cezar de Castro Rocha (org.). Rio de Janeiro: Record, 2008.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. In: *Obra Completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAZIN, André. *Por um cinema impuro*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Carlos Sussekind (tradução). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166 - 182, março/maio, 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1989.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Sales. [et. al.] A personagem cinematográfica. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 103 - 119.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. André Chechinell (tradução). Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Paulo Neves (tradução). São Paulo: Brasiliense, 2003.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.

ROSENFELD, Anatol [et. al]. Literatura e personagem. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte de adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Marina Appenzeller (tradução). Campinas, SP: Papyrus, 1994.

FÉ E EMPATIA EM FICÇÃO CIENTÍFICA CONTEMPORÂNEA: *PARABLE OF THE SOWER* E *PARABLE OF THE TALENTS*

Ma. Amanda Pavani (UFMG - CNPq)

Entre os trabalhos considerados clássicos dentro do gênero de ficção científica, é seguro dizer que, em geral, fé e religião são conceitos de má reputação. Normalmente, as obras simplesmente não trazem nenhuma representação de fé ou as religiões são apresentadas como alienadoras e costumam mesmo ser associadas a espécies “inferiores”. Em um gênero nascido da valorização pelo método científico e pelo pensamento racional, seria de se imaginar que a exclusão da fé e de outras práticas religiosas seria óbvia.

Contudo, desde os anos 60 e 70, a ficção científica começou a incluir uma variedade mais ampla de temas. Os romances que abordam temas como os limites entre humanos e máquinas, a supervalorização das ciências exatas em detrimento das humanidades, assuntos de raça, gênero e classe têm se tornado cada vez mais populares. Um exemplo dessas aproximações inclui a obra de Octavia Butler. Aqui, quero falar especificamente sobre os romances de 1993 e 1998, *Parable of the Sower* e sua sequência *Parable of the Talents*. As traduções dos excertos foram feitas por mim. Minha hipótese principal é que Butler consegue subverter a perspectiva clássica de fé e religião, de que estas seriam necessariamente ferramentas de alienação, através do culto fundado por sua protagonista, o infame Earthseed. O culto é uma representação controversa e irônica de uma religião materialista, usada no enredo para fornecer esperança e inspirar avanços científicos.

Esses romances lidam com o que a chamamos de futuro próximo, nos Estados Unidos. O aquecimento global afetou as condições de vida nas regiões mais ao sul; as pessoas fogem para o Canadá ou Alasca, com quaisquer meios que tenham, até mesmo a pé. A protagonista, Lauren Olamina, viveu uma infância mais ou menos protegida nesse vilarejo chamado Robledo, em meio a personagens de várias etnias, entre uma maioria de pessoas negras. Lauren é a primogênita de um professor e pastor; sua mãe morreu em decorrência do abuso de drogas. Esse abuso é refletido na condição de Lauren, chamada de “hiperempatia”: ou seja, Lauren sente tudo que ela vê outras pessoas sentindo. Ainda que, primeiramente, isso pareça quase um superpoder, o leitor rapidamente percebe que Lauren sente o que ela vê e ouve, ou seja, fechar os olhos ou tampar os ouvidos pode evitar que ela sinta a dor alheia. Conforme as diferenças de poder econômico tornam cada vez mais radicais, Robledo acaba invadida e

destruída por viciados em drogas – até então, eles eram protegidos por um muro, mas a população não tinha direito para protegê-lo o suficiente. Lauren perde toda a sua família e escapa com outras duas pessoas. Sem nenhuma perspectiva, só resta a eles pegar a estrada rumo ao norte, procurando um lugar onde pudessem viver em segurança. No caminho, eles encontram mais pessoas que desejam viajar em grupo. Nesse ínterim, Lauren ocasionalmente fala com eles sobre as “verdades” que ela teria descoberto depois de “muito pensar”. Como vocês podem ter imaginado, esses são os valores do culto que ela chama de Earthseed. Ao fim de *Sower*, eles chegam às terras de Bankole, um homem idoso do grupo, que posteriormente se casa com Lauren. Em *Talents*, o leitor vê que eles conseguem criar uma pequena comunidade, Acorn, que é posteriormente destruída e escravizada. Depois de escapar, Lauren trabalha tanto para encontrar sua filha, sequestrada durante a ocupação, quanto para espalhar as “verdades” de Earthseed.

Primeiramente, falemos sobre a ideia de empatia nos romances. Quando falamos do termo ficção científica, a história que acabei de descrever dificilmente é que vem à mente. Ao considerar o conceito cunhado por Darko Suvin (2005), o *novum*, notamos a divergência em relação a alguns clássicos do gênero. O *novum* é relacionado a aquilo que existe em uma obra de ficção científica mas que não existe no universo do autor (e, ocasionalmente, no do leitor).

Em ambos os romances discutidos hoje, um dos *nova* é essa nova droga, Paracetco:

Ela estava fazendo milagres pelas pessoas que tinha Alzheimer. Ela parava a deterioração das funções intelectuais e possibilitava ótimo uso de qualquer que fosse a memória e racionalidade que tivesse sobrado. Ela também acelerava a performance de pessoas normais e jovens, que liam mais rápido, retinham mais, faziam conexões mais rápidas e certas, cálculos, conclusões. Dessa forma, Paracetco tornou-se tão popular quanto café entre estudantes. (*Talents*, cap. 1)

Notamos aqui que esse *novum* de *Parable* não soa muito estranho; há que se lembrar da ritalina, hoje indicada para pacientes com déficit de atenção, mas tomada por graduandos e candidatos a vestibulares. É, assim, irônico que o uso excessivo de Paracetco tenha causado o hiperempatia de Lauren, que é constantemente distraída pelos sentimentos e sensações daqueles à sua volta.

Considerando o argumento de Joo em seu artigo (2011), vemos também que, “em ficção científica tradicional, o *trope* de empatia é comumente usado para distinguir humanos de robôs, androids, cyborgs e outras entidades não ou menos humanas” (p. 288). Ela acrescenta que isso está no extremo oposto à visão mais popular de Asimov, que separa humanos de máquinas através de sua racionalidade; assim, Joo resume esse conflito na

dualidade “biologia *versus* moralidade”. Ainda que as afirmações de Joo estejam, em sua maioria, corretas, cabe acrescentar que ambas as visões, tanto da racionalidade de Asimov, quanto da de empatia, apresentada por Phillip K. Dick, parecem trazer um certo otimismo com relação à humanidade. Quando apontamos essas distinções, elas quase sempre vêm com um viés positivo: a racionalidade impediria que os humanos agissem só por instinto ou emoção, ao passo que a empatia seria responsável pela criação de conexões entre os indivíduos e pelo senso de comunidade. A primeira ideia cai por terra quando lembramos que a racionalidade, ao invés de contribuir para a extinção da fome ou de doenças, rapidamente intensificou os danos de guerras e de conflitos armados em geral. A segunda ideia, da empatia, também transmite a ideia falsamente otimista de que os humanos poderiam compartilhar a dor de outra pessoa e, assim, evoluir de certa forma. Se esse argumento fosse verdade, isso preveniria uma série de guerras e violência. Nenhuma dessas características satisfaz a questão sobre o que separa humanos de máquinas.

Esse argumento está em um paralelo com o de Joo. A representação de Lauren como *sharer* pode indicar que ela teria uma maior tendência a começar Earthseed do que outros; contudo, há diversos personagens *sharers* nos dois romances e, ainda assim, nenhum parece ter chegado às mesmas “conclusões” de Lauren. Como Joo indica, há uma ruptura com aquela ideia de otimismo ligado à hiperempatia quando Lauren começa sua jornada pela estrada. Ela afirma, “Olamina aprende a se defender fora dos muros de seu antigo enclave suburbano, e, precisamente por ser uma ‘compartilhadora’, ela é forçada a aprender a atacar e defender outras pessoas” (p. 289). Concordo com essa afirmação, já que Lauren de fato mata e luta quando necessário, mas, quando ela recorre a isso, ela ataca o mais rápido e o mais fatalmente possível. O primeiro homem que ela mata, um viajante que fora ferido fatalmente e ainda agonizava, faz com que ela entenda a fragilidade de sua hiperempatia:

Eu fui até a minha bolsa, lutando para me mover sem vomitar. Eu a afastei do homem morto, tateei pela parte interna, encontrei minha faca. Era uma boa faca, afiada e longa. Abri-a e cortei a garganta do homem inconsciente com ela. Não foi até o sangue parar de escorrer que eu me senti segura. O coração dele tinha bombado toda sua vida pra dentro da terra. Ele não podia mais recobrar a consciência e me envolver em sua agonia. (Sower, p. 189)

Com relação ao papel da empatia na ficção científica de Butler, concordo com Joo em seu argumento pela subversão de um tom implicitamente otimista, quando supomos que empatia seria uma diferença que os humanos teriam com relação a máquinas. Na série de *Parable*, os hiperempatas são considerados mais frágeis, alvos fáceis para criminosos

oportunistas. Ainda que Butler pareça deslocar a posição que o *trope* da empatia ocupa dentro da ficção científica tradicional, ela tampouco defende a racionalidade, muito pelo contrário. *Earthseed* só prospera, mais para o final de *Talents*, não porque apoia viagens interestelares, mas porque é centrado na ideia de que a única divindade que deve ser reconhecida é a “Mudança”.

Voltando-se agora para religião, vemos que, no século XX, sci-fi não parecia diferenciar fé de religião. Essa divisão foi acontecer com o aumento das revistas *pulp*. No capítulo de Farah Mendlesohn (2003) sobre o assunto, ela diz:

Ao passo que o romance científico não apoiava uma interpretação religiosa do mundo, ele se maravilhava com o imaterial e trazia para o gênero de sf um desejo pelo transcendental; essa visão do futuro representava uma tentativa de espiar entre as nuvens. Em segundo lugar, sf, da maneira como surgiu nas revistas *pulp*, era mais voltado para um entendimento bem mais material da religião e, pelo menos na superfície, isso se tornou a forma dominante de encontro de sf com religião. (MENDLESOHN, p. 264)

No começo dessa tradição, ela comenta, a busca científica mirava em trazer a humanidade mais perto do transcendental. Contudo, a imagem que ficou até hoje sobre o relacionamento de sci-fi e religião é uma de descaso. O senso do transcendental foi separado dos hábitos e rituais da prática religiosa, ou seja, a religião começou a ser representada como um conjunto de práticas, e não uma busca pela vida eterna. Essa virada representacional que ocorreu com as revistas e com a ascensão da *scientifiction* “está diretamente relacionada com uma função didática dada ao gênero popular durante aquelas décadas: a dualidade com a religião em uma ponta e a ciência secular na outra indicava que os dois conceitos seriam imiscíveis” (p. XX). *Scientifiction*, como definido pelo Brian Stableford (2003), envolvia romances que eram univocalmente positivos com relação ao método científico – vale lembrar que, na época, a comunidade sci-fi rejeitou a obra de Huxley, *Admirável Mundo Novo*, devido à sua representação negativa da sociedade comandada apenas pela ciência. Na época, o termo distopia ainda não era tão amplamente usado quanto hoje (p. 45).

Lauren encontra dificuldade para definir suas próprias crenças. Quando seus companheiros de viagem descobrem que ela sofre de hiperempatia, um deles, Harry, exige saber de “algo real” sobre ela. O que ela escolhe mostrar a ele são os versos que ela acaba por escolher como a abertura de seu livro sobre *Earthseed*:

Tudo que você toca
Você Muda.

Tudo que você Muda
Muda você.
A única verdade que resta
É a Mudança.
Deus
É Mudança. (Sower p. 195)

Essas ideias se repetem através de ambos os livros. Duas coisas separam *Earthseed* de outros cultos e religiões: a noção de que deus não seria um ser corpóreo, mas uma força (a mudança), que é inevitável, mas que pode ser moldada por aqueles que a reconhecem. Inclusive, as pessoas que ajudam a espalhar a palavra de *Earthseed* assim que este ganha momentum são chamados *shapers*, “moldadores”, na falta de melhor tradução. Em segundo lugar, Lauren tem certeza que *Earthseed* deve trazer um senso de propósito ou, como ela diz, um Destino para a humanidade: “E o Destino de *Earthseed* é enraizar-se entre as estrelas” (Sower p. 177). Em termos práticos, isso quer dizer que Lauren tem certeza de que viagens espaciais devem receber todos os financiamentos possíveis de modo a estabelecer colônias humanas em outros planetas, já que a Terra, como hábitat humano, estaria com os dias contados.

Em seu artigo, Adam Johns (2010) analisa o uso dos termos “apocalíptico” e “pós-apocalíptico” para romances como a série escrita por Butler, e também para *MaddAddam*, de Atwood:

A teologia de Olamina é caracterizada, primeiramente, por sua valorização estrita do materialismo científico, sem espaço para o supernatural; e, em segundo lugar, por sua afirmação da luz irradiada da ‘evolução biológica, teoria do caos, teoria da relatividade, o princípio da incerteza e, claro, a segunda lei da termodinâmica’. A sua teologia é a de um mundo inteiramente natural em constante conflito. (p. 403)

Se os valores de Lauren são considerados não apenas no contexto em que a personagem está inserida, mas também na representação que cultos têm tolerado ao longo dos últimos setenta anos de ficção científica, uma imagem complexa emerge. *Earthseed* não propagandeia uma crença no supernatural, mas, ao mesmo tempo, professa que os humanos teriam um Destino sem reconhecer qualquer existência que teria determinado esse Destino em primeiro lugar. A própria Lauren reconhece frequentemente que *Earthseed* não é um sistema de crenças muito reconfortante. Embora sua crença, de que a única deidade existente seria o processo de Mudança, não fraqueje durante a série, o ritual que ela monta durante a construção de Acorn é bem diferente dos típicos sermões de outras práticas religiosas.

Assim, já que Earthseed é essa religião materialista cujos rituais ecoam hábitos do método científico ou, pelo menos, do processo de publicação em revistas acadêmicas, se pensamos nos serviços do culto, que incluem perguntas e debate, como isso pode trazer um contraste com as representações normais de religião em sci-fi? Na verdade, pode haver dificuldade em estabelecer Earthseed como uma religião em primeiro lugar; a maioria dos conceitos inclui algum elemento do transcendental, alguma crença ou força desconhecida que comande o mundo. Entre os versos que Lauren usa, ela escreve o seguinte:

Todas as religiões, no fim, são cultos de ‘bagagem’. Os membros performam rituais exigidos, seguem regras específicas e esperam ser presenteados de forma supernatural com recompensas desejadas [...] Earthseed é o amanhecer da vida adulta para a espécie humana. Ela oferece a verdadeira imortalidade. Ela permite que as sementes da Terra se tornem as sementes de vida nova, de novas comunidades em novas terras. (*Talents*, cap. 19)

Na crença de Lauren, não há necessidade de transcendentalismo na religião. Ela só admite chamar Earthseed de religião para facilitar sua absorção. Durante maior parte de *Sower* ela chama os versos de “verdades”, mas em *Talents* ela parece mais confortável em ser vista como literatura religiosa. Do fragmento anterior, podemos concluir que, para ela, a religião não precisa oferecer o transcendental, mas uma forma de esperança – nesse caso, uma esperança no Destino.

Para sci-fi, Earthseed é particularmente desconfortável: ao mesmo tempo em que ela é mais palatável para fãs de ciência devido à sua natureza materialista e os processos de revisão por pares, seus rituais, *slogans* e, por que não, sua fé mostram noções de que a religião está em primeiro lugar. Os temas de Butler expõem problemas complexos para definir e discutir fé e religião em um cenário distópico, sem respostas definitivas sobre a vida em outros mundos, seja no pós-morte ou no além-estratosfera.

Esses temas novos na ficção científica, em particular em sci-fi distópico, ainda não são tão amplamente discutidos. Começa-se discutindo um mundo ficcional com abuso de drogas, armas de destruição em massa e tecnologia para terminar falando de como a religião pode, na verdade, ter muitas semelhanças com o próprio método científico, o que pode frustrar muitas expectativas.

Contudo, eu escolho achar que essa virada na ficção científica contemporânea pode ser um sinal de que o gênero perdeu um pouco da sua natureza escapista. Essas narrativas distópicas de futuro próximo, com assuntos já presentes no nosso cotidiano, como conflitos de raça, estereótipos de religião, além da supervalorização das ciências exatas sobre as

humanidades, aliados a *nova* de sci-fi como a hiperempatia, os colares de escravos, ou mesmo caminhões armados com tecnologia muito longe de existir ainda, tudo isso produz um efeito literário de deslocamento – e, para alguns leitores, uma sensação de esperança utópica. Só se, nesse caso, os leitores levem o conselho de Lauren Olamina a sério e tentem moldar a mudança que ocorre à sua volta.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. *The Year of the Flood: a novel*. New York: Anchor Books, 2009.

BUTLER, Octavia. *The Parable of the Sower*. New York: Grand Central Publishing, 1993.

BUTLER, Octavia. *The Parable of the Talents*. 1998. E-book.

CSICSERY-RONAY Jr, Istvan. “Marxist Theory and Science Fiction.” In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Ed. Coral Ann Howells. Cambridge: Cambridge UP, 2006. p. 113-24.

FERNANDES, Amanda Pavani. “The Simulacrum in Coded Discourse Parody: The Hunger Games and The Year of the Flood.” Diss. Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

HOWELLS, Coral Ann (Ed). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge U P, 2006.

HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. London: Vintage Books, 2007.

JOHNS, Adam. The Time Had Come for Us to Be Born: Octavia Butler’s Darwinian Apocalypse. *Extrapolation* v. 51, n. 3, 2010: p. 395-413.

JOO, Hee-Jung Serenity. Old and New Slavery, Old and New Racisms: Strategies of Science Fiction in Octavia Butler’s Parable series. *Extrapolation* v. 52 n. 3, 2011: p. 279-299.

MENDLESOHN, Farah. “Religion and Science Fiction.” In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Ed. Coral Ann Howells. Cambridge: Cambridge UP, 2006. p. 264-275.

STABLEFORD, Brian. “The History.” In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Ed. Coral Ann Howells. Cambridge: Cambridge UP, 2006. p. 13-31.

SUVIN, Darko. “Estrangement and cognition.” In: *Speculations on speculation: theories of science fiction*. Ed. Gunn and Candelaria. Oxford: The Scarecrow Press, 2005. p. 23-35.

**RELIGIOSIDADE, BENZEDURAS E PRÁTICAS CULTURAIS EM UMA
COMUNIDADE ÍTALO-BRASILEIRA: O RINCÃO DOS KROEFF COMO UMA
ESCALA DE ESTUDO.**

Amanda Scalcon Bitencourt (FACCAT)

Daniel Luciano Gevehr (FACCAT)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Cabe ao historiador, mostrar diferentes maneiras de ver situações do nosso cotidiano e acontecimentos do passado, temos em vista de que a História em si não muda, ela repete seu ciclo de tempos e tempos com outros personagens. Nosso ofício requer humildade de coração e a abertura da mente, isto é indispensável para que possamos compreender a História, a qual tem como uma de suas principais funções, mostrar a trajetória da humanidade, não deixando valores, tradições e crenças se perderem com o tempo.

O presente artigo tem como objetivo analisar as práticas de benzeduras na localidade do Rincão dos Kroeff, a partir de memórias das praticantes de benzedura. Estudar as práticas de cura das benzeduras da localidade do Rincão dos Kroeff, distrito da cidade de São Francisco de Paula, localizado na serra gaúcha, se faz necessário, não apenas por aprofundar-se na prática e na fé, mas também por tratar-se de uma localidade de imigrantes italianos que tiveram essa prática inserida já com a chegada dos primeiros imigrantes que ali se estabeleceram e já tinham a benzedura como uma herança de pai para filho ou até de avô/ avó para neto (a). Tendo como ponto de partida os saberes desenvolvidos, aprimorados e mantidos por elas que nossa pesquisa insere-se, desta forma, vindo a perceber suas memórias, construções históricas e principalmente as contribuições que deram para a formação da sociedade em qual estão inseridas. Ao termos as práticas de benzedura e cura como as principais fontes de pesquisa deveram tratar as memórias dessas pessoas de forma fundamental e com tal importância, da mesma forma que o historiador trata as fontes e os fatos históricos.

Do século XVI em diante, tanto a medicina quanto as ciências em geral tiveram uma evolução estrondosa da ciência, as técnicas de benzeduras são retratadas desde muito antes desse período, e essa evolução acarretou na exclusão do uso de plantas medicinais, benzeduras e orações, as quais não eram consideradas científicas, tão pouco experimentais ou

racionais. Desta forma, as benzedeadas e suas práticas foram rebaixadas à condição de saberes populares, os quais estão ligados à superstição ou até mesmo bruxaria.

Mesmo com inúmeros fatores e acontecimentos a lhes prejudicar, na atualidade em pleno século XXI, as práticas do benzer continuam vivas. Ainda que a medicina venha tendo a cada dia maiores sucessos no que diz respeito a erradicação de doenças, além de bons resultados para a saúde e equilíbrio das pessoas, as benzedeadas e suas intervenções continuam atuantes e vivas, principalmente nas localidades do interior da serra gaúcha. Como no início a medicina era exclusivamente para famílias que tivessem um considerável poder aquisitivo, as benzedeadas, o uso de plantas medicinais e de rezas, permaneceram sendo utilizadas, principalmente entre as comunidades ítalo-brasileiras. Como até mesmo os maiores cientistas e médicos viam que o uso das plantas, por sua vez, com fins terapêuticos, foi sendo apropriada e hoje é considerada um dos principais complementos da medicina.

Durante o século XVII, as práticas realizadas pelas benzedeadas se tornaram alvo fácil da perseguição que a Igreja veio a realizar, onde tinha como intuito dar fim a essas crenças e práticas que eram consideradas demoníacas e não eram aceitas aos olhos da igreja católica. Assim foi realizada uma perseguição implacável aos curandeiros, os quais eram acusados de bruxaria e charlatanismo, assim esses termos e práticas foram sendo substituídos ao longo daquele século por benzedeadas e santos milagreiros.

Mesmo sabendo-se que naquela época a medicina popular era bem aceita tanto pelo fato de que era de fácil acesso onde a medicina e assistência médica não chegavam, quanto por ser de crença popular e ter efeitos positivos. Isso fazia com que as pessoas fossem resistentes aos saberes oficiais da medicina, assim a população preferia ser atendida pelas benzedeadas de que por médicos formados.

Logo no início da colonização brasileira e do Rio Grande do Sul, as instituições médicas eram escassas ou não existiam, e quando havia algum médico, ou pessoa que tivesse conhecimentos medicinais e estudo para exercer tal, ficava onde se encontrava a corte portuguesa ou, não queriam fazer uso dos seus conhecimentos, pois, o salário era baixo e as condições de vida eram precárias. Já as ciências médicas na Europa estavam em grande desenvolvimento.

Os imigrantes italianos que estavam chegando ao nosso estado vieram da Itália em busca de uma melhora em sua perspectiva de vida tanto social quanto financeira, saíram da sua terra natal onde já viviam na sua maioria em condições um tanto precárias, passavam por

grandes necessidades, e lá não tinham acesso à saúde propriamente dita, dessa forma realizavam práticas de curandeirismo e benzeduras, as quais eram “tachadas” como bruxaria.

Ao chegarem ao Brasil e se estabelecerem no Rio Grande do Sul na serra gaúcha, os recém-chegados imigrantes tiveram que se adaptar a uma nova realidade, construir suas habitações, abrir caminhos e mantendo suas tradições as quais trouxeram em suas malas juntamente com poucas peças de roupas, algumas fotografias, mudas de vinhedo e muitos conhecimentos e histórias para contar em sua lembrança.

Como sabemos as práticas de benzeduras são próprias de comunidades rurais e essas vieram juntamente com os imigrantes em suas bagagens. Os tão famosos remédios da Vovó, os chás que são “tiro e queda”, e o benzer, essa era a medicina dos primeiros moradores do Rincão dos Kroeff, medicina essa que funciona até os dias atuais, e que algumas vezes são a preferência dos moradores, os quais abrem mão de ir ao consultório médico para ter os cuidados de uma benzeadeira.

Falar sobre questões que estão relacionadas ao que podemos chamar de “cultura popular” é algo que se faz necessidade, tanto pelo fato de que destaca características de uma dada população, aglomerado de pessoas ou povo, que desenvolveram técnicas e fazeres que se propague por todo um tempo, sofrendo adaptações que chegam aos “nossos dias”, quanto por nos fazer compreender melhor quem realiza tais ritos, além de não deixar com que essas memórias sejam esquecidas com o passar dos anos. Assim:

Conhecer e produzir uma história capaz de apreender as diferentes instâncias da realidade de comunidades rurais, sem incorrer em equívocos de uma historiografia convencional, reconhece-se a necessidade de inserção na dinâmica cultural da comunidade para compreender a participação dos sujeitos nos processos históricos. (MONTENEGRO, 2004, p. 68).

Quando procuramos no Dicionário do Folclore Brasileiro, organizado por Cascudo (2000), não encontramos os termos benzedor/benzeadeira, mas sim, rezador. O autor iguala o termo rezador e benzedor, onde indica a possibilidade deles serem confundidos:

Indivíduo com poder de proteger as pessoas contra as doenças e outros males pela reza. Usa água benta, galinhos de certas plantas, acende velas enquanto vai rezando, às vezes com expressões ou versos incompreensíveis. Muitas vezes, o rezador é benzedor e curandeiro, recomendando o uso de beberagem, emplastos, purgantes e chás. (CASCUDO, 2000, p. 588)

Ao longo das nossas pesquisas e estudos, sobre as benzeadeiras na localidade do Rincão dos Kroeff em São Francisco de Paula-RS, podemos ver claramente que a benzeadeira/

benzedor é diferente do rezador. Os rezadores são pessoas leigas, responsáveis pela organização de círculos de orações na comunidade como novenas e terços. Enquanto que benzedor ou benzedeira está relacionado à pessoa que cura por meio de orações, simpatias e em algumas situações com remédios naturais em sua própria casa, sem cobrar por isso.

TEXTO E CONTEXTO DA PESQUISA: AS BENZEDEIRAS DO RINCÃO DOS KROEFF

Para que fosse possível a realização dessa pesquisa, foram entrevistadas duas benzedoiras da localidade do Rincão dos Kroeff- São Francisco de Paula-RS, mas ao total é possível encontrar treze mulheres entre Trinta e Cinco e Oitenta e Nove anos que exercem o ofício de benzedoiras.

Nunca ninguém veio me procurar por isso, nunca vi uma pessoa nova que nem tu se preocupar com isso, de dar valor pra nos que benze, esses jovem não se importam com isso, não vão nem na missa, eles não sabem como a fé é importante. É bom ter quem se importe com nos aqui do Rincão, com tudo o que temos de herança dos que vieram de barco da Itália, aquilo que a gente também aprendeu com os que fugiam das fazenda, dos capitão do mato, nos não, quem veio antes da gente né!. É bom que quem tem estudo se importa e não deixa isso se perder. Alguma vez na vida todo mundo precisou de uma benzedeira, e ninguém lembra... (BENZEDEIRA SRª A.O)

As benzedoiras sempre tiveram papel fundamental na comunidade do Rincão dos Kroeff, devido a logo no início de sua formação com a chegada dos primeiros moradores, no período em que não era possível ter acesso a postos de saúde, hospitais ou até mesmo o saber médico institucional, os quais eram exclusivamente presentes na capital Porto Alegre, e o trajeto deveria ser feito a cavalo era o único meio pelo qual os moradores da localidade teriam a possibilidade de curar seus problemas que eram tanto do corpo, quanto da alma.

Quem exerce essa função, acredita ser um dom divino recebido, e que quando se tem fé é possível passar de geração em geração, por tal motivo não devem cobrar por isso, em uma família onde o pai exerce a benzedura, e a mesma for passada para seus sucessores, o patriarca deve ensinar a filha mais velha mulher, e quando na família é a mãe que realiza as benzeduras, deve passar a sucessão ao filho mais velho homem, há situações em que não se segue a risca isso, e nos dias atuais a maioria é passada para as filhas mulheres.

Para que possamos distinguir os elementos que se dizem no benzer, propomos um esquema, no qual destacamos os agentes, suas ações e os que recebem os resultados.



Esquema elaborado pelos autores.

Na maioria das vezes pelo fato de benzer, estar relacionado à cura de algum mal, aproxima-se do curandeirismo. No entanto, o termo curandeiro é usado para aquele que é tem poderes sobrenaturais, receita remédios para variados tipos de doenças e lança mão de feitiços para solucionar alguns problemas de seus clientes. Ao contrário dos benzedores, que são capazes de desfazer um feitiço, mas jamais de fazer um. “A benzedura é uma prática popular de cura que utiliza uma linguagem específica, tanto oral quanto gestual, com o objetivo de não apenas curar, mas libertar o paciente do mal que o aflige...” (GOMES; PEREIRA, 1989, p. 13).

Acreditasse que as benzedoras venham a ter um poder especial, o qual pode controlar as forças que desencadeiam desequilíbrios, onde através da benzedura seja possível romper o desequilíbrio que esta causando algum mal estar à pessoa e assim normalizando tudo.

Partindo da definição do autor e dos conhecimentos que foram obtidos através das pesquisas, é possível entender que o ato de benzer não trata apenas de males físicos, mas também espirituais. É um saber que se dá através da experiência cotidiana direta, com sua própria lógica, relacionada ao universo sociocultural no qual se inserem os sujeitos que a praticam. Ao ver de pessoas comuns e até mesmo de profissionais de áreas medicinais, benzedoras podem ser consideradas cientistas populares, sujeitos que combinam elementos místicos da religião e a magia aos conhecimentos da medicina popular. Falam em nome de uma religião e atuam no limiar entre esta e a medicina, esse fator é o que muitas vezes influencia a escolha dos moradores da pequena localidade rural, os quais consideram a benzedura mais eficaz que os remédios receitados pelos profissionais da saúde.

As benzedoras atuam de forma livre e, mesmo se apresentando em nome de Deus ou da religião, em alguns pontos de vista seus serviços se aproximam à magia, seus praticantes acabam por serem vistos como possivelmente detentores de um poder capaz de manipular forças ocultas, visando solucionar problemas como: saúde, emprego, proteção, amor entre outros.

O benzer é um saber prático e de acúmulo de experiências, ou seja, não é necessário uma especialização formal, como ocorre com médicos e outros inúmeros profissionais da área da saúde, os quais devem ter aquilo que não advém de uma formação específica para que possam atuar.

Porém, assim como outros procedimentos que envolvam cura, o benzer possui suas restrições, pois nem todos os males podem ser curados por meio de benzimentos. Existem problemas de saúde graves ou até mesmo incuráveis os quais têm a necessidade da intervenção e acompanhamento de médicos profissionais, sobretudo nos dias atuais, quando o acesso ao tratamento médico tornou-se mais fácil inclusive no meio rural.

Entre benzedoras da localidade do Rincão dos Kroeff não existe uma hierarquia de poder, todas elas se conhecem, principalmente pelo fato de ser uma localidade pequena e do interior, algumas são até mesmo parentes distantes. Espalhadas nesse meio rural, cada uma possui seu campo de atuação.

Nenhuma delas está filiada a nenhum tipo de entidade religiosa ou profissional, o que possibilita a elas a liberdade para estabelecer as formas como preferem benzer e seus horários, assim criando uma rotina adequada ao seu cotidiano, o que não as impede de irem à missa, frequentar a casa de parentes, de trabalhar nas lavouras de repolho, brócolis e temperos verdes, as quais são a principal fonte de renda da comunidade do Rincão dos Kroeff, além de cuidar das hortas que elas têm em suas casas, ou até mesmo de se reunir em uma tarde com as amigas para jogar canastra o que é o Passa-Tempo preferido da comunidade em geral.

[...] Hoje filha faz mais de uns 20 anos que eu benzo, benzo desde antes de tu nascer, eu não benzo muita coisa né, mas benzo, as pessoas não valorizam mais a gente aqui no Rincão, valorizam não, mas tudo querem a gente bem... se tiverem mal vem aqui pra gente benze, daí eles gostam, mas os novos não valorizam, não entendem nada quase, só os antigos, esses sim, eles valoriza quem benze, antigamente a gente era os médicos que tinha aqui, era longe e difícil ir pra fora atrás de médico. Hoje tem como, antes não..." (BENZEDEIRA O.O)

As pessoas que procuram os serviços dessas benzedoras têm uma expectativa clara do que vão encontrar. Acreditam que tais mulheres podem fornecer uma explicação para o que lhes afeta, além de tratamentos que envolvem os usos de chás, ervas, raízes e simpatias.

Na maioria das vezes, o benzer é considerado uma especialidade unicamente feminina, pois na maioria dos casos é executada por mulheres, no entanto, há homens que exerciam tal prática, dado este que foi comprovado em nossa pesquisa de campo. Na localidade do Rincão dos Kroeff, há mais ou menos trinta e cinco anos, havia uma figura masculina que benzia, o

qual realizava suas atividades até mesmo em animais, contrariando alguns dos resultados encontrados na bibliografia estudada, os quais na sua maioria apontavam apenas as mulheres como praticantes de benzedura.

As benzedeadoras não podem receber uma remuneração por sua ação, elas baseiam seu discurso na ideia de que “deve-se dar de graça o que de graça se recebe”, aceitam apenas agradados, tais como alimentos, os quais são vistos como uma forma de gratidão pelo bem que fizeram outras que não aceitam nada, nem mesmo um “Obrigado”, o qual antes de concluir o ciclo de alguma benzedura pode influenciar negativamente.

“Benzedura a gente não cobra, quem cobra não é de Deus, e nem me agradecer filha, se tu agradecer não pode, daí não vai dar certo, não pode, eu não posso cobrar, nem tu me agradecer...” (BENZEDEIRA O.O)

Aceitar pagamento é renunciar o dom que lhes foi dado, ou seja, a graça divina para poder benzer. Este é um dos principais fatores que diferenciam as benzedeadoras das feiticeiras, ou seja, aquelas que trabalham para o mal e cobram por isso.

Essas doações que são recebidas representam pequenas contribuições para o sustento das benzedeadoras, uma vez que as mesmas vivem de suas próprias rendas. Acredita-se que essa relação de troca entre os praticantes de benzeduras e quem lhes procura, é um elemento desse mundo rural, o qual ainda permanece no ritual, lembrando que as trocas configuravam a forma de pagamento mais comum entre os membros das comunidades rurais, a qual ainda ocorre na localidade do Rincão dos Kroeff com as famílias que vivem do plantio em suas lavouras.

As práticas de cura realizadas por essas benzedeadoras e que foram sendo herdadas de geração em geração, algumas tendo vindas da Itália com seus imigrantes, tem um importante objetivo social, o qual é tornar visíveis essas pessoas, as quais são de grande importância e que impulsionaram a formação do que conhecemos como medicina popular, além de despertar nas pessoas de sua comunidade a crença em algo que vem de muito tempo antes de sua vida e que tem a possibilidade de resolver os seus problemas, além de não deixar essas memórias serem esquecidas e apagadas da mente de todos os que tiveram uma importante participação nesse desenrolar da história gaúcha e regional.

Quando vamos analisar as práticas de benzeduras, observamos que a maioria dos casos, o ato do benzer é realizado dentro da própria casa, algumas vezes em uma pequena

área, ou até mesmo entre os chás que são utilizados, nesse local há uma cadeira ou sofá para que ali seja possível o visitante sentar.

Quem procura a benzedeira, se aproxima da mesma e realiza um cumprimento mostrando sinal de respeito, chamando de senhora, dona, os mais chegados chamam até mesmo de tia. Em seguida a benzedeira chama para sentar, conversa com a pessoa, pergunta o mal que está a afligir a mesma, sempre mostrando uma hospitalidade que muitas vezes não encontramos com os médicos.

A responsável pelo benzimento escuta com muita atenção aquele que a procurou, em alguns casos fala sobre situações semelhantes que ela foi procurada e que obteve êxito após benzer, ou apenas prepara-se para benzer, buscando o que é preciso para benzer, tendo sempre presente a Bíblia, com isso quem procura a benzedeira toma uma nova postura, fecha os olhos, o que mostra que aceitou e crê na benzedeira que, por sua vez, concentra-se para realizar o ritual. Ocorre uma mudança na postura corporal e no timbre de voz de quem realiza o ritual. Depois da conclusão do mesmo, a benzedeira dá as devidas instruções que a pessoa deve seguir e diz quantas vezes mais a pessoa precisa retornar.

Olha como é bom ver vocês sair daqui tão feliz porque eu benzi e curou, vocês diz, eu vou lá na Tia Aurora pra ela me benzer, é bom saber disso, eu sei virar rastro também. Mas sabe minha filha, um dia veio uma mulher aqui com um guri pequeno, tava com caxumba o pobre anjo, veio pra mim benzer, eu benzi, ela disse que ia agradecer, falei que não, não podia, eu disse que depois que ele tivesse bonzinho era pra ele vim tomar um mate de leite com a tia e comer uns bolinho, mas nenê, ela disse que depois que ele tivesse grande, ele não ia nem lembrar que tinha sido essa véia feia que tinha benzido ele. Fiquei tão triste nenê, tão triste, mas ele não sarou, a mulher desdenhou eu menina, isso não presta, não funciona o benzido daí, tem que acreditar, ter fé e respeito... E depois ela ficou com vergonha, de ter dito aquilo, depois quem trouxe o gurizinho foi o vô dele, ali dos Masiero sabe, daí deu certo, curou a caxumba da criança... (BENZEDEIRA SR^a A.O)

Devemos ter algumas noções quando o assunto são as benzedeadas, dentre as quais a principal é sabermos que as fórmulas ou rezas que são recitadas é o que diferencia a benzeção das simpatias, muitos confundem as duas, sendo as simpatias consideradas uma espécie de fórmulas mágicas as quais foram sendo adaptadas ao uso popular. Diferentemente da benzedura, as simpatias são preventivas e não necessitam de um especialista para serem executadas.

Simpatia é outra técnica da medicina popular. As simpatias são conjuntos de atos e palavras com o qual se quer obter algo. Em geral a simpatia cura, protege e previne. É um ritual protetivo, acompanhado de mímica e palavrório especial. (...) As simpatias não precisam, como as benzeduras, ser executadas por uma pessoa especializada. Não somente o Benzedor ou a Prática (parteira) as fazem e ensinam.

Qualquer pessoa ‘leiga’ as pode executar. Está mesmo nisso uma diferença marcante entre Benzeduras e Simpatias, no fato de que as primeiras não podem ser feitas por ‘leigos’ e o benzedor não as ensina, a não ser em dias especiais, para uma ou um ‘iniciando’. (ARAÚJO, 1958, p. 68)

Quando perdemos algo e nossas procuras se tornam em vão, nos apegamos a crenças populares, das quais uma das mais conhecidas é apelar a São Longuinho (São Longuinho, São Longuinho, se você me ajudar a achar... (objeto perdido)... eu dou três pulinhos), ou, aquela simpatia que a tia lá do interior ensina para as moças solteiras da família, (Mas menina, se tu queres arrumar namorado coloca o Santo Antônio de cabeça para baixo dentro de um copo com água e avisa ele, que tu só vai tirar ele de lá quando tu arranjar um namorado).

Essas crenças na sua maioria são feitas por fiéis ao catolicismo, que são os fiéis que acreditam em santos. Já o ato de benzer não é plenamente único de fiéis católicos, porém, os principais registros sobre benzeduras são de comunidades católicas e de imigrantes italianos, principalmente na serra gaúcha.

A linguagem que é usada pelas benzedoras para realizar seus rituais é de suma importância para a revitalização da cultura popular. Alguns estudiosos de hoje dizem que as benzedoras tinham o conhecimento instintivo de induzir o benzido a uma autocura pela própria fé.

Quando se trata do ritual da benzedura, sabe-se que o mesmo é rico por simbologia e fé, tanto de quem realiza quanto de quem recebe, todos os elementos são partes fundamentais o local aonde se benze, os objetos, as orações e a expressão corporal.

Não é possível benzer apenas com o poder da oração, os chás e os objetos que são considerados sagrados, vai mais além, é preciso levar em consideração os gestos feitos, o semblante e o olhar. A junção desses elementos em total sintonia garante a crença na eficácia do ritual de benzeção, o qual tem como principal objetivo restaurar o equilíbrio perdido e unificar o que antes estava fragmentado, “... uma vez que a salvação está na conciliação dos opostos, no retorno à unidade fundamental, no reencontro do absoluto (Gomes & Pereira, 1989, p. 51)”.

Cada benzedora tem suas particularidades quanto aos símbolos de fé, algumas fazem uso da Bíblia, outras preferem usar o terço e há ainda as que não usem nada além dos seus chás, copo com água, linhas, farinha, o que julgam necessário para cada situação que estão a benzer.

Nem todas aprenderam a rezar da mesma forma, algumas ganharam seus terços de parentes, outras por ser uma comunidade do interior, precisavam confeccionar seus artigos

para poder fazer suas preces, cada benzedeira retrata uma forma diferente para suas orações e formas de benzer.

Antigamente quem ensinava a rezar eram o pai e a mãe. Todos ensinavam. Nós, em casa, mesmo, chegávamos na hora de dormir, a vovó, que era mãe da mamãe, era muito religiosa, ensinava a rezar o terço. Apesar que o terço naquele tempo não era correntinha que nem agora. Era cordãozinho de linha. Torcia a linha de oito [fios], passava cera, ia torcendo, torcendo ela não desmanchava. Daí pegava o capiá bem miudinho e contava de 10 continhas daquela e punha uma da grande, que era o Padre Nosso. Daí pegava outra vez dez, que era 10 Aves Marias e um grande, Padre Nosso. E ensinava a rezar. (CAMPOS, 2002, p. 200)

Cada uma das benzedeiros da localidade do Rincão dos Kroeff tinha a sua especialidade, para rendiduras e quebraduras se procurava à senhora tal, quando era cobreiro ou bugre (uma alergia que é ocasionada pela seiva da aroeira) devia se procurar outra senhora, para dor de dente ou amarelão devia se procurar outra senhora, e quando quem deveria ser bento era um animal, deveria se procurar o único homem que benzia no Rincão, o senhor Casemiro Scalcon, o qual já é falecido, ele benzia os animais, curava bicheiras no gado e nas ovelhas, com o simples virar de rasto, ou amarrando com palha ou capim, invocando sempre a intercessão de São Roque, da mesma maneira que os médicos da atualidade têm as suas especialidades, cada benzedeira ou benzedor também tem sua principal área de conhecimento, mesmo que alguns exerçam seu conhecimento em mais de uma especialidade.

Assim como relatado anteriormente no presente artigo, nunca cobraram um centavo por nenhum atendimento, e ainda eram conhecedores de toda a flora curativa que existia na localidade, além de ter um grande conhecimento relacionado a chás e infusões.

“Mas escuta aqui minha filha, os benzedor eles não podem cobrar, Deus nunca cobrou nada de ninguém, ele me deu um dom. E eu sempre digo, não acredito em quem cobra, eles diz que curam isso, ou aquilo e cobra, pode ser que eu teje errada, que Deus cante se eu tiver certa, mas a gente ganhou um dom, ai vem um e diz que tem que botar tanto num banco, tanto no outro banco, isso não é certo, Deus não cobra nada, e a gente é ferramenta de Deus. Se eu te benzo dum cobreiro, tu tá com um cobreiro grande no teu braço, tu vem aqui e eu te benzi, saró teu cobreiro, saró, pra que eu te cobrar, Deus não cobrou nada de mim quando deu esse dom. Se eu cobro não vale, ai eu sou egoísta ou sou caloteira, porque eu tô cobrando coisa que não precisa cobrar... Tu vê o bem que nós fizemos minha filha, o bem que nós fizemos, nós ganhamo em dobro...” (BENZEDEIRA SRª A.O)

Os moradores da localidade do Rincão dos Kroeff costumam contar que a mais ou menos uns trinta e cinco anos atrás, quando o benzedeiro homem ainda era vivo, existia uma senhora a qual era chamada sempre que acontecia um incêndio, tanto em casas, plantações ou

até nos matos, ela com sua reza conseguia acalmar o fogo a um ponto onde ele podia ser contido e assim apagado. Essa é uma história que é contada a muitos anos pelos moradores do Rincão dos Kroeff, tanto que recorde de ter ouvido ela inúmeras vezes ainda quando criança, mas é verídico o fato de que a senhora existiu.

Muitas vezes fiz uso das benzeduras e orações dessas doces senhoras, as quais são consideradas anjos da caridade, e sei como suas preces funcionam, principalmente para quem tem fé e crença nessas senhoras e nas benzeduras.

O Rincão dos Kroeff durante todos estes anos, desde sua fundação, sempre teve benzedoras, e mesmo com o passar dos anos e a chegada do desenvolvimento moderno das cidades da região serrana, além da tecnologia, elas continuam sendo muito procuradas, e a existência das Benzedoras sempre estará garantida enquanto tiver alguém que tenha fé e as respeite como merecem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre questões as quais chamamos de “cultura popular”, é algo que além de ter grande relevância, se faz necessário, tanto por destacar características de uma determinada população, quanto pelas técnicas que os mesmos desenvolveram, esses fazeres que já vem de séculos atrás e se propagam por todo um tempo, onde acabam por sofrer inúmeras adaptações que chegam aos “nossos dias”.

Essa Cultura Popular se torna uma das principais fontes históricas quando o assunto tratado são os cultos e culturas religiosas, realizados pelos imigrantes italianos na serra gaúcha, além de nos fazer compreender com maior clareza o papel exercido pela mulher nessas localidades, principalmente no Rincão dos Kroeff, onde através da pesquisa realizada, podemos perceber que tanto homens quanto mulheres realizavam na maioria das vezes as mesmas funções, até mesmo nas benzeduras que eram sempre tidas como específicas femininas.

Sabendo assim que todas as espécies de benzeduras ao serem preservadas, são capazes de transmitir uma forma específica de experiência de cura, a qual não vem a ser baseada apenas na crença mágico-religiosa, mas, sobretudo, em um saber popular, os agentes da benção são representantes da cultura popular e contribuem para a manutenção da memória e da tradição de suas comunidades, o que é de grande importância histórica.

Dessa forma, consideramos a benzeção uma expressão da cultura popular que envolve o desdobramento tanto de aspectos do catolicismo quanto da medicina popular, além de manter através do passar dos anos, conhecimentos e valores históricos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Durval Muniz Junior. *História a arte de inventar o passado- Ensaios de teoria da história*, Bauru- SP, EDUSC , 2007.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 51-68 (“A história, os homens e o tempo”).

BUFFÃO, Marcio Paffrath. *Muito prazer! Eu me chamo... Rincão dos Kroeff. Mais do que uma História, uma lembrança*, São Francisco de Paula- RS, Evangraf, 2011.

CÂMARA NETO, Isnard de Albuquerque. Religiosidade popular e catolicismo oficial: o eterno contraponto. Disponível em:

<http://site.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/religiosidadepopular-N1-2003.pdf>

CHALHOUB, Sidney. *Artes e ofícios de curar no Brasil*. Editora da UNICAMP, São Paulo, 2003

INOCÊNCIO, Doralice. *Entre a ciência e a crença: A postura médica frente à “Cura Religiosa”*. Disponível em: http://www.revistaancora.com.br/revista_3/03.pdf.

SANTOS, Cláudia da Silva. *Rezadeiras: guardiãs da memória*. Bahia, V ENECULT, 2009.

A ARTE AFRO-GAÚCHA DE OLIVEIRA SILVEIRA: IDENTIDADE E RESISTÊNCIA

Ana Carolina Schmidt Ferrão (CAPES)

A POESIA QUE DENUNCIA

É impossível não reconhecer a importância de Oliveira Silveira como cidadão defensor da cultura afrodescendente, ativista do movimento negro. Nesse sentido é inegável que ele representa muitas questões sociais, e isso reflete em sua poesia. Ou teria sido sua poesia que repercutiu em uma descoberta na luta pelos direitos do negro no Brasil? A ordem dos fatores nós não poderemos saber, embora, se um dia fosse preciso, tivéssemos que colocar Oliveira Silveira em apenas uma esfera, entre poeta e ativista, certamente apostaríamos no poeta, já que é em Letras e não em Assistência Social que nosso autor é formado. Mas isso são conjecturas e, por sorte, Oliveira Silveira exerceu ambos os papéis com igual maestria. O que, evidentemente, nos dá base para afirmar que uma coisa não exclui a outra, que a poesia pode falar da sociedade sem ser apenas a propaganda de algum movimento, sem fazer parte do que, de acordo com explicações de (LASTÓRIA; PUCCI; ZUIN, 2015, p.72), Adorno define dessa forma:

A obra cuja intenção se apresenta como um ensinamento ou como uma tese filosófica, bloqueia seu conteúdo de verdade; vai contra o princípio kantiano de ser uma finalidade sem fim; também para Adorno "as obras são finais em si, sem finalidade positiva para além da sua complexão" (ADORNO, 2011, p.193)

Adorno (1973) é contra o uso da arte para outros fins, ou seja, a instrumentalização da arte, para ensinar ou doutrinar. Algo que é construído com qualquer propósito externo não pode ser considerado arte, pois "A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes" (ADORNO, p.13). Porém, nosso intuito é esclarecer que esse não é o caso de Oliveira Silveira, afinal segundo Adorno a poesia é feita de crítica social, como explica:

A obra de arte moderna enquanto crítica das contradições da sociedade: essa é uma de suas características fundamentais para o pensador frankfurtiano; pela sua própria existência a obra de arte se apresenta como uma crítica da sociedade; ela se mantém viva, através de sua força de resistência; se perder essa força se torna uma mercadoria como qualquer outra. (LASTÓRIA; PUCCI; ZUIN, 2015, p.73)

Pode parecer contraditório, devido a sua complexidade, mas o fato é que a poesia irá portar a crítica social, independente do seu nível de subjetividade, como explica Adorno, porquanto o poema que realça as questões relativas ao sonho e à ilusão ainda assim contrapõem-se à institucionalização da realidade. Ou seja, de diversas formas e em diferentes níveis, a crítica social fará parte do poema, seja pelo tema escolhido, pela linguagem ou pela ideologia que implicitamente carrega, considerando que toda poesia preza em ser a libertação da opressão da razão, portanto sua própria essência constitui rebeldia.

Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens. (ADORNO, 1980, p.69)

Sendo assim, legitimado o espaço da crítica social na poesia, falemos de Oliveira Silveira no que diz respeito a essas questões. O poeta possui uma obra amplamente voltada para o posicionamento do afrodescendente na sociedade, especialmente no Rio Grande do Sul. Seus poemas abrangem temas como escravização, preconceito, exploração e, principalmente, a valorização do negro. Integrante do grupo Palmares e um dos idealizadores da instauração do 20 de novembro como dia da consciência negra, o escritor defendia essa luta também através de seus poemas, encaixando-se em uma colocação de Espírito Santo (2000, p.3) sobre a poesia negra, "não se limita ao seu mundo pessoal. É a história de todos os irmãos da sua raça".

Porém eles não representam "apenas" a voz de um movimento social, mas sim a expressão de uma cultura (marginalizada) e a busca por uma identificação (refutada historicamente). Então a priori Oliveira Silveira fala de si mesmo, cidadão negro gaúcho em busca de sua própria identidade cultural, assunto fortemente subjetivo. Segundo Moisés (1977, p.26), "A poesia liga o particular ao universal, acolhe, superando-os, a dor e o prazer, e por sobre o conflito das partes contra as partes, realça a visão das partes no todo, a harmonia sobre o contraste, a extensão do infinito sobre a angústia do finito", portanto ao tratar dos aspectos íntimos de sua identificação como sujeito, o poeta acaba por abordar um problema

coletivo, como é o reconhecimento da consciência negra, isso não diminui seu valor poético, pelo contrário, é plenamente aceitável, como explica Adorno:

O que afirmei foi que a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social. Mas como o mundo objetivo, que produz a lírica, é um mundo em si mesmo antagonístico, o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade. Não apenas o sujeito lírico incorpora de modo decisivo o todo, quanto mais adequadamente se manifesta, mas antes a própria subjetividade poética deve sua existência ao privilégio: somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente. (ADORNO, 1980, p.76)

Não seria arrogância colocar Oliveira Silveira no rol desses homens a quem Adorno atribui o dom de alcançar o universal a partir de sua subjetividade, porquanto esse é seu lugar de direito, conquistado pela sua poesia. No poema "Sou" esse ponto torna-se evidente, como o próprio título anuncia o aspecto intimista do texto, a busca pela construção de sua identidade, situação que torna-se complexa e substancialmente social pelo fato de, além das questões raciais que envolviam o Brasil todo, ser o Rio Grande do Sul um lugar onde as noções de pertencimento do negro eram ainda mais difíceis devido a sua forte colonização europeia advinda da Alemanha e da Itália. Há ainda a errônea ideologia de que o povo gaúcho é formado principalmente por loiros de olhos azuis e a imagem do negro era, ainda mais antigamente, ignorada.

Sou a palavra cacimba
prá sede de todo mundo
e tenho assim minha alma:
água limpa e céu no fundo.
Já fui remo, fui enxada
e pedra de construção;
trilho de estrada-de-ferro,
lavoura, semente, grão.
Já fui a palavra canga,
sou hoje a palavra basta.
E vou refugando a manga
num atropelo de aspa.
Meu canto é faca de charque
voltada contra o feitor,
dizendo que minha carne
não é de nenhum senhor.
Sou o samba das escolas
em todos os carnavais.
Sou o samba da cidade
e lá dos confins rurais.
Sou quicumbi e maçambique
no compasso do tambor.
Sou um toque de batuque

em casa gege-nagô.
Sou a bombacha de santo,
sou o churrasco de Ogum.
Entre os filhos desta terra
naturalmente sou um.
Sou o trabalho e a luta,
suor e sangue de quem
nas entranhas desta erra
nutre raízes também. (SILVEIRA, 1977, p.14)

Podemos observar o desejo de formação identitária em vários momentos, o autor expõe as influencias culturais não só no país, como no estado, evidenciando a apropriação do culto afro, que adquire características gaúchas como a bombacha e o churrasco. Ao afirmar-se como "filho desta terra" e alguém que "nutre raízes" aqui, ele constitui-se como indivíduo e ao mesmo tempo mostra uma construção da figura do negro gaúcho, a ponte entre a África e o Rio Grande do Sul, realizando ao decorrer do poema a ligação entre ambos. Segundo Dufrenne (1969, p.117), o poeta "ao exprimir esse mundo, expressa a si próprio. É pois o correlato desse mundo. Esse mundo nada mais é do que seu objetivo, o que ele diz é apenas um meio de dizer a si próprio, e a verdade do poeta deve ser procurada no poema e não alhures" não é outra coisa, senão isso que Oliveira Silveira acaba por fazer.

Outro aspecto que demonstra como o poeta cria essa relação entre a cultura gaúcha e a cultura afro é a intertextualidade com lendas do Sul, como poderemos observar no poema a seguir, em que há uma apropriação da famosa narrativa sobre o Negrinho do Pastoreio para denunciar a exploração e a crueldade, atribuindo protagonismo ao negro e resignificando a já conhecida história:

Um naco de fumo escuro/ negrinho/ da tua cor, no monturo. Um toco de pito aceso/
negrinho/ cor de teu sangue indefeso./ Muito estancieiro safado/ negrinho/
formigueiro à beira-estrada./ Contra as manhas dessa malta/ negrinho/ se vai de
cabeça alta./ E peço: clareia o rumo/ negrinho/ de teus irmãos cor de fumo.
(SILVEIRA, 1977, p.15)

O poema "Negrinho" acima, como também o "História do negrinho" denotam como o poeta queria inserir-se na cultura gaúcha como pertencente dela, concomitantemente com a crítica ao racismo e a alternância do "local de fala", expondo então o caráter idealizador da obra:

Então um dos momentos importantes no processo de interpretação é tentar compreender seu movimento imanente contra a sociedade e, ao mesmo tempo, visualizar a proposta que ela apresenta de um novo tipo de sociedade. Poderíamos

caracterizar esse movimento dissonante e simultâneo numa dupla dimensão: crítica e utópica. (LASTÓRIA; PUCCI; ZUIN, 2015, p.73)

Ocorre também a desmistificação da lenda, quando questiona "A tua história/negrinho/ é lenda ?/ ou será verdade?" (OLIVEIRA, 1977, p.15) uma reflexão surge, ao denunciar que nas narrativas da literatura regional existe a figura do negro em situação de humilhação e maldade, o autor vai ao encontro da ideia de Adorno (2011, p.188) que afirma que "as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte". Não podemos igualmente esquecer do papel de resistência da obra de arte, assim como da literatura e da poesia, tarefa essa que o poeta perpetua através de seus poemas:

A necessidade negra, histórica, de se manter compreendendo-se como gente, de não renunciar ao estatuto de pessoa perante uma ordem escravista que qualificava negros "ladinos ou boçais" como seus meros semoventes, entre os bens móveis (charretes e bois, por exemplo) e imóveis (as fazendas e os casarões), foi minério que se sedimentou em camadas, propiciando a queimada do carvão negro das tradições (DA ROSA, 2013, p. 30)

Segundo Adorno a arte é onde a verdade reside quando tudo no mundo possui pretensões de verdade, ou seja, ainda que a pretensa verdade seja opressora, obscura, a arte irá registrar a verdade, de fato. Nesse sentido, incorporamos o poema "Lanceiros negros" que retrata a resistência à versão corrompida e mais comumente exposta pela classe dominante sobre esse fatídico episódio, exaltando a bravura do gaúcho na Guerra dos Farrapos, porém escondendo o sacrifício dos lanceiros negros, afinal como diria a música "Palmares 1999" do grupo Natiruts:

A cultura e o folclore são meus, mas os livros foi você quem escreveu. Quem garante que Palmares se entregou? Quem garante que zumbi você matou? Perseguidos sem direitos nem escolas, como podiam registrar as suas glórias? Nossa memória foi contada por vocês e é julgada verdadeira como a própria lei, por isso temos registrado em toda história uma mísera parte de nossas vitórias, é por isso que não temos sopa na colher e sim anjinhos pra dizer que o lado mau é o Candomblé

Ou seja, o poema irá buscar a preservação do relato que inclui o negro, irá clamar pela única justiça que resta a esses homens que morreram, o reconhecimento por seus atos e o direito de seus descendentes, de seu povo, em apropriar-se da história de seus ancestrais, de incorporá-la em sua cultura, ao mesmo tempo em que expõe o lado sórdido de um evento festejado até os dias atuais como parte da constituição do gaúcho. Mas os lanceiros eram

gaúchos, logo pertencem à esse registro. É a resistência da arte, como receptáculo da verdade, em sua mais pura expressão:

Carga de lança – diante do inimigo/ a noite/ uma noite pontuda/ de ir rasgando entranhas/ como rasgava roupas/ pele/ carne/ tudo/ a sanha/ de não velhos açoites./ Carga de lança – no campo da luta/ a noite/ negra e ponteaguda./ Sombras noturnas rolam no horizonte,/ há nuvens de sangue no chão./ É cada lanceiro estendido/ é uma noite pisoteada/ – roupas e entranhas rasgadas – noite que ficou/ para sempre libertada./ Carga de lança – noite alforriada. (SILVEIRA, 1977, p.4)

Analisando os poemas de Oliveira Silveira percebemos claramente que sua obra não se encaixa na propaganda social, repudiada por Adorno, e que “A cultura negra, como todas as culturas, não é só retorno a um passado e superficial revivescência. Também é plenamente produção criativa” (Da Rosa, 2013, p.31). Seus poemas partem do indivíduo, do que há de mais subjetivo na descoberta do "eu" e acaba por tocar o social, por realizar críticas, ou seja, reúne "lírica e sociedade", realizando o que Adorno irá definir como:

O mergulho do indivíduo eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 1980, p. 66)

Dessa forma, podemos afirmar que adentramos no mergulho de Oliveira Silveira através de alguns de seus poemas, que revelam sua arte como resistência, como portadora da verdade, como grito de justiça, como lirismo que denuncia. E, portanto, podemos supor que descobrimos um pouco do poeta e um pouco do ativista, mas acima de tudo, um pouco do homem, pois como declara Dufrenne (1969, p. 110):

Há sentido diz Bachelard, em falar em uma análise poética do homem. Sim, mas não do homem como leitor do poema, nem mesmo, talvez do homem como poeta. Sim, porque a poesia é verdadeira. O mundo que ela revela, compreende o homem e pode nos esclarecer sobre ele. Por conseguinte, é possível que se analise melhor uma infância através de poemas, do que através de recordações, melhor através de devaneios, do que de fatos. (DUFRENE, 1969, p. 110).

Indubitavelmente Adorno nos deu subsídios para defender a obra de Oliveira Silveira e valorizar suas características poéticas assim como sua luta social, ambas nada devem uma a

outra, pelo contrário, como boas amigas ecoam a voz de seu autor através das palavras que deixou nos belos poemas, legado dos poetas, herança do movimento negro.

CONCLUSÃO

Oliveira Silveira teve sua subjetividade como ponto de partida para uma poesia tão social quanto visceral. Através da busca por sua própria identidade ele acaba formando também uma identidade do negro gaúcho, complexa e dolorosa construção, exigida por quem quer e precisa ser reconhecido, por quem é filho dos pampas e dos navios negreiros, por quem assimila as lendas do Sul e as lendas da África, por quem quer orgulhar-se, ou no mínimo encontrar-se, como ambas figuras.

Por intermédio das teorias de Adorno legitimamos o poeta, que constituiu-se negro, constituiu-se gaúcho, também escritor, também ativista. O valor da obra de Oliveira Silveira é inegável e portanto não podemos recusar mais esse reconhecimento, de negar lirismo há textos tão ricos. É essencial admitir que ele foi tudo que já citamos, sem deixar de ser nada que eventualmente nos é desconhecido, mas em ambos os papéis, em ambas esferas que escolheu para representar a si e aos seus, para gritar e clamar, foi principalmente um homem em busca de suas origens.

Encontrei minhas origens
Em velhos arquivos
Livros
Encontrei
Em malditos objetos
Troncos e grilhetas
Encontrei minhas origens
No leste
No mar em imundos tumbeiros
Encontrei
Em doces palavras
Cantos
Em furiosos tambores
Ritos
Encontrei minhas origens
Na cor de minha pele
Nos lanhos de minha alma
Em mim
Em minha gente escura
Em meus heróis altivos
Encontrei
Encontrei-as enfim
Me encontrei (SILVEIRA, s.d., s.p.)

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1973.

_____, T. W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, ADORNO, HORKHELMER, HABERMAS. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DA ROSA, ALLAN. *Pedagogia, autonomia e mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

ESPÍRITO SANTO, Alda do. Mundo Negro. In: LARANJEIRA, Pires (Org.). *Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2000.

LASTÓRIA, Luiz Nabuco. PUCCI, Bruno. ZUIN, Antônio. 10 Lições sobre Adorno. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Poética*. São Paulo: Editora USP, 1977.

SILVEIRA, Oliveira. *Pêlo escuro: poemas afro-gaúchos*. Porto Alegre: edição do autor, 1977.

NUANÇAS, DE DYONÉLIO MACHADO, MAIS DO QUE UM ROMANCE PARA SENHORAS

Ma. Ana Carolina Martins da Silva (UCS/UniRitter/Uergs)

Quando se debate o futuro e o passado da Literatura Brasileira, envolvendo aspectos de história, história da literatura, sociologia, antropologia, dramaturgia, filosofia, e mais tantos outros aspectos que englobam, em geral, os estudos sobre gênero já se tornaram uma prática. Atualmente, a escrita – tanto masculina, quando feminina – é questionada sobre o papel que estaria representando no universo da emancipação da mulher. Para tal, histórias são recontadas e debatidas, tanto com cientificismo racional, quanto passional, sobre suas posições em relação às mulheres. Eu gostaria de me somar a estas vozes e incluir a obra de Dyonélio Machado. Escritor dos mais significativos de nosso tempo, Dyonélio poderia ter ensinado muito sobre como mesclou seus conhecimentos de medicina, sua vivência política e seu talento, para criar personagens que marcaram época, a seu tempo, e que lançaram debates que apenas o futuro poderia entender. Machado, por ter sido este paradoxo - presente, passado e futuro - não foi suficientemente apropriado por quem de direito, que seria a grande massa da população brasileira, tão bem representada por ele em seus escritos. “Nuanças” é mais do que um romance para senhoras, segundo ele. Por concordar com isso, me dediquei a seu estudo e – se possível – a sua popularização.

A obra *Nuanças* foi publicada em primeira edição pela Editora Moderna, em 1981. Mesmo ano em que o líder metalúrgico Luiz Inácio da Silva foi condenado com outros sindicalistas a três anos de prisão por “incitamento à desordem coletiva” e em que aconteceu o atentado à bomba no estacionamento do Riocentro. “Nuanças” dialoga com este período de medo, insegurança, em outro tempo, a década de 30, envolta num mesmo motivo, o poder truculento da força armada, acobertada pelo Estado. Década sangrenta para o Brasil, a de 70 começou com a prisão da “guerrilheira” Dilma Rousseff, da Vanguarda Armada Revolucionária (VAR) Palmares, seguiu-se com prisões famosas como do ex-deputado Rubens Paiva (PTB-RS), em 71, morte no Araguaia e Operação (de delação) Condor na América Latina, em 72. Em 73, golpe militar no Chile e assassinato de Salvador Allende. Naquele ano, começaram as negociações para a construção de Itaipu. Na sequência, 1974, Geisel obtinha vitória na eleição indireta do congresso e se tornava Presidente do Brasil. 1975 se resumiu a um nome: Vladimir Herzog. JK partiu para fora da água fria e o PCB sangrou na

Lapa. Talvez por estar no meio da década, algumas coisas começaram a mudar, houve uma reorganização política, e Jorge Amado publicou “Tieta do Agreste”, sem cortes. O AI-5 foi extinto, pessoas exiladas começaram a voltar para o Brasil. Em 1979, para agradar aos outros e aos seus, João Figueiredo sancionou a Lei da Anistia, que perdoava crimes de ambos. Tortura e patriotismo passaram a ter o mesmo valor. 1980 foi o ano do Papa João Paulo II no Brasil e o ano da volta das eleições diretas (BRASIL, s/d).

Foi este cenário nacional conflitado que recebeu a obra de Machado, com imagens do comunista versus capitalista, do ativista político versus o cidadão comum, da mulher versus homem. Na superfície, uma história de amor difícil, doído, entre homem e mulher vitimados pelo seu próprio tempo e destino. Na profundidade, relações de poder entre homens e mulheres, entre operários e patrões, entre políticos e seus asseclas, entre policiais e prisioneiros. Sob o cetim de uma história que poderia ser lida por senhora, advinda de “ambientes puros”, Machado extrai os panos rústicos da realidade, traz “coisas a abominar”, como menciona na carta introdutória ao Romance. Esta carta é dirigida a uma leitora hipotética, em especial, aquela que é inquisitiva e que o lê. Pode-se depreender que, para o autor, naquele momento, quem iria ler um livro de romance, seria este tipo de mulher, talvez, para uma distração, para um momento de relax. A saber: “Mulher inquisitiva que me lê: Tu quererias uma novela romântica; nada mais justo. Mal sabias onde eu iria encontrar esse romantismo.” Este “onde” é mapeado como um lugar sombrio, de sobreviventes, um mundo escondido das pessoas comuns, que ele chama de mundo de Carmosina, Sia-Chica e dona Miloca, ou seja, das principais mulheres que protagonizam sua obra. Esta jornada aberta em amor, num mundo hediondo, resulta em 218 páginas de tensão, magnetismo e boas escritas, o que faz de “Nuanças” um senhor romance, de importância fundamental na trajetória da narrativa brasileira, o qual compõe a tetralogia do autor gaúcho Dyonélio Machado (1895 – 1985): O Louco do Cati (1942), Desolação (1944), Passos Perdidos (1946) e Nuanças (1981). Nesse conjunto de obras, há o registro da ação progressiva da personagem Maneco Manivela como representação da pessoa e como construção de personagem.

Araújo (2014), ao comentar a situação do Romance no avançar destes tempos históricos até a década de 80, reconhece que aquela noção de que no futuro tudo iria ser melhor no Brasil, realmente começou a se esfacelar. Assim, o não sonho começa a tomar forma. Ele cita Cândido:

Acentuando o reparo feito por Candido, note-se que este procedimento de identificação com a matéria marginal/popular pode ser apenas adesão à reificação de

matéria popular já submetida à dinâmica do mercado. Sem pretender um juízo apocalíptico que desconheça qualquer especificidade à matriz popular ou à dinâmica social para além da reificação estabelecida, reificação esta que não deixa de ser parte crucial do problema, o apagamento da distância social e a confusão entre autor e personagem são procedimentos que dificultam a distância crítica e, digamos, algum cálculo que permita a visada do processo. (ARAÚJO, H. J. V., 2014, p. 17)

Em livro sobre a Literatura Brasileira, em que debate a “modernização autoritária”, o autor comenta o que chama de “antirromance”. Penso que esta sua análise também poderia servir como lente para se ler “Nuanças”. Há muito de “anti” na história. A mocinha não é santa, o policial não é o herói, o mocinho deixa-se salvar por diversas mulheres, o país não protege o cidadão, enfim, é mesmo o fim do fim. A saber:

Nesse sentido, junto com as ilusões e promessas do nacional desenvolvimentismo que acompanhavam nosso narrador em terceira, perdeu-se alguma capacidade de totalização que bem ou mal existia. É argumentável que a totalização possível, então, era a da nação, justamente o projeto ou premissa do nacional desenvolvimentismo a que faltaram fundos para ser implementado, na tirada irônica de Roberto Schwarz em Fim de século, ensaio de livro recente. Sem horizonte nacional, ou sem promessa de integração social mínima, os narradores avançam (ou recuam?) para o anticonvencionalismo, para o antiacademismo, para o antirromance, enquanto o capital prossegue somando, entrando e saindo, etc., isto é, totalizando e formulando ganhos e perdas, de forma mais ou menos convencional ou vanguardista. (ARAÚJO, H. J. V., 2014, p. 17)

Apesar de o romance estar ligado à Carmosina, e às mulheres que giram em seu entorno, o protagonista ainda é Maneco Manivela. De simples figurante em “O louco do Cati”, sua situação nesta obra é resultado do que acontece nos livros anteriores, num crescendo de importância permeado pelo autoritarismo e pela dificuldade de mudar seu fado, como em “Desolação”, quando o que era para ser um maravilhoso passeio à praia no velho calhambeque “Borboleta” se transformou num martírio. Borboleta, também protagonista dos dois primeiros livros, acaba tragicamente queimado por Maneco, numa tentativa de encerrar uma perseguição política pela qual ele foi vitimado. As prostitutas não são novidade em sua vida. Na verdade, são as mulheres com quem ele se relaciona sinceramente e a quem busca, em momentos difíceis, a considerar sua paixão por Dorinha, menina-prostituta de “Passos Perdidos”. Citando esse tipo de personagem feminino na trajetória da narrativa brasileira, Alves (2009), observa que:

Na tradição literária brasileira, desde o Romantismo, passando pelo Naturalismo até o pré Modernismo, a figura da mulher somente aparece em posição central do romance enquanto representante da aristocracia. A regra, quando quebrada, demonstra que apenas as meretrizes conseguem alcançar um lugar de destaque na ação,

como a protagonista Lucíola, do romance homônimo de José de Alencar, e a personagem Pombinha, de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. Em 1920, às vésperas do Movimento de 22, Hilário Tácito – pseudônimo de José Maria de Toledo Malta (1885-1951) – publica o romance *Madame Pommery*, em que coloca ao centro da narrativa uma “madame” de origem francesa, responsável por adequar da melhor forma possível a vida das “pensionistas” às demandas dos fregueses paulistanos. (ALVES, 2009, p. 134)

No caso de “Nuanças”, entretanto, a situação se inverte. Machado (1981), ao explicar, de certa forma, essa inversão, argumenta, retomando o que aconteceu com *Manivela* em relação à *Dorinha*, no passado, ou para o leitor, no livro “*Passos Perdidos*”:

A libertação do mecânico Maneco *Manivela* foi assinalada por estranha aventura. A abstinência sexual forçada, devida a um encarceramento de mais de um ano, canalizou-o, em busca de mulher, para esse lugar verdadeiramente monstruoso, que a suburra¹⁰ duma grande cidade. O Contato com o alcouce¹¹ (ao supô-lo organizado) inspira-lhe um desejo de luta. Mas, aí, denuncia-se o aspirante, cheio de enternecedora simpatia humana. – E desarmado. Interessante o esquema que ideou para arrancar a prostituição da armadura que a prendera a sociedade capitalista, tendo a caftinagem¹² como viga-mestra. – Seu esquema cifra-se e exaure-se na solução individual, romântica, de união matrimonial com a decaída. O problema social perpassa, é certo, no seu angustioso filosofar, - sem aquietá-lo, entretanto. (MACHADO, 1981, p. 08)

Em “*Nuanças*”, a inversão consiste no fato de que a mulher por quem ele se apaixona sinceramente, e com quem tenta reconstruir sua vida, parece ser uma moça “decente” para os padrões da época. Trabalha em uma loja de departamentos, não é mais virgem, em função de um relacionamento firme, já acabado, segundo ela. Esta é mulher que ele vê e é com quem ele resolve se casar. Ao conversar com Maciel, seu amigo, sobre futuro, sobre fazer um curso noturno, sobre casamento, Maciel lhe dá uma lição sobre casamento de burguês, de proletário e de mulher para casar. Diz que é preciso alguns “ajustes”. No caso do amor proletário é a possibilidade do diálogo. A saber:

- Não me olhe com esses olhos de espanto! Há cálculo sim. Não do tipo burguês, entende-se. Cálculo na procura da noiva. É necessário que ela exiba, entre outras condições, uma dessas duas: ou ser tão politizada quanto o noivo, ou então, votar-lhe uma dedicação sem limite. – Você vai ver que a mulher é no geral conservadora. Com um passo a mais, vira reacionária. E dá mais razões do seu filosofar: - Penso que é porque ela é mãe por natureza. Ela está sempre prenha. Mesmo sendo virgem. Mesmo não sendo casada. Mesmo sendo criança! Já viu como essas meninhas

¹⁰ Assim estava no original.

¹¹ Substantivo masculino: Casa onde se pratica a prostituição. = ALCOICE, BORDEL, PROSTÍBULO "alcouce", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/alcouce> [consultado em 19-04-2015].

¹² Assim estava no original.

gostam de brincar de mãe? Como não ter medo do barulho¹³? Com ele, o que seria do filho, - que mesmo antes de existir já é parte dela?... Como o jovem amigo não tenha nenhuma palavra de comentário, parecendo um tanto constrangido, quiçá decepcionado, Maciel o estimula: - Ande! Encontre essa moça, e eu e a minha companheira vamos ser padrinhos. (MACHADO, 1981, p. 16-17.)

Durante a trama, Carmosina acaba se revelando uma “garota de programa”, para usarmos um termo de hoje, jogada “nesta vida” por um padrasto inescrupuloso e de poucos sentimentos verdadeiros, que, passada a empolgação pela mãe, quer apropriar-se da filha. Esse desejo coloca Maneco Manivela em perigo, coloca Carmosina numa forma mais violenta de prostituição e, depois, de superação, de busca e de conquista de seu amado. O perfil de mulher, traçado por Maciel, acaba sendo o perfil dela no final da história.

Considerando alguns aspectos do percurso discursivo, a partir da ótica greimasiana, pode-se dizer que sua estrutura superficial, ou seja, no nível em que vêm à tona os significados mais concretos e variados do texto, temos seres humanos que superam seus limites a partir do estudo da vida sob uma ótica marxista. Eles entendem que seus males são resultado de uma sociedade estruturada em classes e que estas precisam estar sempre em luta por seus ideais em coletividade, apoiando-se e se sustentando moralmente de forma recíproca.

Na sua estrutura narrativa, onde acontecem as transformações de cada personagem, percebemos os dois protagonistas em disjunção com seu objeto-valor. Num primeiro momento, pode-se pensar que Carmosina está distanciada do dinheiro e Maneco de sua vida passada. Ao cabo da história, percebe-se que ambos estavam em disjunção com suas liberdades individuais, com seu verdadeiro “eu”. Platão & Fiorin (1989), ao comentarem a estrutura narrativa de um texto, dizem que “nele definem-se os valores com que os diferentes sujeitos entram em acordo ou desacordo.” Em termos de aquisição, esta obra está estruturada de forma canônica, compreendendo quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção. Em termos de manipulação, a obra possui momentos de tentação, intimidação, sedução e provocação. Maneco é tentado por Carmosina, que é tentada pelo dinheiro do padrasto, que é tentado por mais dinheiro e poder. Maneco sofre intimidação da polícia, da imprensa, da sociedade, assim como Carmosina. Ambos são seduzidos em algum momento pelo poder, pelo dinheiro, pela beleza. A provocação perpassa as relações do casal, que muitas vezes tem sua autoestima ferida. Ambos são humilhados e diminuídos durante a trama, de forma a reagir de acordo com a vontade dos mais diferentes manipuladores. Entretanto, na fase da competência, todas estas manipulações são superadas pelo saber político, que vem

¹³ Assim estava no original.

através da convivência, tanto de um quanto do outro, em diferentes momentos, com pessoas politizadas, conscientes das relações de classe, das relações de opressão que se estabelecem na sociedade, bem como através do amor profundo que vai se desenvolvendo. Maneco, que rejeita Carmosina quando descobre sua vida paralela, acaba sendo tocado pela sua procura incessante e seu amor sincero. Carmosina, ao descobrir que Maneco tinha sido manipulado e posto em perigo por seu padrasto, aproxima-se das pessoas que conviveram com o mecânico, começa a ler seus livros, descobre forças na teoria e em si mesma para conseguir o seu propósito.

A performance se dá quando os dois se encontram, quando começam a juntar as peças do quebra-cabeça de suas vidas. Carmosina se reconcilia com seu pai (que, apesar de não ser o pai biológico, a amou como tal), o pai liberta Maneco e os jovens rumam para uma vida diferente. A sanção se dá de forma diferente do comum, pois estamos tratando de Dyonélio Machado. Se a premiação fosse como num conto de fadas, os dois teriam suas vidas salvas por herança, ou trabalho inesperado que rendesse muito dinheiro “honesto e limpo”. No caso de “Nuanças”, Carmosina continua seu trabalho de agenciadora de prostitutas, Maneco continua como mecânico, mas não como castigo. Terminam assim, porque assim é a vida das classes oprimidas; e terminam felizes e abraçados, como um susto de realidade, porque a sinceridade, a crença de um no outro e o amor, como bem prometera o autor em sua carta à leitora que o leria, no início do romance, pode suportar muitas coisas. Carmosina sente-se recebida novamente por Martimiano (nome de Maneco), e eles retomam seu amor, em um final feliz.

Este romance, que, volta e meia, gira em torno do casamento como solução de “arranjo” econômico, mas que termina com um casamento por amor, é importante para a reflexão de gênero. A figura da mulher na literatura, quando tange ao casamento, em geral, é colocada como submissa, fraca, pura, além de ser aquela que mantém o lar. Casaroto Filho et al (In ZINANI E SANTOS, 2012.), ao analisarem os contos “Maria, a Boba”, de Isabel Allende, e “Os obedientes”, de Clarice Lispector, retomam a origem deste rito:

Foi no século XIX que o casamento burguês ganhou maior ênfase, como forma de ajustar as famílias ao sistema, as quais, um dia, lhes entregariam seus filhos, moldados dentro dos preceitos religiosos. As mães, em especial, necessitavam de uma educação adequada para repassarem o discurso hegemônico patriarcal. (CASAROTO FILHO ET AL IN ZINANI e SANTOS, 2012. p. 244)

Carmosina, apesar de ter sido criada em outras épocas, apresenta uma atitude forte, ativa e ativa em relação ao amor e ao casamento. Entretanto, o contraditório está mais na sua forma de lutar pelo casamento, quanto pela sua visão de casamento, sobre o qual também traz ideias e sonhos de outros séculos:

Carmosina vinha da luta, - coroada, de resto, por uma expressiva vitória. Carregava pois a febre dum corpo que muito batalhara. Era um combatente. A rigor, não lhe cabia outra prerrogativa senão o dever de em nenhum instante fraquejar, até atingir o desfecho. Sua vida anterior se vira calcinada no fogo da refrega. Mas a Mulher, eterna sob qualquer roupagem, mesmo sob as pesadas roupagens do guerreiro, entre tantos lances de legenda (quicá por contrários à sua natureza) a Mulher não lograra a oportunidade de patentear-se. Foi necessário o advento festivo do triunfo, com tribulações e reveses superados, para finalmente outorgar-se-lhe tão lúdimo direito. E ele aí apareceu, trazendo o brasão que tão bem a distingue: a Ternura. – E foi com a Ternura que ela consolidou a conquista. (MACHADO, 1981, p. 195.)¹⁴

A literatura pressupõe uma espécie de congregação comunicacional entre autor, obra e leitor. Essa congregação permite uma tomada de posição mais receptiva da obra e com o que ela retrata. O Rio Grande do Sul, submerso num mundo de discussões agrárias, latifundiárias, de diferentes formas de ocupação; costumes alicerçados por anos sobre a lida bruta da terra, não parecia ser, à época, ainda sob os ecos da Ditadura Militar, o perfil do leitor que se aproximasse de um texto que mostrava a vida de um mecânico, ex-presos político, e de uma prostituta. Tau Golin (2004), em sua obra “Identidades”, diz que o Tradicionalismo é extensão de cultura de massa, pois foi um movimento planejado, com carta de princípios divulgada por volta de 1961, pelo Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. Também diz que é complicado aceitar esse “outro” dominante que ambiciona se projetar como a identidade de cada indivíduo no espaço-rio-grandense. Golin lembra a identidade diversa do povo sulino, a partir de sua diversidade étnico-cultural.

Neste contexto iluminado a fogo de chão, monocórdio, a obra de Dyonélio Machado brilhou como uma luz de néon, diferenciada, absurda, registrando como povo sulino a pequena burguesia e o operariado urbano, os quais nem sempre eram vistos com bons olhos pelos cultivadores do passado, dito histórico. Dyonélio Tubino Machado nasceu em 21/08/1895, em Quaraí, no Rio Grande do Sul, na fronteira com o Uruguai. Político, médico, escritor, jornalista e poeta é posto na segunda geração do Modernismo no Brasil, embora não se classificasse como tal. Para Machado (1995): “Não fui modernista. (...) não tenho a menor ideia de haver contraído qualquer relacionamento (estético ou seja o que for) com o

¹⁴ Assim estava no original: sem vírgula antes do pois, e as palavras Mulher e Ternura grafadas com letras maiúsculas.

movimento modernista. ” Em sua obra há a apresentação de uma sociedade universalista, como ele mesmo definiu em depoimento à Rose (1975), da Folha da Tarde de Porto Alegre:

(...) minha formação artística despreza o regionalismo, o esoterismo. Eu tenho a base moldada pelo positivismo de Augusto Comte, universalista geral. Uma arte feita para o maior número de pessoas entenderem. E assim foram os romancistas da minha geração. (...) A nossa tradição prende-se ao universalismo de Monteiro Lobato, por exemplo.

A literatura gaúcha buscou, através do tempo, definir a essência do povo do Rio Grande do Sul, ora pendendo à construção do mito idealizado do Gaúcho, ora à dessacralização desse mito. Segundo Fischer (2002), no caso das narrativas, no período entre 1870-90, o principal catalisador foi a Sociedade Partenon Literário, cuja principal questão era a definição do gaúcho enquanto identidade; havia a busca do mito fundador. A partir de 1910, nas próximas décadas, até a década de 80, as obras foram procurando outras personagens, outras questões, como a história do peão, a história do coronel, as etnias e a história gaúcha. A partir de 1990, o foco central foi a atitude. Para ele, “Não há mais temas predominantes, mas atitudes: ousadia formal e perspectiva libertária com relação ao “Fantasma da História”. Gil (2014), ao caracterizar Romances do tipo de “Nuanças”, nos quais a cidade é cenário e suas mudanças, seus estilos de vida são também atores da trama, chama-os de romance da urbanização. A saber:

A estrutura narrativa do romance da urbanização pressupõe e implica, necessariamente, a existência do tempo objetivo, do tempo mensurável e impessoal, intrínseco ao mundo moderno capitalista e à vida urbana. Dessa forma, como valor que medeia a experiência moderna, o tempo mensurável e impessoal indicia a sua presença, mas não engendra força para definir a especificidade e a totalidade da experiência como uma experiência moderna problematizada. (GIL, 2014, p. 142.)

A experiência modernizadora de Dyonélio Machado, em vida, não chegou até a década de 90, mas a ousadia em termos de atitude permeou seus personagens indomáveis e autênticos. Ele foi seguindo ao lado desses movimentos, mas desenvolvendo uma trajetória própria. Sujeito de sua história, (quase) marxista, talentoso, de ação, sofreu diversas tentativas de apagamento por ser um entrechoque como homem e como pensador. Foi preso, isolado, não editado e assediado moralmente por críticos literários de sua época. Resistiu e, como escritor, pode ser sintetizado com o que Ricoeur (1988) busca como mediação entre a

narrativa histórica e a narrativa de ficção, ainda que Machado não se considerasse um historiador, nem um memorialista, tampouco autobiográfico. A saber, Machado (1976):

Eu não estou – absolutamente – nos meus livros. Eu não estou em nenhum desses livros. Só na medida em que todos estão, como quando se escreve uma carta, a letra é da gente... Se não, os heróis perdem suas dimensões. Disseram coisas horríveis de mim. Eu não passaria de um fixador de realidade. (MACHADO, 1995, p.45)

Porém, sua obra reflete um sofrimento análogo ao da perseguição e da opressão a que foi submetido, como na tetralogia já citada. Segundo Grawunder (1995), apesar de se manterem como textos independentes, neles, a presença de Manivela e do louco alegorizam a opressão do Estado Novo. Assim como no drama individual dos protagonistas lê-se a denúncia do processo divergente, também se lê a crença no valor do processo histórico e de conscientização, que pode conduzir à reafirmação, reabilitação e liberdade, o que para Maneco Manivela vai acontecer em “Nuanças”.

O conceito de personagem, como mostra Brait (1985), tem evoluído com o tempo, como reflexo do ser humano, como imitação, na concepção clássica. Segundo a autora, em especial a partir da segunda metade do século XIX, a personagem é vista como uma projeção psicológica, muitas vezes inconsciente da maneira de ser do escritor, não mais uma imitação. Entrando no século XX, surgem termos como personagem Plana ou Redonda, dentre outros, o que lança a personagem para uma construção de palavras, arquitetada pelo autor. Em fins do século XX, a personagem é um signo dentro de um sistema de signos. Muito contemporaneamente, a personagem passou a ser chamada de ator e sua significação tomou forma de entidade figurativa que pode apresentar diversas faces na mesma narrativa. Grawunder (1994), ao estudar as alegorias nas obras de Machado, afirma que:

Manivela, com o significado alegórico configurado como o que movimenta, é o agente das ideias-fim, o meio pelo qual o homem desabrocha em sua essência, ideias, pensamento, verdades e teses, sempre em interação e tensão com outros homens e consciências próprias. (GRAWUNDER, 1994, P.332.)

Para esta pesquisadora, portanto, uma personagem é mais do que uma representação do humano. Uma personagem pode ser a representação da humanidade. O que não é pouco para se confirmar, ou se refutar. A importância desta personagem Maneco Manivela, que ultrapassa o limite de uma história, transformando-se num fio condutor de quatro histórias, está tanto na sua atuação como ser vivente da obra quanto no fôlego de seu autor em levá-la

junto por vários anos, a vários lugares. Grawunder (1994), analisando a tetralogia, seguiu a metodologia de M. Valdés para crítica literária, indicando a leitura do texto nas dimensões formal, histórica, fenomenológica e hermenêutica. Em especial, na análise hermenêutica, ou no processo crítico de interpretação, atribuiu conceitos a Maneco Manivela, considerando sua personalidade e suas funções. Em determinado momento diz que “(...) o louco, como o Manivela, não tem identidade definida, no percurso alegórico, na busca de identidade são sujeitos de mutações e geradores do que os cerca” (p. 331). Em outro momento, ela o chama de “agente das ideias-fim” (p. 332), podendo este conceito ser associado às concepções Semióticas, que avaliam que uma personagem como “um signo dentro de um sistema de signos”. Ainda seguindo sua avaliação: “(...) também são palavras que desencadeiam as ações de Manivela, personificação do escritor-artista” (p. 344). Então, de ser em mutação, Manivela passaria a um reflexo do autor. Entretanto, como se sairia o Manivela se fosse analisado simplesmente como um ser de ficção que caminha pelo (e em diálogo com o) mundo e encontra o amor verdadeiro – uma mulher ingênua politicamente, que se supera a partir das leituras de textos emancipadores?

Nas perspectivas de Bakhtin (2003): há o diálogo no seu sentido estrito, realizado numa situação determinada e o grande diálogo em sua evolução que se transfigura numa forma renovada de sentidos múltiplos. Manivela, de personagem central, discutido e analisado, pode passar, em “Nuanças”, a mero coadjuvante, uma escada, para uma mulher espetacular que vai se revelando aos poucos, tanto para o leitor quanto para ela mesma. Considerando essa mudança de Carmosina na convivência com o já transformado Maneco, podemos confirmar que nós só nos completamos na contribuição do outro, e vice-versa. A saber:

Com a união conjugal sobreveio um revigoramento da personalidade, visível na atitude de cada um. Martimiano pareceu mais confiante; Carmosina com seu humor subindo até o nível da alegria praticamente, - contagiando o ambiente, iluminando de novo a face sofredora da mãe. Já se atreviam a ocupar banquetas contíguas no balcão da lanchonete para a sua colação da noite, - uma grande dádiva. A balda de filosofar, que nunca se extinguiu em todo em Martimiano, explicava isso como se tratando dum propósito misterioso do sexo, com vistas à edificação do ser duplo, que já existira no mito, forma adiantada da evolução da criatura. Para a natureza, somente ele é produtivo, - por conseguinte somente ele valia. Carmosina lançava-lhe os belos braços ao pescoço; elogiava-lhe a concepção, obrigava-o a confessar de que livro a tirara; mas fornecia uma decifração mais simples: é que homem e mulher são feitos para se amar. – E eles dois se amavam. (MACHADO, 1981, p. 197-198.)

Analisando “Os Ratos” (MACHADO, 1994), Gil (2014) encara o texto não como uma coisa isolada de autor. Ele vê o narrador como alguém que, de certa forma, palavras minhas, se “compadece” com a situação de sua criação e lhe empresta corpo e fala. A saber:

A narrativa em terceira pessoa, que poderia acenar expectativa de onisciência, ao contrário, não engendra um contexto narrativo objetivo, mantido pela autonomia da voz do narrador. Conquanto esta mantenha parte de sua integridade, sua tendência é sofrer um processo de deslocamento para o campo de visão do personagem, ou, como diz Mikhail Bakhtin (1981,p.151), para o “discurso citado”, o discurso de outrem, que acaba por se tornar “mais forte e mais ativo que o contexto narrativo que o enquadra”. Não se trata, aqui, da dissolução completa do contexto narrativo e da individualidade representada pela voz do narrador, mas de uma articulação complexa entre esses dois níveis e a configuração da perspectiva do personagem. (GIL, 2014, p. 103)

Se toda enunciação constitui um certo tipo de ação sobre o mundo, cujo êxito implica um comportamento adequado de seus protagonistas, os gêneros literários não poderiam ser considerados “procedimentos” que o autor utilizaria como o desejasse a fim de transmitir de uma maneira específica um “conteúdo” estável. A obra não se limita a representar um real exterior a ela, mas define igualmente um quadro de atividade que é parte integrante do universo de sentido que ela simultaneamente pressupõe e pretende impor (MAINGUENEAU, 2006, p. 299). Refletindo com este autor, chega-se à conclusão de que a obra literária não apenas imita o mundo, mas cria mundos, assim como serve como mediadora entre este mundo real, os concebidos em arte e o leitor, ancorada na forma como promove seus eventos enunciativos.

Análise feita por aspectos teóricos, técnicos, linguísticos, literários, discursivos, políticos, históricos, como mulher, tenho de puxar palavra de ordem: Somos todas Carmosina! Mulheres com letra maiúscula. Seres alimentados pelo sistema para serem imagem e objeto de uso, mas alicerçados em superações e conquistas. Showalter (apud CHAUDHARY, 2013) traça a história da literatura feminina, sugerindo que pode ser dividida em três fases:

1. Feminina: Na fase feminina (1840-1880) "Mulher escreveu em um esforço para igualar as realizações intelectuais da cultura do sexo masculino e internalizado seus pressupostos sobre a natureza feminina".
2. feminista: A fase Feminista (1880-1920) foi caracterizado pela escrita das mulheres que protestaram contra normas e valores masculinos e direitos e valores das mulheres advogadas, incluindo uma demanda por autonomia.
3. Mulheres: A fase Mulher (1920-) é da autodescoberta. As mulheres rejeitam tanto a imitação e o protesto e transformam a experiência feminina como fonte de autonomia.

Considerando que Dyonélio Machado escreveu *Maneco* e *Carmosina* para serem autônomos, eu poderia dizer que seu romance é “masculino e feminino”, como *Carmosina*, que, segundo Dyonélio, tem um brasão distintivo: a Ternura. “– E foi com a Ternura que ela consolidou a conquista.” (MACHADO, 1981, p. 195.)¹⁵

No final, uma cena emblemática se repete: a mãe de *Carmosina* dá seu quarto à filha e ao seu homem, com uma diferença, agora, é o homem que realmente a filha ama. É a mesma cena, ela muda do quarto de casal, para o quarto de solteira. Machado acrescenta, no final do gesto: “Mas com quanta alegria!”. O casal, ao olhar para o céu e ver as estrelas se encanta, Martimiano diz para *Carmosina* que “cada vivente tem a sua estrela no céu.” Continua o autor: “Ela está a ponto de acreditar, quando surpreende o sorriso do rapaz. – Eu te dizia uma coisa séria, e tu vens com uma brincadeira – queixa-se a rapariga, retirando-lhe o braço. – É que eu sou mesmo alegre” diz a personagem/homem que sofreu todo o tipo de dor por quatro grandes obras de arte.

Vontade de não escrever mais nada, ficar sorrindo, olhando a página e imaginando os dois, depois de tudo que passaram, assim, abraçados, encontrando o que realmente são – livres, alegres. Sensação de jornada compensada, como diria Dyonélio Machado, no final de sua carta.

REFERÊNCIAS

ALVES, M. M. *Mulher-máquina*: o “caso social” da prostituta Dorinha em *Passos Perdidos*, de Dyonélio Machado. In *Textura*, n. 19-20, 2009.

ARAÚJO, H. J. V.. *Futuro pifado na literatura brasileira*: promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

BAKHTIN, M. (1974/1979) Epistemologia das Ciências Humanas In *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985. Edição digitalizada, disponível em <http://www.literatura.bluehosting.com.br/apersonagem.pdf>
Acessado em 20.04.2015.

BRASIL. CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Fatos marcantes da história do Brasil nas décadas de 60 a 80*. Disponível em <https://goo.gl/t99S9u>. Acessado em 19.4.2015.

¹⁵ Assim estava no original: sem vírgula antes do pois, e as palavras Mulher e Ternura grafadas com letras maiúsculas.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1989.

FISCHER, L. A. *A volúpia missionária*. Zero Hora. Caderno de Cultura. 16/03/2002.

GIL, F. C. *O romance da urbanização*. 2.ed. Goiânia: Editora UFG, 2014.

GOLIN, T. *Identidades: questões de representações socioculturais no gauchismo*. Passo Fundo: Clio, Méritos, 2004.

GRAWUNDER, M. Z. *Arte Alegórica na Literatura Brasileira: a tetralogia opressão e liberdade*, de Dyonélio Machado. Porto Alegre: PUCRS, 1994.

MACHADO, D. *O louco do Cati*. Porto Alegre: Globo, 1942.

_____. *Desolação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

_____. *Passos perdidos*. São Paulo: Martins, 1946.

_____. *Nuanças*. São Paulo: Moderna, 1981.

_____. *O cheiro de coisa viva: entrevistas, reflexões dispersas e um romance inédito: o estadista*. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

A LITERATURA E A NARRATIVA DO CORPO EM *OS 120 DIAS DE SODOMA*, DE MARQUÊS DE SADE.

Ana Carolina Rosa Batista (UFG - CAPES)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Donatien Alphonse François (1740–1814), o Marquês de Sade foi o verdadeiro símbolo de um literário libertino. Suas obras atacaram com deboches consideráveis a moral francesa do século XVIII, a Igreja e seu teísmo, e a figura do monarca, do déspota, que representava o Estado francês no século XVIII. As obras de Sade foram completamente proibidas nesse período, suas circulações se davam de forma clandestina e delicada, como toda a circulação das obras clandestinas e marginais desse contexto. Sade viveu metade de sua vida preso, foram vinte e cinco anos de reclusão.

A literatura libertina do século XVIII tem em Sade um dos seus maiores representantes desse contexto de produção. Vale destacar que suas críticas e suas acusações não se davam só pela imaginação do escritor, característicos de escritores libertinos, mas foram críticas que tiveram embasamento em questões reais na França desse período: “(...) realidade francesa que conheceu tantos excessos e desregramentos de conduta, sobretudo na época da regência” (BORGES, 2008a, p. 216).

Sua postura como cidadão francês foi libertina, não como os libertinos radicais de suas obras, que executavam o máximo da crueldade em função do gozo individual. Mas Sade foi um devasso, acusado muitas vezes de praticar orgias e de ter assassinado duas prostitutas. Fato que ele negou, durante toda sua vida, dizendo nunca ter sido assassino.

O libertino da literatura e lógica sadeana vai ser determinante para pensar este trabalho e as relações de poder presentes nas práticas libertinas narradas por Sade, e assim compreender como se dá a narrativa do corpo em *Os 120 dias de Sodoma* (1969).

O Marquês foi autor de obras que foram verdadeiros marcos da literatura libertina como *Os 120 dias de Sodoma* (1969); *Justinne*; *A filosofia na alcova* (2008a) e muitos outros. Todos eles traçam um perfil ideal de libertino, e por meio de uma escrita carregada de deboche e ironia, Sade ataca a religião e qualquer concepção de teísmo, a moral francesa do século XVIII, questionando certos costumes, e o Estado.

E este texto vai partir de um estudo geral de um contexto de produção do século XVIII de toda uma literatura que percorreu a margem dessa sociedade francesa. Robert Darnton vai ser essencial para pensar esse período e essa produção literária. Depois faremos uma caracterização dos principais aspectos de literatura libertina, para por fim, chegarmos à análise final, referente a literatura e a narrativa do corpo em *Os 120 dias de Sodoma* (1969) do Marquês.

LIVROS LIBERTINOS E SEUS LEITORES: PENSANDO O CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Para pensar os textos e a narrativa de Marquês de Sade é essencial analisar o contexto em que ele estava inserido, a França do século XVIII. As ideias desse período foram marcadas profundamente pela presença de uma literatura ilegal, a qual se caracterizava por livros que de alguma forma atacavam a moralidade convencional da época, a Igreja ou o Estado. Partindo então, de perspectivas de autores como Robert Darnton (1987, 1998) e Jean-Marie Goulemot (2000), que foram grandes estudiosos dessa temática e serão essenciais para compreensão desse momento contextual. Proponho aqui refletir temas que estão no meio deste grupo de livros ilegais e proibidos do século XVIII, o qual merece destaque a literatura libertina, na qual o Marques seria um dos principais representantes.

Um aspecto importante para entender esse contexto de produção foi à história da edição e publicação desses livros, como que eles circulavam pela França do século XVIII e a que público chegavam. O livro *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária* (1998) de Robert Darnton nos ajuda a pensar tais questões, uma vez que apresenta uma análise do contexto de produção de toda a literatura proibida da França pré-revolucionária, tendo em vista sua distribuição geográfica e intensidade dos mesmos.

Darnton (1998) identificou em suas pesquisas sobre a estimativa bibliográfica dos livros que mais foram lidos na França do século XVIII, que a noção de legalidade na literatura era vaga, partindo do fato de que as autoridades encarregadas pelo setor livreiro camuflavam, muitas vezes, a fronteira entre o lícito e o ilícito:

No lado legal, concediam não só vários tipos de privilégios e permissões, como ainda autorizações informais que não traziam nenhum nome ou figuravam nos registros com circunlóquios do tipo “permitido apenas para pessoas muito bem conhecidas”. No lado ilegal, confiscavam edições piratas de livros lícitos (*contrefaçons*), livros legais importados por um indivíduo sem a participação de um livreiro oficial, livros que não eram ofensivos porém não tinham algum tipo de

permissão (em geral oriundos de outros países, onde eram autorizados) e livros subversivos segundo três critérios especificados por editos reais e relatórios da censura: solapar a autoridade do rei, atacar a Igreja ou ferir a moralidade convencional (DARNTON, 1998, p. 19-20).

Ambos os lados, lícito e ilícito, do comércio de livros no século XVIII passavam pelo controle das autoridades responsáveis a partir de editos reais¹⁶. Mas distinguir o livro legal do ilegal foi uma dificuldade desse período, tanto para os livreiros, editores, comerciantes desse mercado literário do século XVIII, quanto para os próprios historiadores que se dispuseram a estudar tal temática, uma vez que a ausência de fontes se torna um grande problema nessa barreira entre o lícito e o ilícito. Os livreiros faziam confusões nas encomendas dos livros, trocavam ou escreviam errado os títulos.

Os termos utilizados para caracterizar essa literatura ilegal variavam entre a sociedade francesa do século XVIII à qual tinha acesso a essas obras. Policiais, tipógrafos, editores e livreiros tiveram seus próprios termos para se referirem a essa literatura:

A polícia encontrara outros termos: “livros clandestinos”, “drogas”, “penas”. Como vimos os policiais tinham sua expressão predileta: *mauvais livres*, “livros ruins”. Já os tipógrafos preferiam *marron* (livro proibido) e *marroner* (conduzir negócios clandestinos). Os editores e os livreiros adotavam um termo mais elevado: *livres philosophiques*, “livros filosóficos”, que em seu código comercial designava as obras que podiam acarretar-lhes problemas e deviam ser tratadas com cautela (DARNTON, 1998, p. 22-23).

Darnton para estudar a terminologia do setor livreiro teve como fonte os documentos da STN (*Société Typographique de Neuchâtel*), grande editora e atacadista que se localizava no principado de Neuchâtel, fronteira da França com a Suíça. Os arquivos da STN foram determinantes para se conhecer melhor o problema diário enfrentado pelo comércio livreiro da França no século XVIII, além de nos apresentar quais foram os maiores best-sellers desse contexto, e como estes vão estar relacionados à lista dos livros proibidos do período.

O mercado comercial de livros franceses do século XVIII foi caracterizado pela prática de trocas. No lugar de imprimir textos perigosos, era mais comum haver as permutas. Estas, quando envolviam livros proibidos, tinham cálculos especiais. De acordo com arquivos da STN, duas páginas de “livros filosóficos” correspondiam por uma página de um livro legal:

¹⁶ Editos reais correspondiam basicamente a relatórios vindos da administração real da França no século XVIII. Muitas vezes esses relatórios tinham caráter de censura, uma vez que se opunham a autoridade do rei, ou quando atacavam a moral da Igreja, e a própria moralidade convencional da época.

Os preços das obras filosóficas não se comportavam como os demais. Partiam de um patamar mais alto – em geral o dobro de uma edição pirata comparável - e depois caíam e subiam desordenadamente, dependendo das condenações (sempre favoráveis aos negócios), das batidas policiais (um estímulo para os leitores e um estorvo para os livreiros) e das oscilações da oferta (meia dúzia de edições produzidas secreta e simultaneamente por empresas concorrentes podiam inundar o mercado). Em geral, a STN fixava o preço por atacado de seus livros comuns em um *sou* por página e o dos livros proibidos em dois *sous* por página. Comumente se comerciava duas páginas de uma obra legal por uma de um livro filosófico (DARNTON, 1998, p. 30).

Os livros proibidos estavam ao alcance de muitos franceses, entretanto havia uma série de dificuldades a serem enfrentadas para se ter acesso aos mesmos. Os livros tinham que passar pelas mãos de contrabandistas, despachantes, transportadores, varejistas, para enfim, chegar ao leitor. E as próprias dificuldades de distribuição vão ser determinantes para as variações dos preços desses livros.

O termo “livros filosóficos” vai ser empregado como estratégia de camuflagem da comercialização de uma literatura ilegal.

A dificuldade de acesso à literatura ilegal no século XVIII na França aumentava o desejo nos leitores, e para os livreiros tal realidade levaria a maiores riscos e conseqüentemente, a necessidade de maiores cuidados. E Darnton (1998) em suas pesquisas conclui que a única fonte adequada sobre números a respeito do mercado de livros proibidos é a STN: “Vasculhei todos os documentos conhecidos dos negociantes que trabalharam com livros franceses no Antigo Regime e não encontrei nada que pudesse utilizar para testar a representatividade do material de Neuchâtel” (DARNTON, 1998, p. 68). Mas esses arquivos puderam proporcionar uma visão ampla dos best-sellers desse contexto.

A partir dos arquivos da STN e das pesquisas das listas de pedidos dos grandes comerciantes do mercado da literatura ilegal, Robert Darnton apresenta os best-sellers que percorreram a França no século XVIII. Três ganham consideração importante em seu texto, *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária (1998)*, por os mesmos fazerem críticas à sociedade francesa daquele século, à moral estabelecida aos bons costumes, e a Igreja e membros da mesma. E as três obras de destaque são: *L'na 2440* de Mercier; *Anecdotes sur Mme la comtesse du Barry*, Pidansat de Mairobert? E *Thérèse philosophe*, d'Arles de Montigny? Ou d'Argens? Percebemos aqui, que das três obras citadas, duas delas não se sabe ao certo quem foi o autor. Esse fato foi característico da censura que havia em cima dessa literatura ilegal, e assim, seus autores temiam se identificarem e sofrerem conseqüências drásticas posteriormente da sociedade dominante, representados pelos nobres, clero, monarquia.

Na lista de Darnton (1998) não aparece nenhuma referência a alguma obra do Marquês de Sade, porém ele o cita como o autor que vai fechar o século XVIII com sua literatura libertina e em meio a uma segunda onda de textos “pornográficos”:

Esse novo ciclo se iniciou em 1741, com o lançamento de três livros: *Le canapé couleur de feu*, de L.-C. Fougeret de Monbron; *L'art de foutre*, de François de Baculard d' Arnaud; e principalmente *Historie de dom B..., portier des Chartreux*, atribuído a J.-C. Gervaise de Latouche, um *tour de force* obsceno e anticlerical que, junto com *Thérèse philosophe*, encabeçou as listas de best-sellers até a derrocada do Antigo Regime. A ficção obscena continuou jorrando do prelo em meados do século. Incluía obras de autores famosos – *Les bijoux indiscrets* (1748), de Diderot; *Le sofa* (1742), de Crébillon fils; *La pucelle*, de Voltaire (publicada pela primeira vez em 1755 e depois retocada por terceiros e reimpressa em versões mais indecentes) -, bem como best-sellers mais grosseiros e explícitos: *Les lauriers ecclésiastiques* (1748), de C.J.L.A. Rochette de la Morlière; *Margot la ravaudeuse* (1750), de L.-C. Fougeret de Monbron; *La chandelle d'Arras* (1765), de H.-J. Du Laurens; e *Historie galante de la tourière des Carmélites* (1743), de A.-G. Meusnier de Querlon. Todos esses livros foram reimpressos nas décadas de 1760 e 1770, quando a produção de originais entrou em declínio. O gênero voltou a florescer nos anos de 1780 com as obras pornográficas de Mirabeau: *Errotika Biblion* (1782), *Ma conversion, ou le libertin de qualité* (1783) e *Le rideau levé ou l'éducation de Laure* (1785). E o século terminou com Marquês de Sade. Os especialistas em Sade talvez vejam nesses textos apenas um prelúdio às obras primas do divino marquês. Entretanto, eles possuem um valor intrínseco, correspondendo ao florescimento de uma vasta literatura peculiar ao Antigo Regime e, sobretudo aos meados do século XVIII (DARNTON, 1998, p. 103).

Pensar os textos de Sade no contexto francês do século XVIII é algo complexo. Vimos que as obras que foram consideradas ilegais e perigosas foram aquelas que de algum modo agrediram a moral francesa estabelecida, a Igreja e seus costumes, e o Estado. Partindo dessa perspectiva, Sade foi um autor completo no que diz respeito a obras perigosas. Seus textos foram carregados de duras críticas à moral da época, aos membros e costumes religiosos, e ao Estado e a configuração política francesa contemporânea.

O século XVIII foi caracterizado então, pela existência de “obras filosóficas”, e havia todo um comércio obscuro e ilegal que utilizavam inúmeras estratégias para que esses textos chegassem aos leitores. A França nesse período era caracterizada por toda uma circulação e comércio de uma literatura ilegal. E um gênero que teve grande destaque nesse contexto foi a literatura libertina. Como que esta assumia um sentido de transgressão. Um grande exemplo disso é mostrado no texto *Sade, Fourier, Loyola* de Roland Barthes (1990):

A moral libertina consiste, não em destruir, mas em transviar; ela desvia o objeto, a palavra, o órgão, do seu uso endoxal; mas para que esse roubo se perpetre, para que haja prevaricação do sistema libertino às expensas da moral corrente, é necessário que o sentido persista, é necessário que a Mulher continue a representar um espaço paradigmático, dotado de dois lugares, um dos quais o libertino, como linguista

respeitador do signo, vai marcar, e o outro, ele vai neutralizar. Com certeza, ao esconder o sexo da Mulher, ao desnudar lhe as nádegas, o libertino parece igualá-la ao rapaz e buscar na Mulher o que não é a Mulher; mas a abolição escrupulosa da diferença é trapaceada, pois essa Mulher sem sexo não é, entretanto, o Outro da Mulher (rapaz): entre os sujeitos da depravação, a Mulher permanece preeminente (nisso não se enganam os pederastas, que recusam geralmente reconhecer Sade com um dos seus); é que o paradigma precisa funcionar; só a Mulher oferece à escolha dois sítios de intromissão: ao escolher um contra o outro *no campo de um mesmo corpo*, o libertino produz e assume um sentido, o da transgressão. O rapaz, visto que o seu corpo não oferece ao libertino nenhuma possibilidade de falar o paradigma dos sítios (ele só propõe um), é menos interdito do que a Mulher: ele é portanto, sistematicamente, menos interessante (BARTHES, 1990, p. 116).

Goulemot (2000) também trabalha uma perspectiva de estratégia de transgressão. O leitor deve ser persuadido, seduzido, transviado à moral e às práticas libertinas:

O romance libertino não se propõe a produzir um efeito de desejo, mas a mostrar uma estratégia de sedução. Como obter os favores (destas que na época são denominadas as últimas) contra as proibições psicológicas, sociais, morais e religiosas? O romance libertino se baseia essencialmente na arte de convencer, pois seduzir é levar o outro a ceder às instâncias do desejo, a reconhecer, segundo um mecanismo próximo da conversão, que aquele que enuncia a lei do prazer tem razão e que é preciso a ele se aliar. Romance de dialética, e também da arte de persuadir, na qual o leitor deve ser, como o personagem que resiste, seduzido e persuadido a se render (GOULEMOT, 2000, p. 72).

Vale ressaltar que a transgressão característica de práticas libertinas não se dá apenas nas atividades sexuais, mas também na perspectiva moral e dos próprios costumes cristãos do século XVIII: “(...) a libertinagem, uma mistura de livre-pensamento e vida livre, que desafiava tanto as doutrinas religiosas quanto os mores sexuais” (DARNTON, 1998, p. 106). Assim, as concepções libertinas pertenciam a um mundo lascivo, indecente e atrevido dos primórdios do Iluminismo. Tudo era válido de questionamento, e nada mais seguiria isoladamente e sagrado.

Por tudo exposto, podemos concluir que as ideias libertinas estavam muito além na sociedade francesa no século XVIII, elas se inseriram na própria composição dos cargos políticos ocupados muitas vezes por libertinos como Sade¹⁷. Apesar de todo um cuidado do contexto para impedir a propagação de ideias libertinas e da literatura ilegal, a França desse momento não passou despercebida por tais questões: “Todos os estados sociais eram compradores: magistrados, oficiais das guardas de corpo; (...) também nobres”

¹⁷ O autor da *Philosophie dans le Boudoir (A Filosofia na Alcova)* que contem uma das mais veementes profissões de fé republicanas jamais escritas, foi posto em liberdade pela Assembleia, em 1790, e exerceu o cargo de secretário de uma das seções de Paris durante o Terror. Além disso, não é preciso recordar a importância na Revolução do autor de *Le libertin de qualité*, um nobre de Aix chamado Mirabeau, e do autor do poema obsceno *Les aventures du Chevalier d'Organt*, um jovem deputado chamado Saint-Just (ROUANET, 1988, p. 9).

(GOULEMOT, 2000, p.39). E essa realidade fez com que esse período, e a aristocracia francesa, os altos postos da administração da época, a Igreja, enfim, se preocupassem, e utilizassem meios para evitar que essas práticas baseadas nas transgressões morais, sociais e religiosas circulassem por todos os cantos do país, e acabou punindo duramente quem colaborava com tal expansão.

O CORPO AGONIZANTE, IMUNDO E DESCONFIGURADO: O DISCURSO DE PODER E A NARRATIVA DO CORPO EM *OS 120 DIAS DE SODOMA*

Para pensar as relações de poder na obra do Sade é necessário empreender alguns elementos teóricos. *Os 120 dias de Sodoma* (1969), livro fundamental para pensar a libertinagem sadeana, tem em sua configuração, a partir de seus personagens, a presença de grandes libertinos como Curval, Durcet, o Presidente que são grandes executores das orgias e flagelações propostas pelas narradoras da obra, como Madame Champville, Madame Desgranges¹⁸. A partir desses personagens e de seus diálogos Sade estrutura não só sua filosofia libertina de destruição de mundo, mas também apresenta relações muito definidas entre grupos: os dos libertinos e os das vítimas. E a partir deles poderemos analisar em Sade essas relações de poder, e quais consequências eles trazem a seus personagens.

Michel Foucault (1926-1984) fez uma conceituação importante a cerca de poder. Em várias de suas obras, como *A ordem do discurso* (1996); *Microfísica do Poder* (1979) e *História da sexualidade I: A vontade de saber* (1988) ele apresenta análises consideráveis sobre o poder, tendo em vista que esses são relacionados de maneiras diversas, a partir da obtenção de saberes. O poder será utilizado e representado por meio de discursos institucionais, ou não, mas sempre discursos carregados de verdades, todos em função de delimitar alguma legitimidade ao que se quer defender. E isso estará presente nas falas dos libertinos sadeanos.

Em *Microfísica do Poder*, Foucault (1979) através de inúmeras pesquisas no campo da loucura, da sexualidade, e dos discursos identifica que o poder não está despreendido dos saberes, e que toda prática de poder constitui uma verdade:

¹⁸ Importante ressaltar que tanto os libertinos executores das diversas orgias, mutilações e as narradoras da obra são detentores dos discursos filosóficos pautados pelas Leis da Natureza, ao qual tudo é permitido, todos os tipos de vícios e crimes são permitidos e possíveis ao libertino, o qual detem todo o poder de destruição necessário a uma boa libertinagem.

O importante, creio, é que a verdade não existe fora do poder ou sem poder (não é – não obstante um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções – a recompensa dos espíritos livres, o filho das longas solidões, o privilégio daqueles que souberam se libertar). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT, 1979, p. 12).

Aqui podemos notar que Foucault considera que cada sociedade cria sua própria verdade, até mesmo como mecanismo de poder, que a sustenta. Tal temática corresponde em muito as obras de Sade, uma vez que ele cria uma lógica própria de uma sociedade libertina, utiliza de inúmeros discursos carregados de verdades únicas para justificar práticas necessárias para criação e perpetuação dessa sociedade do crime:

Se o Duque tivesse recebido algumas qualidades elementares da Natureza, talvez elas tivessem contrabalançado os perigos que o cercavam em sua posição, mas essa curiosa mãe, que às vezes parece colaborar com a sorte para que esta possa favorecer todos os vícios que dá a certos seres de quem espera atenções muito diferentes daquelas que a virtude supõe, e isso porque tem tanta necessidade de um como das outras, a Natureza, dizia eu, ao destinar a Blangis uma imensa riqueza, meticulosamente o dotou de todos os impulsos, de todas as inspirações necessárias ao seu abuso. Juntamente com uma mente tenebrosa e muito depravada, concedeu-lhe um coração de pedra e uma alma decididamente criminoso, acompanhados de gostos desordenados e de irregularidade de caprichos, dos quais nasceu a pavorosa libertinagem a que Duque estava preso em escala tão incomum. Nascido traiçoeiro, áspero, prepotente, bárbaro, egoísta, tão pródigo na procura do prazer como miserável em despesas úteis, mentiroso, glutão, bêbado, ignóbil sodomita, adepto do incesto, dado ao assassínio, ao roubo, incendiário, não, nem uma única virtude para compensar essa série de vícios (SADE, 1969, p. 18).

É com base na natureza, e em seus princípios naturais e livres, que Sade trabalha sua verdade libertina. Percebemos como nesse trecho não há nenhuma ação de que o libertino sadeano possa se envergonhar, que a natureza não cobra isso de indivíduo algum. Logo tudo se torna permitido, e as orgias serão recebidas de bom grado pela natureza, não realizá-las, isso sim, poderia ser uma afronta à mesma. O libertino na obra de Sade é então o detentor do poder absoluto, poder discursivo, poder de ação sobre as orgias sexuais (é o libertino que instaura a ordem e o sistema que as orgias serão desencadeadas, nada é feito sem ordem na lógica do Sade, já dizia Dany-Robert Dufour (2013) que Sade é de um rigor absoluto) e o poder de decisão sobre a vida da vítima.

Eliane Robert Moraes em *O corpo impossível* (2012) traz toda uma contextualização sobre o conceito de corpo, e seu texto é essencial para pensar como o mesmo, a partir do

século XIX será posto de forma desfigurada, o corpo decomposto, distorcido. Isso se dá por Moraes (2012) desde a arte, pintura, até a literatura, especialmente com Bataille¹⁹.

Vale ressaltar como essa contextualização que Moraes (2012) traz acerca do conceito de corpo é posterior aos escritos de Sade, recorrentes da França revolucionária do século XVIII. Porém, o “modernismo” ao qual Moraes (2012) faz alusão tem como princípio base a fragmentação do espírito moderno, ou seja, não só do intelecto, mas também do próprio corpo. E Sade teria então, para Moraes e até mesmo para Bataille, sido um grande precursor dessa perspectiva do corpo fragmentado, ao sempre transgredir o corpo físico das vítimas na sociedade e lógica sadeana, pautadas pelas orgias sexuais. E esse corpo desconfigurado, mutilado, flagelado e tantas vezes imundo incita ao gozo do libertino de *Os 120 dias de Sodoma* (1969):

Quanto a Madame Desgranges, era o vício e a lascívia em pessoa; alta, magra, cinquenta e seis anos, pálida e emaciada como um fantasma, olhos embaciados, lábios mortos, oferecia a imagem do crime pronta a perecer por falta de resistência. Fôra em tempos morena, havia quem sustentasse que tivera um corpo bonito; logo depois se tornara um mero esqueleto inspirador apenas de aversão. Sua bunda murcha, desgastada, marcada, dilacerada, mais parecia papel mármoreo do que pele humana, e seu ânus era tão escancarado, saído e rugoso que as máquinas mais volumosas podiam, sem que desse por isso, penetrá-lo a seco. A título de graças complementares, esta generosa atleta Citereana, ferida em vários combates, não tinha um mamilo e três dedos. Mancava, e não tinha seis dentes e um olho. Podemos talvez saber em que ordem de ataques fora maltratada; mas uma coisa é certa: nada do que sofrera a fizera moderar seus modos, e se seu corpo era o retrato da feiúra, sua alma era o depósito de todos os crimes e vícios mais espantosos (...) pode verdadeiramente afirma-se que não há um único crime no mundo que essa vilã não tivesse cometido, ou fizesse com que outros cometessem em seu nome (SADE, 1969, p. 36).

Sade serviu então de inspiração para os artistas modernistas e surrealistas do século XIX e XX. O corpo fragmentado em sua narrativa foi algo presente e constante. E tantas vezes foi fruto de desejo, esse corpo decomposto, mutilado, cheio de flagelações, incitou ao gozo desenfreado. E provocar a dor no outro, na vítima sadeana, também levava ao gozo máximo, quanto maior o sofrimento, a transgressão, o crime, maior o prazer e deleite para o libertino:

... uma das mais frequentes aspirações desse imaginário tenha sido colocar em cena o corpo capturado no momento do prazer, submetido ao desregramento dos sentidos, à desordem que caracteriza o erotismo. Daí também a admiração intensa que Sade suscitou em grande parte dos escritores e artistas da época: o que lhes interessava na obra sadiana, para além da inspiração delirante, era a fúria do desejo e o poder de

¹⁹ Para aprofundar a ideia de corpo fragmentado e agonizante em Bataille ler *História do olho* (2003); *O erotismo* (1987); *A literatura e o mal* (1989).

agressão que ela traduzia e que excedia, em muito, os limites da composição literária (MORAES, 2012, p. 69-70).

É em *Os 120 dias de Sodoma* (1969) que o desejo e o gozo pelo corpo imundo e desconfigurado ganha completa sustentação em Sade. Nessa obra temos o máximo da transgressão desses corpos, em constantes processos de mutilações e flagelações variadas, excitando os libertinos no castelo de Silling²⁰: “Se não há limites para a destruição do homem, então a sua desfiguração só pode realizar-se enquanto um processo interminável, sem jamais alcançar um estado definitivo e absoluto” (MORAES, 2012, p. 153). Sade mesmo defendia em seus discursos filosóficos que para se obter uma boa libertinagem é imprescindível uma imaginação sem limites. Todas as pulsões devem ser vividas e executadas. Assim todo tipo de transgressão é permitida e apreciada ao libertino sadeano, e ao corpo todo tipo de decomposição e flagelação é bem-vinda:

“(…) Há apenas uma coisa que lhe posso dizer com plena confiança, e essa é que neste momento gostaria de deitar a mão a uma puta bem impura; gostava que ela me presentasse com um balde cheio de merda, que enchesse uma bacia até à borda, gostaria que sua bunda cheirasse a merda, que sua boceta cheirasse como uma praia cheia de peixe morto. Mas espere! Thérèse, tu cuja imundície é da idade das montanhas, tu que desde o batismo não lavas tua bunda, e cuja infame boceta tem uma pestilência de três léguas por todos os lados, vem, traz tudo isso para o deleite do meu nariz, suplico-te, e a isso crescenta um bonito monte molhado, se fôr do teu agrado”. Thérèse aproxima-se, com encantos horrorosos e indignos com partes asquerosas, desgastadas e feridas, esfrega o rosto do magistrado, em seu nariz excreta o desejado monte, Aline esfrega-lhe o pau, o libertino descarrega, e Duclos volta então à sua história (SADE, 1969, p. 210).

Por este trecho citado fica explícito como o deleite do libertino é possível pela escória, pelo desgaste do corpo de Thérèse. Pela imundície, flagelação e decomposição se dão o gozo perfeito para o devasso sadeano, além de seu poder discursivo e sexual sobre a víti, e passagens como essa percorrem toda a obra e a narrativa de Sade, não só em *Os 120 dias de Sodoma* (1969), mas em toda sua literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações de poder existentes nas práticas libertinas dos personagens do livro *Os 120 dias de Sodoma* (1969) de Marquês de Sade, a partir de Foucault e sua conceituação sobre

²⁰ Espaço em que é narrada a obra *Os 120 dias de Sodoma*, todas as orgias, os discursos e os crimes são realizados reclusamente nesse castelo.

poder, se dão pelos discursos dos libertinos carregados de verdades para produzirem coerção sobre suas vítimas. Sade foi um autor que criticou seu contexto, a França do século XVIII, as instituições detentoras de poder como a Igreja e o Estado, e a própria aristocracia à qual fazia parte.

Sade produziu uma lógica própria para seus personagens e sua sociedade do crime, baseada em princípios naturalistas de destruição, acreditando que o mundo só poderia ser regido pelo crime, o libertino, que seria a figura ideal de detentor de poderes estaria sempre gozando de seus prazeres individuais, e praticando todo e qualquer tipo de destruição.

Por tudo exposto anteriormente, pude concluir que na narrativa sadeana o corpo se encontra tão transgredido como sua sociedade. Tudo é pautado pela prática dos vícios e crimes, tão defendidos pelos libertinos. Os discursos filosóficos das obras de Sade e as orgias tão bem ordenadas e expostas em *Os 120 dias de Sodoma* (1969) só potencializam o desejo que o autor põe sobre o corpo impossível, o corpo imundo, devasso, obsceno e decomposto para a obtenção do gozo desenfreado, ao qual só é permitido pela prática do vício e pela liberação de todas as pulsões. E essa perspectiva será perpetuada por inúmeros autores do século XIX, XX, como Moares (2012) exemplifica com Bataille, onde o corpo agonizante ganha evidência.

REFERÊNCIAS

1) Documentação Escrita

ANÔNIMO. *Tereza Filósofa*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SADE, Marquês de. *A Filosofia na Alcova*. Tradução, posfácio e notas Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2008a.

_____. *Os 120 dias de Sodoma*. São Paulo: HEMUS – LIVRARIA EDITORA LIMITADA, 1969.

_____. *Os infortúnios da virtude*. Tradução Celso Mauro Paciornik; apresentação Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2008b.

_____. *Franceses, mais um Esforço se Quiserdes ser Republicanos*. Organização e tradução Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Editora Imaginário, 2010.

2) Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Brasiliense: São Paulo, 1990.

BORGES, Contador. A revolução da palavra libertina. In. SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova*. São Paulo: Iluminuras, 2008. P. 205-246.

BREMMER, JAN. Pederastia grega e homossexualismo moderno. In. BREMMER, Jan (org.) *De Safo a Sade: momentos na história da sexualidade*. São Paulo: Papirus, 1995. p. 11-26.

CAMUS, Albert. A negação absoluta. In. CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. Narrativa, sentido, história. Campinas, SP: Papirus, 1997.

DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos na França pre-revolucionária*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DUFOUR, Dany-Robert. *A cidade perversa: liberalismo e pornografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GOULEMOT, Jean-Maria. *Esses livros que se lêem com uma mão só: leitura e leitores de livros pornográficos do século XVIII*. Tradução de Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In. HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 131-176.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: Ensaio sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. *Sade, a felicidade libertina*. Rio: Imago, 1994.

PEIXOTO, Fernando. *Sade, vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras.

ANAIS – VOL. 2 TRABALHOS COMPLETOS

ISSN: 2237.4361

ROUANET, Sergio Paulo. *O espectador noturno: A revolução francesa através de Rétif de la Bretonne*. Prefácio Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

**WOMEN AND MEN: UMA ANÁLISE DAS UNIDADES DE TRADUÇÃO DA
DECLARAÇÃO DE PEQUIM**

Ana Luiza Treichel Vianna (UNISINOS - CAPES)

Dr. Anderson Bertoldi (UNISINOS)

INTRODUÇÃO

Os textos sensíveis (SIMMS, 1997), por tratarem de questões relacionadas ao Estado, à religião, ao pudor e às crenças particulares de determinados grupos sociais, são sempre um desafio para a tradução. Os textos de natureza sensível são amplamente divulgados e conhecidos pelas sociedades, como a Bíblia Hebraica, o Novo Testamento, o Alcorão e o Evangelho Segundo o Espiritismo. Tais textos religiosos são textos sensíveis porque, além de serem normativos, regulando o comportamento de um determinado grupo, também sintetizam um conjunto crenças consideradas verdadeiras pelos fiéis que seguem determinada religião.

Apesar de os estudos de tradução reconhecerem amplamente os textos religiosos como sensíveis (vejam-se os trabalhos de Gohn (2001), Souza e Figueiredo (2009) e Carmo (2011) sobre o texto sagrado), textos de outras esferas, devido a sua temática, podem se configurar como sensíveis e, portanto, representar um desafio para o tradutor. As pesquisas em tradução têm ignorado um tipo de texto muito significativo para os estudos sobre a sensibilidade textual: os documentos diplomáticos, especialmente as declarações a respeito dos direitos humanos e dos direitos das mulheres. Assim, neste trabalho, levantaremos alguns questionamentos sobre a sensibilidade textual da *Declaração de Pequim* (ONU, 1995). Ainda não temos respostas para as perguntas que traremos neste trabalho, porém precisamos nos questionar sobre a relação entre a sensibilidade textual provocada pela temática feminista desse texto e os impactos (ou não) na tradução desse texto para o português.

Assim, para analisarmos a *Declaração de Pequim* como um texto sensível, bem como os possíveis impactos dessa categoria para a tradução, este trabalho está organizado em três grandes blocos. Primeiramente, elencaremos as características do texto da Declaração que nos fazem considerá-lo como um texto sensível. Em segundo lugar, apontaremos os princípios metodológicos que nortearam este estudo. Por fim, faremos algumas reflexões acerca da tradução de textos diplomáticos sensíveis, especialmente daqueles que tratam de temáticas relacionadas a gênero e a direito das mulheres. Ressaltamos que nosso objetivo não é

apresentar uma conclusão sobre a temática, mas iniciar uma discussão que possa se estender a pesquisa futuras.

A DECLARAÇÃO DE PEQUIM COMO UM TEXTO SENSÍVEL

A *Declaração de Pequim* (ONU, 1995) foi o resultado da Quarta Conferência Mundial sobre a Mulher. A Organização das Nações Unidas (ONU) inicia sua atuação na área dos Direitos das Mulheres em 1948, com a *Convenção Interamericana sobre a Concessão dos Direitos Cíveis à Mulher*, na qual se discutiu a necessidade de as mulheres terem os mesmos direitos civis garantidos aos homens. Entre os anos de 1952 e 1953, novos encontros trataram das necessidades das mulheres, como a *Convenção relativa ao Amparo à Maternidade* e a *Convenção sobre os Direitos Políticos da Mulher*. Em 1957, na *Convenção sobre a Nacionalidade da Mulher Casada*, a ONU debateu sobre o conflito resultante da perda ou aquisição de nacionalidade da mulher pelo casamento.

O debate sobre a violência contra as mulheres iniciou-se com a *Declaração sobre a Eliminação da Discriminação contra a Mulher* (ONU, 1967), e tem prosseguimento com a *Convenção sobre a Eliminação da Discriminação contra a Mulher* (ONU, 1979) e a *Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher* (ONU, 1994). Quatro conferências focaram a implementação de uma plataforma de ação para o avanço dos direitos das mulheres: a 1ª Conferência Mundial sobre as Mulheres, realizada no México em 1975; a 2ª Conferência Mundial sobre as Mulheres, realizada em Copenhague em 1980; a 3ª Conferência Mundial sobre as Mulheres, realizada em Nairóbi em 1985; e, por fim, a 4ª Conferência Mundial sobre as Mulheres, realizada em Pequim em 1995. O documento resultante da 4ª Conferência, intitulado de *Declaração de Pequim* (ONU, 1995), ganhou destaque pela promoção e defesa dos direitos das mulheres. Esse texto, diferentemente das demais declarações e convenções, traz a noção de gênero ao explicar a desigualdade de tratamento entre homens e mulheres.

A sensibilidade desse texto reside na temática do documento: gênero e direitos das mulheres (em 1995). Ainda hoje, em 2016, a noção de gênero é rechaçada por muitas pessoas, e os direitos das mulheres não são reconhecidos em muitas sociedades. Assim, levantamos, neste trabalho, alguns questionamentos sobre os impactos desse texto na sua tradução para o português. Antes, porém, necessitamos elencar algumas características de um texto sensível

para justificar nossa concepção da *Declaração de Pequim* como um texto que possui esse atributo e, portanto, como um texto que possa causar dificuldades para o tradutor.

Nenhum texto pode ser, *a priori*, considerado sensível. A sensibilidade de um texto somente pode ser avaliada a partir da sua aceitação pelos leitores. De acordo com Simms (1997), um texto pode se tornar sensível se tratar de questões relacionadas ao Estado, à religião, ao pudor e às crenças particulares de determinados grupos sociais. Assim, textos sagrados, profanos, políticos e jurídicos podem se caracterizar como textos sensíveis, pois podem atingir tanto as liberdades de determinados grupos como as suas crenças particulares. Um texto, portanto, para se constituir como sensível, apresenta um conteúdo considerado tabu em uma sociedade – ou, ainda, o próprio texto constitui-se um tabu, conforme observa Simms (1997). Podemos citar, como um exemplo de texto sensível, a obra *Versos satânicos*, do novelista anglo-indiano Salman Rushdie. Em sua publicação, 1988, o texto foi considerado ofensivo pela comunidade muçulmana, e o autor chegou a receber ameaças de morte.

Em um campo um pouco menos radical, mas igualmente sensível, podemos encontrar decisões judiciais, leis, tratados internacionais e acordos diplomáticos. Esses textos podem ferir crenças e ideologias de determinados grupos sociais e, portanto, caracterizarem-se como sensíveis àqueles cidadãos que podem se sentir ofendidos ou desprivilegiados ao terem de acatar a uma decisão que não podem contestar. Assim, investigamos a *Declaração de Pequim* (ONU, 1995) como um texto sensível por considerarmos que, ao tratar da promoção e da defesa dos direitos das mulheres, tal documento acaba abordando um tópico sensível para muitas nações: a posição da mulher na sociedade, o reconhecimento de seus direitos, a necessidade de sua proteção contra a violência e a crença, majoritariamente fundamentada na religião, de que mulheres são inferiores aos homens e de que, portanto, devem ser submissas a eles. Ao defender a igualdade entre os sexos, a *Declaração de Pequim* está inevitavelmente entrando em choque com essas crenças e caracterizando-se como um texto sensível. Cabe, então, analisar a relação que se estabelece entre um texto sensível e sua tradução. Como a tradução oficial de um documento produzido por um órgão diplomático apresenta ao público-alvo um tema sensível – nesse caso, a discussão sobre gênero e promoção dos direitos das mulheres?

De acordo com Afkir (2013), as traduções em organizações internacionais lidam com importantes aspectos políticos, culturais, sociais e econômicos nos processos de negociações e relações diplomáticas entre os países-membros. Assim, os tradutores diplomáticos e oficiais devem ser imparciais e respeitar as diferenças culturais entre as línguas. Conforme destaca a

autora, a tolerância linguística e cultural nas relações diplomáticas evita crises políticas e espalha a paz entre as nações. Sendo assim, a tradução diplomática apresenta uma questão delicada: os documentos produzidos nesse âmbito devem ser claros e devem “agradar” a todos os membros. Segundo Carvalho (2006), considerando que uma organização internacional conta com mais de uma língua oficial, a principal dificuldade na tradução de documentos diplomáticos e oficiais é neutralizar as diferenças semânticas entre os discursos e negociações nas diferentes línguas. Para Carvalho (2006), a tradução de documentos diplomáticos considera mais do que a competência linguística: “[...] na passagem de uma língua para outra tende-se a mudar de um universo referencial para outro, podendo envolver realidades distintas, de cultura a cultura” (p. 188).

A *Declaração de Pequim*, um texto diplomático, lida com temáticas profundamente sensíveis, como as concepções de *mulher* e de *gênero*. Levando isso em conta, a tradução desse documento pode exigir adaptações para que o texto seja bem recebido pelo público-alvo. Nesse sentido, a leitura feita pela audiência é de suma importância para o tradutor, que escolhe sua metodologia e técnicas pensando tanto nas intenções do autor quanto nas experiências, crenças e valores compartilhados pelos leitores, a fim de minimizar um possível impacto negativo pelo público para o qual o texto se dirige.

WOMEN AND MEN: ALGUMAS REFLEXÕES PRELIMINARES

Nesta seção, trazemos alguns indícios para investigar a relação entre texto sensível e tradução. A partir da colocação *women and men*, muito frequente na versão em língua inglesa da *Declaração de Pequim*, questionamos se mudanças identificadas em seus equivalentes de tradução da versão em língua portuguesa podem indicar uma tentativa do tradutor em adaptar o texto, buscando uma melhor aceitação pelos leitores da tradução. Para realizarmos esta análise, utilizamos a ferramenta computacional AntConc (ANTONY, 2014).

Enquanto a colocação *men and women* aparece 56 vezes no texto em inglês, a colocação *women and men* apresenta 135 ocorrências. Em declarações anteriores sobre os direitos das mulheres, em língua inglesa (ONU, 1952, 1967 e 1994), não encontramos nenhuma ocorrência de *women and men*, apenas *men and women*. Uma única exceção é encontrada no texto de 1979 (ONU, 1979), quando a colocação *women and men* aparece pela primeira vez em uma declaração da ONU sobre os direitos das mulheres. Esses dados mostram um redirecionamento discursivo da ONU, uma vez que o texto em inglês altera uma

colocação linguística de forma proposital em um texto icônico nas lutas feministas pelos direitos humanos das mulheres. A partir do alinhamento das ocorrências, encontramos onze inversões da colocação em língua portuguesa, conforme o exemplo 1.

Exemplo 1:

Ensure that statistics related to individuals are collected, compiled, analysed and presented by sex and age and reflect problems, issues and questions related to women and men in society;

Assegurar que as estatísticas relativas aos indivíduos sejam coletadas, compiladas, analisadas e apresentadas por sexo e idade, e reflitam os problemas, temas e questões relativos ao homem e à mulher na sociedade.

Apesar de a língua portuguesa não ser uma língua oficial da ONU, a tradução em análise é oficial, publicada na obra Conferência Mundial sobre a mulher (ONU, 1996). A princípio, poderíamos pensar que essa inversão da fraseologia, adotando a forma *homens e mulheres* – já cristalizada pelo uso –, em desfavor de uma criação mais recente, poderia ser uma inabilidade do tradutor em perceber a regularidade e a frequência no uso dessa colocação no texto em língua inglesa. No entanto, a mesma inversão da colocação é percebida em outras versões do documento nas línguas oficiais da ONU, como no texto em língua espanhola (exemplo 2) e no texto em língua francesa (exemplo 3).

Exemplo 2:

Ensure that statistics related to individuals are collected, compiled, analysed and presented by sex and age and reflect problems, issues and questions related to women and men in society;

Tratar de velar por que se recojan, compilen, analicen y presenten por sexo y edad estadísticas sobre la persona que reflejen los problemas y cuestiones relativos al hombre y la mujer en la sociedad;

Exemplo 3:

Ensure that statistics related to individuals are collected, compiled, analysed and presented by sex and age and reflect problems, issues and questions related to women and men in society;

Veiller à ce que les statistiques soient collectées, compilées, analysées et présentées par âge et par sexe et reflètent la problématique hommes-femmes existant dans la société;

Desse modo, percebemos que há um padrão recorrente nas três versões do documento. A mesma mudança ocorre novamente no exemplo 4. A primeira ocorrência da colocação é

traduzida como *mulheres e homens*, enquanto, no mesmo parágrafo, a segunda ocorrência da colocação é traduzida como *um e outro sexo*.

Exemplo 4:

In addressing inequalities in health status and unequal access to and inadequate health-care services between women and men, Governments and other actors should promote an active and visible policy of mainstreaming a gender perspective in all policies and programmes, so that, before decisions are taken, an analysis is made of the effects for women and men, respectively.

Ao abordar as desigualdades entre mulheres e homens em matéria de saúde, assim como o acesso desigual aos serviços de atendimento à saúde e a insuficiência destes, os governos e outros agentes deveriam promover uma política ativa e transparente de integração de uma perspectiva de gênero em todas as políticas e programas, a fim de que se faça uma análise dos efeitos das decisões, em um e outro sexo, respectivamente, antes que elas sejam tomadas.

No mesmo trecho, em espanhol, a primeira ocorrência da colocação é suprimida, enquanto a segunda ocorrência é traduzida como *un y otro sexo* (um e outro sexo) – a mesma expressão que aparece na versão em língua portuguesa, conforme exemplo 5.

Exemplo 5:

In addressing inequalities in health status and unequal access to and inadequate health-care services between women and men, Governments and other actors should promote an active and visible policy of mainstreaming a gender perspective in all policies and programmes, so that, before decisions are taken, an analysis is made of the effects for women and men, respectively.

En la lucha contra las desigualdades en materia de salud, así como contra el acceso desigual a los servicios de atención de la salud y su insuficiencia, los gobiernos y otros agentes deberían promover una política activa y visible de integración de una perspectiva de género en todas las políticas y programas, a fin de que se haga un análisis de los efectos en uno y otro sexo de las decisiones antes de adoptarlas.

Para a versão em língua em francesa, encontramos as duas ocorrências de *women and men* traduzidas para *hommes et femmes* e *hommes-femmes*, conforme exemplo 6. Assim, podemos verificar que, apesar de o texto em língua inglesa da *Declaração de Pequim* ter optado pela inversão da colocação (*women and men*), contrapondo os usos que haviam sido empregados até então em outras declarações sobre os direitos das mulheres (*men and women*), os textos em francês e em espanhol, línguas oficiais da ONU e, portanto, textos escritos/traduzidos pela própria Organização, não apresentam a mesma regularidade na inversão da colocação.

Exemplo 6:

In addressing inequalities in health status and unequal access to and inadequate health-care services between women and men, Governments and other actors should promote an active and visible policy of mainstreaming a gender perspective in all policies and programmes, so that, before decisions are taken, an analysis is made of the effects for women and men, respectively.

Afin de réduire les disparités entre hommes et femmes en matière de santé, de services médicaux et de soins de santé, les gouvernements et les autres acteurs devraient intégrer explicitement la problématique hommes-femmes dans leurs politiques et programmes, c'est-à-dire mesurer avant toute décision, ses éventuels effets sexospécifiques.

Os textos de organizações internacionais multilíngues, como a ONU e a União Europeia (EU), apresentam um desafio para os estudos de tradução: definir qual foi a língua de partida. Em muitos casos, é impossível confirmá-la. Em geral, esses organismos utilizam apenas algumas línguas como língua de trabalho – a língua na qual os documentos serão redigidos. No caso da ONU, seis línguas são consideradas oficiais: inglês, espanhol, francês, russo, chinês e árabe. Como todas as seis versões de um mesmo documento são oficiais, a tradução do texto em português pode ter partido de qualquer língua oficial, ou mesmo de mais de uma língua. Os trechos a seguir mostram como partes do texto em português (Exemplo 7) assemelham-se ao texto em francês (Exemplo 8).

Exemplo 7:

Recognize that the status of women has advanced in some important respects in the past decade but that progress has been uneven, inequalities between women and men have persisted and major obstacles remain, with serious consequences for the well-being of all people.

Constatamos que a situação da mulher progrediu em alguns importantes aspectos na última década, mas que esse progresso tem sido irregular, pois persistem desigualdades entre homens e mulheres e continuam a existir grandes obstáculos, com sérias consequências para o bem-estar de todos.

Exemplo 8:

Recognize that the status of women has advanced in some important respects in the past decade but that progress has been uneven, inequalities between women and men have persisted and major obstacles remain, with serious consequences for the well-being of all people.

Constatons que la condition de la femme s'est améliorée dans certains domaines importants au cours de la dernière décennie mais que les progrès ont été inégaux, que les inégalités entre hommes et femmes persistent et que d'importants obstacles subsistent, ce qui a de graves conséquences pour le bien-être de l'humanité tout entière.

Os exemplos a seguir mostram que a mesma mudança da colocação que ocorre no texto em língua portuguesa (Exemplo 9) também ocorre no texto em língua espanhola

(Exemplo 10). No exemplo abaixo, encontramos a inversão da colocação *women and men* para *homens e mulheres*, no excerto em português, e *hombres y mujeres*, no excerto em espanhol.

Exemplo 9:

Ensure equal access to and equal treatment of women and men in education and health care and enhance women's sexual and reproductive health as well as education;

Assegurar, em benefício dos homens e das mulheres, igualdade de acesso e de tratamento em matéria de educação e cuidados da saúde, e melhorar a saúde sexual e reprodutiva e a educação das mulheres;

Exemplo 10:

Ensure equal access to and equal treatment of women and men in education and health care and enhance women's sexual and reproductive health as well as education.

Garantizar la igualdad de acceso y la igualdad de trato de hombres y mujeres en la educación y la atención de salud y promover la salud sexual y reproductiva de la mujer y su educación.

O excerto 5, já apresentado anteriormente, também pode ilustrar a semelhança entre a versão em língua portuguesa, em que a colocação *women and men* é traduzida por *um e outro sexo*, com a versão em língua espanhola, que apresenta a expressão *un y otro sexo* no lugar da colocação *women and men*.

Os exemplos 11 e 12, a seguir, mostram que as mudanças na colocação *women and men* ocorrem tanto em português quanto em inglês, mas que não parece haver uma regularidade entre o texto em português e o texto em francês. Assim, em português, encontramos a terceira ocorrência com mudança na ordem relacional dos gêneros.

Exemplo 11:

This means that the principle of shared power and responsibility should be established between women and men at home, in the workplace and in the wider national and international communities. Equality between women and men is a matter of human rights and a condition for social justice and is also a necessary and fundamental prerequisite for equality, development and peace. A transformed partnership based on equality between women and men is a condition for people-centred sustainable development. A sustained and long-term commitment is essential,

Isto supõe o estabelecimento do princípio de que mulheres e homens devem compartilhar o poder e as responsabilidades no lar, no local de trabalho e, em termos mais amplos, na comunidade nacional e internacional. A igualdade entre mulheres e homens é uma questão de direitos humanos e constitui uma condição para o êxito da justiça social, além de ser um requisito prévio necessário e fundamental para a igualdade, o desenvolvimento e a paz. Para se obter um desenvolvimento sustentável orientado para o ser humano, é indispensável uma relação

so that women and men can work together for themselves, for their children and for society to meet the challenges of the twenty-first century.

transformada entre homens e mulheres, baseada na igualdade. É necessário um empenho contínuo e de longo prazo para que as mulheres e os homens possam trabalhar de comum acordo para que eles mesmos, seus filhos e a sociedade estejam em condições de enfrentar os desafios do século XXI.

Já em francês, verificamos, das quatro ocorrências da colocação, que apenas a primeira aparição está invertida.

Exemplo 12:

This means that the principle of shared power and responsibility should be established between women and men at home, in the workplace and in the wider national and international communities. Equality between women and men is a matter of human rights and a condition for social justice and is also a necessary and fundamental prerequisite for equality, development and peace. A transformed partnership based on equality between women and men is a condition for people-centred sustainable development. A sustained and long-term commitment is essential, so that women and men can work together for themselves, for their children and for society to meet the challenges of the twenty-first century.

Elle repose donc sur le principe du partage des pouvoirs et des responsabilités entre hommes et femmes dans les foyers, sur les lieux de travail et, plus largement, au sein des communautés nationales et internationales. L'égalité des femmes et des hommes relève des droits de l'homme et c'est une condition de la justice sociale; c'est aussi un préalable essentiel à l'égalité, au développement et à la paix. Un nouveau partenariat fondé sur l'égalité des femmes et des hommes est indispensable si l'on veut parvenir à un développement durable au service de l'individu. Un engagement soutenu et durable est essentiel pour que les femmes et les hommes puissent relever ensemble les défis du XXI^e siècle, pour eux-mêmes, pour leurs enfants et pour la société.

Por fim, no exemplo 14, a colocação *women and men* não foi traduzida para o documento em português.

Exemplo 14:

Improve the quality of education and equal opportunities for women and men in terms of access in order to ensure that women of all ages can acquire the knowledge, capacities, aptitudes, skills and ethical values needed to develop and to participate fully under equal conditions in the process of social, economic and political development.

Melhorar a qualidade da educação e a igualdade de acesso, a fim de que as mulheres de todas as idades possam adquirir os conhecimentos e valores éticos, bem como desenvolver as capacidades, aptidões e habilidades necessárias para que possam desenvolver-se e participar plenamente, em condições de igualdade do processo de desenvolvimento social, econômico e político.

Os exemplos trazidos neste trabalho nos levam a dois questionamentos sobre a tradução tanto dos textos oficiais da ONU, em francês e espanhol, quanto do texto oficial

brasileiro, em português. Em primeiro lugar, os tradutores conseguiram reconhecer a importância discursiva da colocação *women and men* na construção de um texto sobre igualdade de gênero? Em segundo lugar, se os tradutores reconheceram a importância dessa colocação, haja vista sua alta frequência, estariam os tradutores buscando uma adequação de um texto sensível à audiência?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da colocação *women and men* coloca um desafio para os estudos de tradução: ao mesmo tempo em que não podemos definir com precisão qual foi a língua de trabalho da *Declaração de Pequim*, percebemos que a frequência da colocação em estudo é única nesse texto. As declarações anteriores sobre os direitos das mulheres apresentam a forma já cristalizada em língua inglesa: *men and women*. A mesma forma cristalizada aparece em português: *homens e mulheres*. O fato de a colocação aparecer invertida em um texto que trata de promoção e defesa dos direitos das mulheres indica um trabalho textual de reconhecimento da colocação e opção pela sua inversão, pondo em destaque a palavra *mulher* à frente da palavra *homem*. Esse fato nos leva a pensar que a língua de trabalho da *Declaração de Pequim* possa ter sido o inglês. Se estivermos certos, a pergunta que precisamos fazer é: os tradutores não reconheceram uma colocação que apareceu 135 vezes ao longo do texto, ou eles buscaram mitigar um possível impacto negativo que um texto sensível pudesse causar na audiência?

É importante ressaltar que não podemos afirmar se o texto em português foi traduzido do inglês. Os dois maiores desafios impostos por organizações internacionais multilíngues aos estudos da tradução são, em primeiro lugar, o apagamento da língua de trabalho, pois, em geral, não se conhece qual foi a língua utilizada para a redação do texto; e, em segundo lugar, a possibilidade de o tradutor utilizar, como fonte da tradução, um mesmo texto escrito em diferentes línguas. No caso da *Declaração de Pequim*, não sabemos qual foi a língua utilizada para a redação do documento. A tradução em português, por sua vez, pode ter partido de qualquer uma das seis línguas oficiais da ONU. O que podemos afirmar, até o momento, é que o texto em inglês apresenta uma interessante inversão de uma colocação muito comum, tanto no inglês como no português: *homens e mulheres* ou *men and women*. As declarações anteriores à *Declaração de Pequim* mostram a presença quase única da colocação *men and women*. A inversão dos itens lexicais que compõem a colocação para *women and men* mostra

um trabalho discursivo realizado no texto em inglês que não foi acompanhado com a mesma intensidade nos textos em espanhol e francês, também línguas oficiais da ONU, e em português – língua não oficial, mas que apresenta uma tradução oficial da diplomacia brasileira.

Por fim, destacamos a necessidade de o Brasil criar políticas de tradução para documentos oficiais e diplomáticos. A partir do estudo e da análise da *Declaração de Pequim* e demais documentos, constatamos que é extremamente importante o País discutir políticas de tradução, visto que documentos diplomáticos como, por exemplo, declarações da ONU, auxiliam na criação de políticas públicas e também indicam como os países-membros estão lidando com determinado assunto. Desse modo, com a criação de políticas de tradução, o Brasil mostraria maior atuação para a promoção e a defesa dos direitos das mulheres e ainda auxiliaria tradutores na tradução de documentos multilíngues, propiciando padrão e eficiência a esse processo.

REFERÊNCIAS

AFKIR, A. *Translation in Multilateral Diplomacy: Cultural and Political Hurdles*. Translation Journal, vol. 17, n. 4, out. 2013.

ANTHONY, Lawrence. AntConc (Version 3.4.3) [Computer Software]. Tokyo, Japan: Waseda University, 2014. Disponível em: <http://www.laurenceanthony.net/> Acesso em: 5 nov. 2016.

CARMO, C.M. *Implicações socioculturais e ideológicas da tradução de textos sensíveis: reflexões a partir do Pai Nosso e suas múltiplas possibilidades de leitura*. Linguagem em (Dis)curso, Tubarão, SC, v.11, n.1, p. 127-148, jan./bar. 2011.

CARVALHO, E. *Diplomacia e multilinguismo no Direito Internacional*. Rev. Bras. Polit. Int. 49 (2): 178-195, 2006.

GOHN, C. *Pesquisas em torno de textos sensíveis: os livros sagrados*. In: PAGANO, A. Metodologias de Pesquisa em Tradução. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2001.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Conferência mundial sobre a mulher*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1995.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Declaração sobre a Eliminação da Discriminação contra a mulher*. Genebra, nov. 1967. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Direitos-da-Mulher/declaracao-sobre-a-eliminacao-da-discriminacao-contra-a-mulher.html>. Acesso em: 5 nov. 2016.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra as mulheres*. Dez. 1979. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Direitos-da-Mulher/convencao-sobre-a-eliminacao-de-todas-as-formas-de-discriminacao-contra-as-mulheres-1979.html>. Acesso em: 5 nov. 2016.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Convenção Interamericana para prevenir, punir e erradicar a violência contra a mulher*. Belém do Pará, jun. 1994. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Direitos-da-Mulher/convencao-interamericana-para-prevenir-punir-e-erradicar-a-violencia-contra-a-mulher-qconvencao-de-belem-do-para-1994.html>. Acesso em: 5 nov. 2016.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Declaração de Pequim*. Pequim, set. 1995. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Direitos-da-Mulher/declaracao-de-pequim-adoptada-pela-quarta-conferencia-mundial-sobre-as-mulheres-acao-para-igualdade-desenvolvimento-e-paz-1995.html>. Acesso em: 5 nov. 2016.

SIMMS, K. *Translating Sensitive Texts: Linguistic Aspects*. Amsterdam: Rodopi, 1997.

SOUZA, L.A.; FIGUEREIDO, M.F. *Do beijo ao abraço: o pudor na tradução de textos bíblicos*. Web Revista discursividade e estudos linguísticos, Campo Grande, v. 3, n. 5, dez. 2009.

UNITED NATIONS. *Inter-American Convention on the Granting of Civil Rights to Women*. Bogotá, 1948. Disponível em: [https://www.oas.org/en/cim/docs/CCRW\[EN\].pdf](https://www.oas.org/en/cim/docs/CCRW[EN].pdf). Acesso em: 7 nov. 2016.

UNITED NATIONS. *Maternity Protection Convention*. Geneva, jun. 1952. Disponível em: http://ilo.org/dyn/normlex/en/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_ILO_CODE:C10. Acesso em: 7 nov. 2016.

UNITED NATIONS. *Convention on the political rights of women*. New York, mar. 1953. Disponível em: http://www.un.org.ua/images/Convention_on_the_Political_Rights_of_Women_eng1.pdf. Acesso em: 7 nov. 2016.

UNITED NATIONS. *Convention on the nationality of married women*. New York, fev. 1957. Disponível em: https://treaties.un.org/doc/Treaties/1958/08/19580811%2001-34%20AM/Ch_XVI_2p.pdf. Acesso em: 7 nov. 2016.

UNITED NATIONS. *Declaration on the elimination of discrimination against women*. Geneva, nov. 1967. Disponível em: <http://www.un-documents.net/a22r2263.htm>. Acesso em: 7 nov. 2016.

UNITED NATIONS. *Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women*. Geneva, dez. 1979. Disponível em: <http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/cedaw.htm>. Acesso em: 7 nov. 2016.

UNITED NATIONS. *Inter-American convention on the prevention, punishment and eradication of violence against women*. Belém do Pará, jun. 1994. Disponível em: <<http://www.oas.org/juridico/english/treaties/a-61.html>>. Acesso em: 7 nov. 2016.

UNITED NATIONS. *Beijing Declaration and Platform of Action*. Pequim, set. 1995. Disponível em: <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20E.pdf> . Acesso em: 7 nov. 2016.

UNITED NATIONS. *Déclaration et Programme d'action de Beijing*. Pequim, set. 1995. Disponível em: <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20F.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2016.

UNITED NATIONS. *Declaración y Plataforma de Acción de Beijing*. Pequim, set. 1995. Disponível em: <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2016.

OS TERMOS CULTURALMENTE MARCADOS EM CASA-GRANDE & SENZALA: LÉXICO, CULTURA E TRADUÇÃO

Dr. Anderson Bertoldi (UNISINOS)

INTRODUÇÃO

A relação entre língua e cultura tem desafiado filósofos e antropólogos desde o fim do século XIX. No início do século XX, as pesquisas dos antropólogos Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf deram origem à tese conhecida como *relativismo linguístico*. A tradução chegou, inclusive, a ser apresentada como uma prova contrária a essa tese: se realmente as línguas definissem a forma como cada cultura categoriza o mundo, a tradução não seria possível. No campo da tradução, o papel da cultura ganha maior relevância, a partir da virada cultural dos estudos de tradução, especialmente motivada por estudiosos da tradução como Susan Bassnett e André Lefevere (BASSNETT e LEFEVERE, 1990), além de Mary Snell-Hornby (SNELL-HORNBY, 1988).

Neste trabalho, investiga-se a relação entre léxico, cultura e tradução por meio da análise dos termos culturalmente marcados presentes em *Casa-grande & Senzala* (FREYRE, 1998 [1933]) e suas traduções para o inglês (FREYRE, 1986 [1946]) e o italiano (FREYRE, 1965). Os termos culturalmente marcados têm recebido diferentes denominações: *traços culturais* (NIDA, 1964), *termos culturais* (NEWMARK, 1982), *palavras culturais* (NEWMARK, 1988), *referências culturais* (MAYORAL, 1994), *elementos culturais específicos* (FRANCO ALEIXÁ, 1996), *marcadores culturais* (HERRERO RODES, 1998) e *realia* (LEPPIHALME, 2011). Segundo Palumbo (2009, p. 33), os termos culturalmente marcados são “[...] termos ou expressões que se referem a elementos ou conceitos que estão estreitamente relacionados a uma determinada língua e cultura [...]”²¹. Esses termos, por designarem especificidades culturais, como, por exemplo, bebidas e comidas típicas, costumes locais, ou conceptualizações próprias de uma determinada cultura, como diferenças entre termos para designar cores ou membros da família, podem se constituir em problemas de tradução.

²¹ “[...] terms or expressions referring to elements or concepts that are closely associated with a certain language and culture [...]”.

Os desafios que esses termos impõem à tradução, tanto de textos literários quanto de textos especializados, têm sido alvo de diversos estudos. Corrêa (2003) estudou as modalidades tradutórias empregadas na tradução de marcadores culturais relacionados à culinária na obra de Jorge Amado. Azenha Jr. (2006) aponta para a necessidade da ampliação do conceito de marca cultural a partir da linguística textual, com vistas ao ensino de tradução. As implicações da tradução de *cachaça*, em textos literários, são analisadas em Rebechi (2012), e as dificuldades de se estabelecer um equivalente de tradução apropriado para *farinha de milho*, na tradução para o inglês de receitas culinárias brasileiras, são analisadas em Rebechi (2015). Os termos culturalmente marcados também têm despertado o interesse de estudiosos da legendagem, como Pedersen (2007).

Este trabalho aborda os termos *casa-grande* e *senzala*, presentes na obra *Casa-grande & senzala* e suas traduções para o inglês, de Samuel Putnan, e para o italiano, de Alberto Pescetto. Assim, ao tratar da tradução desses termos, discute-se a natureza cultural dos problemas de tradução. Pode-se dizer que esses termos representam um problema de tradução, conforme Nord (2005), relacionado a fatores extralinguísticos, pois não se trata de uma dificuldade em identificar um item lexical equivalente na língua-alvo, mas de encontrar uma categoria correspondente.

OS TERMOS CULTURALMENTE MARCADOS NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Os termos culturalmente marcados têm despertado o interesse de estudiosos da tradução já há um longo tempo. Esse interesse explica-se pelo problema que esses termos apresentam para o tradutor: ressignificar, por meio de uma língua-alvo, um conceito culturalmente ancorado e conhecido apenas pelos falantes da língua-fonte. Eugene A. Nida, ao conduzir um projeto multilíngue de tradução da Bíblia, pôde constatar como palavras comuns para a maioria das culturas ocidentais, como *pão* ou *vinho*, por exemplo, adquiriam forte conotação cultural em comunidades que desconheciam esses alimentos. Aos problemas de tradução causados por questões culturais, Nida (1945) atribuiu a categoria chamada *problemas de equivalência cultural*.

Catford (1978 [1965]) também abordou os termos culturalmente marcados ao diferenciar o que chamou de *intraduzibilidade linguística* e *intraduzibilidade cultural*. A intraduzibilidade linguística era atribuída à não correspondência formal entre línguas. A intraduzibilidade cultural era atribuída à não correspondência entre conceitos. O termo *realia*

também designa termos culturalmente marcados, mas, segundo Leppihalme (2011), esse termo é utilizado para designar conceitos que existem apenas em uma cultura-fonte, mas não na cultura-alvo da tradução. No entanto, uma vez introduzidos como empréstimos em uma língua-alvo, esses conceitos não podem mais ser considerados *realia*; mesmo assim, ainda são conceitos característicos de uma determinada cultura-fonte.

Os marcadores culturais não existem *a priori*. Conforme Franco-Aleixá (1996), eles surgem de um conflito entre uma referência cultural linguisticamente representada no texto-fonte e uma língua-alvo cuja cultura não possui um conceito correspondente, configurando, assim, um problema de tradução. Apesar de os marcadores culturais causarem problemas de tradução, como bem aponta Leppihalme (2011), esses termos não são necessariamente intraduzíveis, visto que os tradutores, quando confrontados com um problema de tradução, não traduzem itens lexicais individuais.

Leppihalme (2001, *apud* LEPPIHALME, 2011, p. 129) apresenta sete estratégias de tradução dos *realia*. As estratégias identificadas incluem: a *transferência direta*: quando uma palavra do texto-fonte é utilizada como um empréstimo no texto-alvo, podendo incluir o uso de itálico para marcar a origem estrangeira da palavra; o *calque* ou *decalque*: quando o item do texto-alvo é traduzido palavra a palavra, resultando em um neologismo na língua-alvo; a *adaptação cultural*: quando um termo análogo é utilizado para substituir a referência cultural, especialmente em tradução de obras direcionadas ao público infantil ou de textos com alguma sensibilidade contextual; a *substituição por um termo superordenado*: quando um termo culturalmente marcado é substituído por uma referência mais geral, culturalmente não marcada; a *explicitação*: quando alguma glosa é acrescida ao texto, explicando o significado do marcador cultural; a *adição de elementos paratextuais*: quando notas explicativas ou glossários são incluídos no texto; por último, a *omissão*: quando a referência cultural é simplesmente apagada do texto.

Franco-Aleixá (1996, p. 61-64) também apresenta uma proposta de classificação para as estratégias de tradução de termos culturalmente marcados. Essas estratégias são divididas em dois grupos, *conservação* e *substituição*, conforme o nível de manipulação dos marcadores culturais. Dentre as técnicas de conservação estão: a *repetição*: quando o termo é mantido como no texto-fonte, ou seja, ocorre uma transferência direta, nos termos de Leppihalme (2001); a *adaptação ortográfica*: quando envolve casos de transliteração entre alfabetos diversos, ou ajustes ortográficos de nomes próprios; a *tradução linguística (não cultural)*: quando o termo é traduzido por meio de um calque; a *glosa extratextual*: quando o

tradutor apresenta uma explicação na forma de nota ou de glossário, ou seja, um caso de adição de elementos paratextuais, nos termos de Leppihalme (2001); e a *glosa intratextual*: quando o tradutor apresenta uma explicação para o significado do marcador cultural no próprio texto, em geral separada por vírgula do termo explicado, ou seja, um caso de explicitação, segundo a terminologia proposta por Leppihalme (2001).

Dentre as estratégias de substituição, Franco-Ailexá (1996) traz a *sinonímia*: quando o tradutor, por meio de uma rede de referências internas ao texto, substitui uma repetição do marcador cultural por um sinônimo; a *universalização limitada*: trata-se de uma autêntica estratégia de tradução domesticadora (VENUTI, 1998), quando uma referência cultural da cultura-fonte é substituída por uma referência cultural da cultura-alvo; a *universalização absoluta*: quando o marcador cultural é substituído por um termo mais geral, estratégia que Leppihalme (2001) classifica como substituição por um termo superordenado; a *naturalização*: técnica pouco clara em Franco-Ailexá (1996) e muito semelhante à universalização limitada – trata-se também de estratégia domesticadora, uma vez que uma referência cultural da cultura-fonte é substituída por outra referência cultural, mas da cultura-alvo –; o *apagamento*: quando o marcador é omitido; e a *criação autônoma*: quando o tradutor insere uma referência cultural da cultura-alvo no texto traduzido.

Nas seções seguintes, passa-se a abordar a obra em estudo, *Casa-grande & senzala*, e dois marcadores culturais muito frequentes nesse texto: *casa-grande* e *senzala*. A metodologia seguiu os princípios da Linguística de *Corpus*: os textos foram digitalizados e as ocorrências de cada termo alinhadas nas três línguas. A partir do estudo de *corpus*, busca-se elencar as estratégias de tradução adotadas e, assim, analisar de que forma esses termos culturalmente marcados podem se constituir em um problema de tradução.

DISCUSSÃO DOS DADOS

Os dois termos culturalmente marcados abordados neste trabalho, *casa-grande* e *senzala*, são de fundamental importância para a compreensão da obra de Gilberto Freyre. *Casa-grande* aparece 180 vezes ao longo dos cinco capítulos e do prefácio nos quais o texto se organiza; já *senzala* ocorre 76 vezes. Esses dois termos apresentam um desafio para o tradutor, que necessita traduzir conceitos historicamente delimitados e inexistentes na cultura-alvo.

Considerando, primeiramente, a língua italiana (FREYRE, 1965), a tradução de *casa-grande* apresentou uma grande variação, tanto nas estratégias tradutórias, como nos itens lexicais selecionados pelo tradutor. A explicitação foi a técnica mais explorada, sendo empregada 115 vezes apenas na tradução desse termo, podendo ser dividida em três grupos: explicação por meio de um termo mais genérico indicativo de habitação; explicação por meio de um calque; e explicação por meio de uma adaptação cultural. No primeiro grupo, são encontrados exemplos como: *casa padronale* (casa dos patrões), *casa padronale della raffineria* (casa patronal da refinaria), *casa della raffineria* (casa da refinaria), *casa signorile* (casa nobre), *dimora rurale* (residência rural), *dimora signorile della campagna* (residência de campo nobre), *grande dimora padronale* (grande residência dos patrões), ou ainda, *grande abitazione da piantagione* (grande habitação de plantação). No segundo grupo, são encontrados casos em que o tradutor, ao explicar o significado de *casa-grande*, utilizou-se de um calque, em vez de um termo genérico indicativo de habitação, como em: *grande casa padronale* (grande casa dos patrões), *grande casa della piantagione* (grande casa da plantação), *grande casa rurale* (grande casa rural), *grande casa della canna da zucchero* (grande casa da cana de açúcar). Por último, o tradutor, ao explicar o termo, recorre à cultura local, traçando uma comparação entre a *casa-grande* brasileira e a *villa* italiana²². São exemplos dessa adaptação cultural: *grande villa* (grande vila), *villa padronale* (vila dos patrões), *villa* (vila), *villa signorile* (vila nobre), ou ainda *grande villa padronale* (grande vila dos patrões). No caso da explicitação, chama a atenção que o termo culturalmente marcado é traduzido por meio de uma sintagmatização que inclui um item lexical referente à habitação e um adjetivo ou expressão preposicionada especificadora, ou ambos: *ville signorili e padronali* (vilas nobres dos patrões), *grande casa padronale della piantagione* (grande casa patronal da plantação), *grandi case rural, padronali, delle piantagioni, le ville* (grandes casas rurais, patronais, das plantações, as vilas).

A segunda estratégia mais empregada na tradução de *casa-grande* é o calque, com 31 ocorrências, com o adjetivo tanto antes como depois do substantivo – *casa grande* e *grande casa* –; e a terceira é a substituição por termo superordenado, com 12 ocorrências, incluindo os termos *casa* (casa), *proprietà* (propriedade) e *dimora* (residência). Os casos de calque e o emprego de termo superordenado apresentados aqui são diferentes dos exemplos de explicitação por meio de calque ou explicitação por emprego de termo superordenado,

²² *Villa* é uma edificação tipicamente italiana. Trata-se de uma construção aristocrática e luxuosa, em geral, localizada no campo.

discutidos anteriormente. A explicitação se constitui em uma sintagmatização que busca explicar o significado do termo, enquanto o calque é uma tradução “palavra por palavra” do termo estrangeiro e o emprego de termo superordenado é apenas uma substituição de um termo por outro mais genérico.

Os demais casos incluem a omissão do termo culturalmente marcado (11 ocorrências), a transferência direta (1 ocorrência apenas), o emprego de um termo genérico, como *colonia* (colônia) e *vita dei padroni* (vida dos patrões) (4 ocorrências) e a tradução por relações metonímicas (11 ocorrências). A tradução por relações metonímicas não é comumente listada entre as estratégias de tradução de marcadores culturais. Esse procedimento envolve a substituição do termo culturalmente marcado por outro termo a ele relacionado por meio de uma relação de parte/todo. As relações metonímicas podem se dar em ambas as direções: da parte para o todo, ou do todo para a parte. Ambas as relações metonímicas são identificadas na tradução de *casa-grande*. Ao empregar expressões como *piantagione* (plantação), *fattoria o raffinaria di zucchero* (fazenda ou refinaria de açúcar) e *piantagione di zucchero* (plantação de açúcar) para traduzir o termo *casa-grande*, o tradutor está identificando a *casa-grande* como uma parte de um complexo maior: o engenho. Assim, também, quando o tradutor traduz *casa-grande* por *signori* (senhores), *padroni* (patrões) e *grandi proprietari di terre* (grandes proprietários de terra), ele está identificando uma relação metonímica entre a casa e o seu proprietário. Essa relação entre o todo (a *casa-grande*) e a parte (os senhores) fica clara ao observarem-se os contextos extraídos do *corpus*: [...] *o vácuo enorme que lhe pareceu haver no Brasil entre os senhores das casas-grandes e os negros das senzalas*/[...] *il vuoto enorme che gli sembrò esistere in Brasile fra padroni e schiavi*, ou então, [...] *os brancos das casas-grandes e os negros das senzalas* [...] *dai bianchi, grandi proprietari di terre, ai negri, loro schiavi*. Pode-se observar que os exemplos em português já apontam uma relação metonímica entre a casa e o habitante. O tradutor, ao perceber essa relação, optou por especificar apenas o morador. Essa técnica de tradução, baseada na substituição por um termo metonimicamente relacionado, será produtiva também para a tradução de *senzala*.

A tradução do marcador cultural *casa-grande* foi fortemente baseada em estratégias de tradução domesticadoras. Essas estratégias podem ser confirmadas pelas escolhas lexicais do tradutor, como *villa padronalle*, *villa signorile*, ou simplesmente *grande casa*. Esse movimento domesticador busca construir uma correspondência entre as realidades culturais brasileira e italiana, diminuindo o estranhamento do leitor perante uma realidade colonialista e escravocrata desconhecida pela cultura da língua em tradução.

Já na tradução para o inglês (FREYRE, 1986 [1946]), a variação entre os equivalentes foi menor. Das 180 ocorrências de *casa-grande*, o termo foi traduzido por *Big house* em 151 vezes. O que, a princípio, parece ser um calque é, na verdade, um termo utilizado nos Estados Unidos para fazer referências às casas dos proprietários de complexos agrícolas escravagistas no sul dos Estados Unidos. Essa estratégia pode ser considerada uma adaptação cultural. Esses complexos agrícolas, à semelhança de nossos engenhos, eram chamados de *plantations*. Os outros equivalentes encontrados na tradução incluem duas ocorrências de *manor house* (casa senhorial), uma ocorrência de *manor* (solar), uma ocorrência de *estate* (propriedade), uma ocorrência de *sugar plantation* (plantação de açúcar), uma ocorrência de *master's house* (casa do senhor) e uma ocorrência de *city mansion* (mansão da cidade). Houve também 22 ocorrências de não tradução, ou por supressão da expressão pelo tradutor, ou por supressão do trecho em que o termo se encontrava, geralmente em notas de rodapé.

Com o marcador cultural *senzala*, identificou-se um padrão diverso. A estratégia de tradução mais produtiva foi a transferência direta, uma atitude claramente estrangeirizadora em que o termo culturalmente marcado é mantido em sua forma original, sem explicitação ou calque. Das 76 ocorrências de *senzala*, 23 ocorrências foram traduzidas por transferência direta. O segundo procedimento mais produtivo, no caso deste termo, foi a explicitação, também conhecida como *glosa intratextual* (FRANCO-AILEXÁ, 1996). Foram identificadas no texto 21 ocorrências de explicitação, descritas a seguir. Os casos de explicitação do termo *senzala* são sintagmatizações que incluem, em geral, um termo genérico para indicar abrigo e uma expressão preposicionada para indicar os habitantes desse abrigo: *miserabili stamberghe/stamberghe degli schiavi* (*stamberghe* é palavra que indica um tipo de construção de pedra, de uma única peça, geralmente em mal estado de conservação), *dimore degli schiavi/per gli schiavi* (habitação dos escravos/para os escravos), *abitazioni degli schiavi* (residência dos escravos), *case degli schiavi* (casa dos escravos), *dipendenze/dipendenze degli schiavi/per i negri* (dependências/dependências dos escravos/para os escravos), *reparto schiavi* (repartição dos escravos), *stabilimento degli schiavi* (estabelecimento dos escravos) e *capannel/capanna dela piantagione* (cabanas/cabana da plantação). Como se pode perceber pelos exemplos supracitados, a explicitação, devido à sua natureza explicativa, pode combinar outras técnicas tradutórias: a explicação por meio de um termo superordenado, como no caso de *dipendenze degli schiavi*, *stabilimento degli schiavi* ou *abitazioni degli schiavi*; a explicação por meio de uma adaptação cultural, buscando uma referência cultural semelhante na cultura-alvo àquela da cultura-fonte, como no caso de *stamberghe degli schiavi*; ou ainda a

explicação por meio da naturalização, apagando-se as especificidades culturais do termo da cultura-fonte e substituindo-o por um item lexical corriqueiro da cultura-fonte, como no caso de *case degli schiavi* ou *capanne*.

Assim como aconteceu com *casa-grande*, as relações metonímicas também foram empregadas na tradução de *senzala*, tanto na direção parte-todo, quanto na direção todo-parte. Em primeiro lugar, como exemplos de relações de substituição da parte pelo todo, tem-se a substituição do termo culturalmente marcado *senzala* por *fattorie* (propriedades rurais), *piantagioni* (plantações) e *raffinerie* (refinarias). Essa estratégia é empregada em 10 das 76 ocorrências do termo. Nesse caso, temos a substituição de *senzala*, que indica uma parte da propriedade rural colonial, por um termo que indica o todo, no caso da língua italiana, *fattoria*. É interessante observar a rede de sinonímia (FRANCO-AILEXÁ, 1996) entre os termos indicativos do todo: *fattoria*, *piantagioni* e *raffinerie* – ou seja, o tradutor, ao estabelecer relações metonímicas para solucionar os problemas de tradução de um termo culturalmente marcado, está também tecendo uma rede de sinonímia que evita a repetição exacerbada dos equivalentes de tradução, especialmente no caso de uma obra extensa como *Casa-grande & senzala*. A tradução por relações metonímicas pode envolver outras técnicas de tradução, como a adaptação cultural. Ao traduzir *senzala* por *fattoria*, o tradutor está realizando uma adaptação cultural que cria uma relação de equivalência entre engenho, latifúndio brasileiro movido à mão de obra escrava, e *fattoria*, propriedade rural italiana, de pequeno ou médio porte, tradicionalmente gerenciada por um grupo familiar. Em segundo lugar, tem-se a substituição do termo culturalmente marcado por seus habitantes: *schiavi* (escravos), *negri* (negros), *schiavi negri* (escravos negros) e *servi* (servos). Essa estratégia de tradução metonímica, assim como a abordada anteriormente, é empregada em 10 vezes das 76 ocorrências de *senzala*. A metonímia, nesse caso, foi empregada como uma estratégia para tradução de usos metafóricos de *senzala*, em que Gilberto Freyre, ao referir-se aos escravos, utiliza o termo *senzala*. Trata-se, em *Casa-grande & senzala*, de um uso metafórico construído por meio da metonímia no próprio texto-fonte. O tradutor desconstrói essas metáforas no texto em italiano.

Para finalizar, de 76 ocorrências de *senzala*, 11 vezes o termo foi omitido na tradução. Essa estratégia é empregada com mais frequência quando *senzala* é parte de uma sintagmatização que, por sua vez, é reconhecida e traduzida como uma única unidade de tradução; como exemplos, pode-se citar os seguintes trechos: *a negra da senzala* / *la negra schiava*, *a negra da senzala* / *la negra*, ou ainda *molequinhos da senzala* / *piccoli mulatti*. O

termo *senzala* também foi traduzido como *regime schiavista*, que não é um termo superordenado – mesmo assim, é um conceito mais abrangente que engloba, inclusive, os termos *casa-grande* e *senzala*.

Já na tradução para o inglês, das 76 ocorrências de *senzala* 42 ocorrências foram traduzidas como *slave hut* (cabana do escravo) e 8 ocorrências como *slave quarters* (abrigo dos escravos). Esses equivalentes encontrados na tradução em língua inglesa são interessantes por mostrarem uma preferência pela estratégia de adaptação cultural. Assim como *Big house*, *slave hut* e *slave quarter* são partes dos complexos agrícolas escravagistas no sul dos Estados Unidos. Esses exemplos sugerem que, quando a realidade cultural puder ser aproximada, a adaptação cultural é a estratégia preferida para a tradução de termos culturalmente marcados. Além *slave hut* e *slave quarter*, também foram identificadas na tradução 17 ocorrências de *senzala*, uma transferência direta do termo em língua portuguesa para a língua inglesa, além de um caso de glosa intratextual: *senzala, or slave quarters* (*senzala, ou abrigo dos escravos*). Em menor número, foram identificadas 3 ocorrências de tradução de *senzala* como *slave shed* (cabana do escravo) e 5 ocorrências de não tradução, ou por opção do tradutor em não traduzir o termo, ou por supressão do trecho, em geral de notas de rodapé.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os equivalentes de tradução propostos para *casa-grande* e *senzala* permitem repensar a equivalência de tradução dos termos culturalmente marcados, não como uma propriedade lexical, mas como uma relação conceptual de aproximação entre *frames* (FILLMORE, 1982) de culturas diversas. Na falta de um equivalente para um termo culturalmente marcado como *senzala*, o tradutor optou por aproximar o *frame* de engenho ao *frame* de *plantation*. As *plantations*, ou plantações, são uma forma de organização da produção agrícola nos Estados Unidos da América. Essas propriedades rurais do sul dos Estados Unidos eram latifúndios dedicados à produção do algodão e movidas à mão de obra escrava. A forma de habitação dos escravos nessas propriedades era diversa daquela adotada nos engenhos brasileiros, a *senzala*. Os escravos viviam em cabanas (*huts*), que eram agrupadas em blocos (*slave quarters*) a alguma distância da casa dos proprietários (*main house* ou *big house*).

No caso de *slave hut*, percebe-se que o tradutor buscou estabelecer uma relação entre a forma de abrigo para escravos utilizada no Brasil (*senzalas*) com a forma de abrigo utilizada nos Estados Unidos (*huts*). Assim, levando em consideração o princípio defendido por

Fillmore (1982) de que as palavras são categorizações de experiências, poder-se-ia afirmar que esses dois termos não representam a mesma categorização de experiências vividas pelas comunidades de fala da cultura-fonte e da cultura-alvo. Quais os motivos, então, que levam o tradutor a estabelecer relações de equivalência entre esses termos?

Possivelmente sejam as semelhanças, e não as diferenças, que motivem essas relações. Tanto *slave hut* quanto *senzala* representam categorias que estão inseridas em um contexto de produção rural, além de serem abrigos utilizados por escravos. Tem-se, na tradução do termo *senzala*, uma conceptualização sobre como seria essa forma de abrigo e qual a sua função por meio da aproximação entre essas duas estruturas de organização da experiência: o *frame* de engenho e o *frame* de *plantation*. Assim, pode-se dizer que um dos esforços de um estudo de tradução baseado em *frames* é o de entender os motivos que levam o tradutor a escolher palavras que representam categorizações de experiência de uma comunidade de fala como equivalentes de tradução de uma palavra contextual e culturalmente ancorada nas experiências de outra comunidade de fala.

Dado que termos como *Big House*, *planter*, *slave quarters* e *slave huts*, como pode ser verificado na obra de Vlach (1993), são empregados para se descrever a plantação norte-americana, o emprego desses mesmos itens lexicais para a tradução de termos contextualmente ancorados na formação histórica do Brasil é um indício a ser considerado sobre os processos cognitivos que podem estar envolvidos na tomada de decisão durante o processo tradutório. Os dados analisados neste trabalho sugerem que a conceptualização na tomada de decisões pode estar relacionada a processos metonímicos de construção da significação e aproximações conceptuais entre *frames* similares. E entende-se, neste trabalho, que os itens lexicais escolhidos pelo tradutor forneçam indícios, se não suficientes, pelo menos significativos, para a investigação desses processos cognitivos.

Os exemplos trazidos neste artigo sugerem que os termos culturalmente marcados, devido à sua especificidade cultural, podem não ter um equivalente absoluto de tradução. Nesses casos de falta de equivalência causada por fatores culturais, o tradutor provavelmente conceptualize o significado do termo inexistente em sua cultura com base em conceitos existentes, como acontece com *casa-grande* e *big house*, ou ainda *senzala* e *slave hut*. No caso de um engenho de açúcar brasileiro, mesmo que a organização dessa propriedade colonial difira das plantações norte-americanas no que concerne ao produto cultivado e à organização espacial de suas infraestruturas, ainda assim é possível encontrar semelhanças entre essas duas formas de produção agrícola. Possivelmente, essas semelhanças entre os

frames de engenho e de *plantation* permitam ao tradutor realizar uma aproximação conceptual entre os termos relacionados ao *frame* da cultura estrangeira com os termos de cultura para a qual a tradução está sendo feita, buscando relações de equivalência entre termos de *frames* similares, mas de culturas distintas. Assim, o tradutor poderia estabelecer equivalências para termos que, *a priori*, seriam considerados intraduzíveis.

REFERÊNCIAS

AZENHA JÚNIOR, João. Linguística Textual e redação: Redefinindo o conceito de "marca cultural". *Tradterm*, v. 12, p. 13-32, dec. 2006.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. (Eds). *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990.

CATFORD, J. C. A. *Linguistic Theory of Translation*. An Essay in Applied Linguistics. Oxford: Oxford University Press, 1978 [1965].

CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino. A Tradução dos marcadores culturais extralinguístico: Jorge Amado traduzido. *Tradterm*, v. 9, p. 93-137, dec. 2003.

FILLMORE, C. J. Frame semantics. THE LINGUISTIC SOCIETY OF KOREA (Ed.). *Linguistics in the Morning Calm*. Seoul: Hanshing, 1982, p.111-137.

FRANCO AILEXÁ, Javier. Culture-specific Items in Translation. In: ÁLVAREZ, Roman; ÁFRICA, Carmen. *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996, p. 52-78.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 34ª edição. Editora Record, Rio de Janeiro, 1998 [1933].

_____, Gilberto. *The Masters and the Slaves*. A Study in the Development of the Brazilian Civilization. Second English-language edition, revised. Berkeley/Los Angeles/London: The University of California Press, 1986 [1946].

_____, Gilberto. *Padroni e schiavi: la formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale*. Tradutto per Alberto Pescetto. Torino: Guilio Einaudi, 1965.

HERRERO RODES, Leticia. Sobre la traducibilidad de los marcadores culturales. In: CHESTERMAN, Andrew; GALLARDO SAN SALVADOR, Natividad; GAMBIER, Yves (Eds.). *Translation in context: selected contributions from the EST Congress*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1998, pp. 307-316.

LEPPIHALME, Ritva. Realia. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc. *Handbook of Translation Studies*. Vol. 2. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011, p. 126-130

MAYORAL, Roberto. La explicitación de información en la traducción intercultural. In: HURTADO-ALBIR, Amparo (Ed.). *Estudis sobre la traducción*. Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 73-96, 1994.

NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation*. London: Phoenix ELT, 1982.

_____, Peter. *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall, 1988.

NIDA, Eugene A. Linguistics and Ethnology in Translation-Problems. *Word*, v.1, n.2, p. 194-208, 1945.

NIDA, Eugene A. *Toward a Science of Translating*. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden: E. J. Brill, 1964.

NORD, C. *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. 2nd ed. Amsterdam: Rodopi, 2005.

PALUMBO, Giuseppe. *Key Terms in Translation Studies*. London/New York: Continuum, 2009.

PEDERSEN, Jan. Cultural Interchangeability: The effects of substituting cultural references in subtitling. *Studies in Translatology*. Vol. 15, No. 1, 2007, p. 30 - 48.

REBECHI, Rozane. ‘Cachaça’ na tradução de obras literárias brasileiras para a língua inglesa. *Tradterm*, v. 20, p. 95-110, dec. 2012.

_____, Rozane. A busca por equivalentes para termos culturalmente marcados: o caso da ‘farinha de milho’. In: VIANA, V.; TAGNIN, S. E. O. (Org.). *Corpora na tradução*. São Paulo: HUB Editorial, 2015, p. 75-103.

SNELL-HORNBY, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an ethics of difference*. London/New York: Routledge, 1998.

VLACH, J. M. *Back of the Big House: The Architecture of Plantation Slavery*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1993.

**O PICTURAL NO LIVRO CONTOS D’ESCÁRNIO. TEXTOS GROTESCOS DE
HILDA HILST: A PRODUÇÃO TEXTUAL ULTRAPASSANDO OS LIMITES DO
VERBAL E TINGINDO OUTROS SISTEMAS SEMIÓTICOS**

Me. Andre Araujo de Menezes (Cefet-MG/Fapemig)

Hilda Hilst foi uma das poucas artistas brasileiras que soube expressar-se de forma notável nos três gêneros mais tradicionais da literatura: a poesia lírica, a prosa narrativa e o drama. Apesar da longa trajetória como escritora e um trabalho prolífico, Hilda teve durante muito tempo uma discreta repercussão, devido às publicações feitas em pequenas editoras, com precárias distribuições ou ao seu estilo de escrita, muitas vezes rotulado de hermético e de difícil acesso para o leitor acostumado com uma literatura linear e de fácil digestão.

Os desdobramentos da obra de Hilda Hilst evidenciam sua vasta experiência com diversas manifestações artísticas: ficção, poesia, música e teatro. Sua obra ficcional exhibe um entrelaçamento de diversas mídias, artísticas e não artísticas.

Em 1990, Hilda decidiu parar de escrever “literatura séria” e dedicou-se a escrever “bandalheiras”. Produziu a sua trilogia obscena composta por “Contos d’escárnio. Textos grotescos” (1990), “O caderno rosa de Lori Lamby” (1990) e “Cartas de um sedutor” (1991). Três livros que, segundo a própria Hilda, são textos pornográficos: “Eu não vou escrever mais nada, a não ser grandes e, espero, adoráveis bandalheiras.” (WERNECK, Humberto. “Hilda se despede da seriedade” in: HILST, Hilda. “Pornô Chic; 2014, p. 245). Porém, a subversão de linguagem sempre foi uma característica marcante na obra da escritora e não seria diferente quando ela decide se enveredar para o estilo pornográfico.

A literatura pornográfica é um estilo que tem como premissa excitar o leitor, independente do seu conteúdo pornográfico, (a excitação sexual é diferente para cada pessoa. O que excita um, pode facilmente desestimular o outro e vice versa) por isso, a linguagem pornográfica trabalha com certo realismo e tem como foco o ato sexual e *close ups* em seus órgãos sexuais. No caso da sua trilogia pornográfica, Hilda Hilst subverte este preceito e insere em seu texto passagens filosóficas e alusões literárias ao lado de práticas sexuais eróticas perversas. Ao lado da mais transgressora forma de escrita sadecana, Hilda põe na voz do personagem de “Contos d’escárnio...”: “É metafísica ou putaria das grossas?” Assim, o livro “Contos d’escárnio. Textos grotescos”:

Propõe um contato inesperado entre polos opostos, associando o exercício do conhecimento à atividade sexual. Yates, Kierkegaard, Poud, Lucrécio, Byron ou Catulo são citados ao lado de outros nomes célebres - incluindo figuras brasileiras como Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, enquanto personagens se entregam à práticas sexuais eróticas e perversas, às quais não faltam o incesto, ou o sexo com animais. (MORAES, 2014, p. 265)

Neste trabalho, proponho analisar o pictural presente no livro “Contos d’escárnio. Textos grotescos” de Hilda Hilst. Mas afinal o que é esse “pictural”?

Ao longo dos diferentes movimentos artísticos na História da Arte, ocorreram trocas e intercâmbios entre artes distintas com programas e manifestos partilhados por artistas de vários campos. (GONÇALVES, 1994)

A correspondência das artes é um fato tão antigo em nossa cultura que aponta para o início da nossa civilização. O termo “écfrase”, que tem suas origens na Antiguidade, quer dizer *grosso modo* e é um recurso utilizado em descrições de obras de arte e como exercício retórico. Na atualidade, no âmbito dos estudos literários intermediários, a “écfrase” é entendida como um conceito de descrição pictural ou iconotexto. (VIEIRA, 2016). Este conceito, considerado um fenômeno da intermedialidade, vem sendo usado para definir um tipo de relação entre a literatura e outras artes e mídias.

Miriam de Paiva Vieira em sua tese “Dimensões de écfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista” nos explica que a écfrase é:

A representação verbal da arte visual”, sendo que a arte visual “representa algum objeto de primeira ordem”. Ou seja, aquilo que era “originalmente uma imagem autônoma do mundo [...] torna-se uma imagem de uma imagem, uma transferência ecfrástica, uma parte de um novo todo, uma inserção visual dentro de um enquadramento verbal” (VIEIRA, 2016, p.31)

A écfrase é um instrumento importante para os estudos literários intermediários. A ideia do procedimento ecfrástico de que uma obra, em determinada mídia, transmuta-se em outra obra, em outra mídia diferente, mas refere-se à primeira, reforça a écfrase como um procedimento de transposição midiática. Porém sabemos que cada mídia apresenta especificidades particulares e que

Não é possível transformar uma obra de arte em palavras, devido à incapacidade do verbal de capturar a essência, o significado e o valor do visual no processo de recriação. [...] o texto pode direcionar a leitura da imagem a um significado não implícito na mensagem pictural em si. Ou seja, entendemos que a imagem e o texto oferecem duas experiências diferentes em duas mídias diferentes que se suplementam: a visão de cada autor irá adicionar, acrescentar algo à percepção do leitor. Ao evocar uma imagem ausente na mente desse receptor, a écfrase, com auxílio da energia, provoca nele uma resposta de impacto emocional; como dito

anteriormente, sua energia narrativa “faz ver” com tanta vivacidade que o leitor praticamente “escuta” o texto. Todavia, para que a éfrase seja bem-sucedida, o conhecimento prévio desse leitor e, principalmente, seu envolvimento com o texto são de suma importância. (VIEIRA, 2016; p. 35)

Proponho assim, desvendar o diálogo implícito entre texto e imagem, entre o legível e o visível, mais especificamente sobre a presença do pictural no livro “Contos d’escárnio. Textos grotescos” de Hilda Hilst, e de posse dessas imagens suscitadas pelo texto, apresento aqui, o desenvolvimento do livro de artista “Olho de Cão”, produzido a partir da transmutação intersemiótica do texto de Hilst para a linguagem visual e com base na metodologia de “pesquisa em artes”.

“Contos d’escárnio...” contém em seu texto uma grande diversidade de gêneros e estilos. Como explica Alcir Pécora:

Contos d’escárnio. Textos grotescos (1990), de resto, é um desses típicos livros hilstianos, nos quais ocorre a mistura de gêneros. Certa disposição discursiva anárquica desordena a narrativa, que se compõe sucessivamente como romance memorialístico; diálogos soltos intercalados à história; imitação de certames poéticos à moda das antigas academias; apóstrofes aos leitores, maltratados como ignorantões; apóstrofes aos órgãos sexuais personificados, como apropriações bizarras de lugares-comuns do discurso pornográfico; contos e mini contos com autoria distribuída a diferentes personagens do livro; crônicas políticas; comentários etmológicos e eruditos; crítica literária etc. [...] Há ainda, no mesmo livro, paródias de textos didáticos; textos dramáticos, muito incorretos politicamente, que fazem jus ao título de teatro repulsivo; fábulas e piadas escabrosas; partes de novelas epistolares; excertos filosóficos; textos psicografados etc. – tudo em sucessão acelerada, como a despenhar precipícios e vertigens. (PÉCORA, 2010, p.15)

Escolhi o livro de artista como forma de expressão para este trabalho, por se tratar de um local privilegiado das artes onde podemos ter dentro de uma mesma obra diversas mídias diferentes. Isso naturalmente faz um diálogo com o livro de Hilda Hilst pois trata-se de um livro intermediático. A professora Maria do Carmo Freitas Veneroso nos explica:

Os livros de artista utilizam frequentemente a fusão entre mídias que pode ocorrer nas relações intermediáticas, quando por exemplo palavras e imagens dialogam, sendo que o elemento visual funde-se conceitual e visualmente com as palavras. Os livros de artista podem, pois, ser considerados textos ou gêneros multimídias. (VENEROSO, 2012, p.86)

Para a Professora, (VENEROSO, 2012) a Intermidialidade é um processo de conjugação e interação de várias mídias e ela explica que quando falamos em mídias não estamos falando apenas em mídias digitais como a fotografia e a TV ou o computador. As mídias também são literatura e artes plásticas, por veicularem informação e reunir em seu

conteúdo todo um aparato social e cultural. Essas mídias podem se contaminar gerando novos discursos, híbridos, que vão além da capacidade expressiva de um só meio, denominadas assim de obras multimidiáticas ou intermediáticas.

Quero ressaltar que este trabalho faz parte da minha pesquisa de doutoramento em Estudos de Linguagens e também fez parte de uma pesquisa de iniciação científica na qual fui co-orientador. A metodologia que usei neste trabalho foi a “Pesquisa *em arte*” que é aquela realizada pelo artista pesquisador a partir do processo de instauração de seu trabalho, diferente da pesquisa *sobre arte* realizada por teóricos, críticos e historiadores, tomando como objeto de estudo a obra de arte, para realizar análises pontuais, estudos históricos, inserção, etc. (REY, 2002) Sandra Rey nos explica que:

A pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria. Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizaros a superfície de uma fita de mœbius. Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um "processo de formação" e um processo no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa. A palavra teoria deve ser entendida, nesse caso, muito mais como um campo de conhecimento específico e interdisciplinar do que como um aparato teórico estanque, aplicável como norma ou verdade inquestionável. (REY 2002, in: BRITES, TESSLER p.123)

Para Sandra Rey, a instauração da obra se dá em três estágios: o primeiro, de forma mais abstrata acontece no nível do pensamento, revela-se na forma de ideias, esboços, anotações improvisadas, que poderão ou não se concretizar em obras. No segundo temos a parte prática da produção, feita de procedimentos, manipulações técnicas, materiais e o estabelecimento de interfaces com os mais avançados processos tecnológicos. E num terceiro nível a obra em processo conecta-se com tudo o que diz respeito ao conhecimento, articula-se com conceitos, estabelecendo elos com as manifestações da cultura dialogando com a produção contemporânea e/ou com a História da Arte. (REY, 2002).

Como não seria possível uma análise de toda a obra, pelo número de páginas disponíveis para este artigo, me limitarei a um fragmento da obra “Olho de Cão” (2016) para poder demonstrar como se deu a instauração desse livro de artista.

Em maio de 2016 fui convidado para fazer uma exposição individual na galeria da Vallourec Manesmann em Belo Horizonte-MG. Esta galeria tem como tradição a realização de belos catálogos das exposições que lá se realizam. Como eu já vinha há um bom tempo pesquisando sobre o livro de artista para a minha tese de doutoramento, sabia da prática de se

produzir um livro de artista no lugar de um catálogo tradicional da exposição. Prática iniciada com os artistas conceituais dos anos de 1960 que é praticada até hoje. O Professor Amir Brito Cadôr, nos explica que: “Cada vez se torna mais comum que os artistas prefiram substituir o tradicional catálogo por uma obra impressa publicada por ocasião da exposição. Não se trata de meras reproduções das obras expostas, mas um catálogo pensado como obra de arte.” (CADÔR, 2016, p.8) Imediatamente vi a possibilidade de produzir um livro de artista com uma tiragem de 300 exemplares impressos em offset com capa dura e acabamento fino de costura aparente.

A produção do livro “Olho de Cão” dialoga com os conceitos do livro de artista pelo fato de ter sido usado o texto do livro “Contos d’escárnio...” como apropriação. Isso é uma prática recorrente na arte contemporânea e principalmente na produção de livros de artista. “A apropriação de textos e imagens é recorrente ao longo da história da arte, mas a apropriação de livros inteiros é um fenômeno recente. Alguns livros de artista são baseados em uma obra literária ou em um exemplar específico preservando suas marcas de uso.” (CADÔR, 2016; p.9) O conceito de apropriação se dá também no sentido de deslocamento. Muda-se o lugar do objeto do âmbito da literatura para o lugar das artes visuais. “A apropriação integral de um livro por um artista é um novo modo de hipertextualidade, que modifica a obra pelo deslocamento do seu contexto original.” (CADÔR, 2016; p.390) Ou seja: “Há um deslocamento de gênero da obra, da literatura para as artes visuais, realizado pela inclusão do nome da artista na capa do livro. O livro passa a circular no circuito das livrarias especializadas e das galerias de arte.” (CADÔR, 2016; p.391) O conceito de autoria também é questão na produção do livro “Olho de Cão”. Ao apropriar-me dos textos de Hilda Hilst coloco em questão o processo criativo da escritora que também apropria-se de textos e baseia sua criação no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição. Aproveito para citar um poema de Glauco Mattoso:

A obra é um roubo.
O leitor é um bobo.
O autor é um ladrão.
A autoria é uma usurpação.
A criação é uma fraude.
Criatividade é repertório.
Imaginação é memória.
Ideia não é propriedade. (MATTOSO, 2001, s.p. apud. CADÔR, 2016, p.386)

Depois de sucessivas leituras do livro “Contos d’escárnio. Textos grotescos” de Hilda Hilst, foram selecionadas imagens suscitadas pelo texto e referências imagéticas citadas na

narrativa da prosa. Assim foi produzido um caderno de esboços (fig.1), com ideias para a concepção das páginas do livro de artista “Olho de Cão” (fig.2).

Com base no caderno de esboços, foram desenvolvidas as artes para as páginas do livro de artista. Todas as artes foram exclusivamente produzidas para o livro e todas as artes foram produzidas digitalmente, ou seja, no computador, lembrando que nenhuma arte foi uma reprodução de obras pré existentes. As artes finais foram criadas com o intuito de prezar por uma excelente reprodutibilidade técnica. Foram utilizados softwares de última geração como o Photoshop para a manipulação de imagens e colagens digitais, o Artrage para pinturas digitais e o Indesign para a paginação e preparação para a impressão na gráfica em tecnologia offset.

Como exemplo da produção criativa mostrarei um fragmento do livro “Olho de Cão”: Na página 20 do livro de Hilda Hilst, o personagem Crasso lembrando suas peripécias sexuais, cita a morte do seu tio Vlad :

Tio Vlad morreu quando estava sendo chupado por um coroinha lá na Gota do Touro, um lugarejo muito longe daqui. O coroinha parecia um serafim, lindo lindo, alto, ombros largos, olhos escuros e pestanudos, mãos afiladas de pianista. Eu me lembro do Tavim muito bem. O nome era Otávio, mas todos o chamavam de Tavim. (HILST, 1990; p.20)

No caderno de esboços (fig.3) podemos ver anotações de relações querubim = serafim = Tavim foram selecionadas imagens de esculturas barrocas de anjos de igrejas mineiras, construídas por Mestre Aleijadinho. A imagem de uma obra de Aleijadinho foi utilizada com o objetivo de relacionar a produção do livro com a história da arte brasileira.

Mais adiante, no livro de Hilst, o personagem Crasso diz que antes de falar da igreja vai falar do bordel que existia a 30 quilômetros de Gota do Touro. E começa a contar a estória do Liló. Um frequentador do bordel que tinha como costume fazer um ritual no qual praticava sexo oral com as prostitutas enquanto todos os frequentadores do bordel o assistiam. A cena é contada com detalhes grotescos “No bordel todo mundo gostava de ver Liló lambe as putas. E ele adorava que o vissem. Era um sujeito atarracado, elegante, doidão por xereca de puta.” (HILST, 1990; p.24) Na cena Crasso narra o ato com uma moça novata: “Nessa noite havia uma moça novata, chamada Bina. 18 anos, a cabeleira opulenta até a cintura, ancas avantajadas, seios delicados, boca de mulata, polpuda, e que dentes!” (HILST, 1990; p.24) A cena é narrada nos mínimos detalhes no mais tradicional estilo pornográfico. Ao final:

Liló só queria a cona e ejaculava espasmódico na boca da outra no tapete, enquanto Bina gozava na boca de Liló. Em seguida Liló levantava-se com um grande sorriso e dizia: “Meu nome é Liló, o lambe fundo. E mais uma rodada pessoal, de cachaça especial, dona Loura!” Depois não queria mais mulher alguma. Tomava dois cálices no balcão do bar do puteiro e saía com passadas rapidinhas, ereto e sempre muito elegante. (HILST, 1990, p.26)

Podemos observar os esboços no caderno (fig.4) no qual aparecem imagens de tipografia, a imagem de um cachorro lambendo a cria, e a seleção de partes do texto do livro fonte de Hilda. Na finalização (fig.5) da página vemos uma página dupla e no fundo foi usado um jornal com anúncio de serviços de profissionais do sexo, uma fonte foi desenhada com o nome de Liló, imitando uma textura de madeira como as fontes de tipografia. Vemos um desenho feito no computador, de uma figura feminina e ao lado um trecho do livro escrito à mão. Ao lado vemos fragmentos de fotografias antigas onde podemos ver pernas de crianças. Tudo foi montado no programa Photoshop.

Gostaria de ressaltar, que o título do livro “Olho de Cão” é uma referência a um livro de Hilda Hilst “Com meus olhos de cão”(1986), também uma referência à centena de cães que Hilda criava em sua Casa do Sol, e por fim, uma referência à capa do disco de Tom Zé “Todos os olhos” (1973), na qual aparece uma fotografia em *close* de um ânus com uma bola de gude em cima.

Por fim, acredito que a produção deste livro de artista em meio físico, ou seja, impresso em papel, contribui consideravelmente para o desenvolvimento do estudo das tecnologias de edição e dos estudos literários intermediáticos. Ressaltando que esta pesquisa pretende se estender para a transposição do livro de artista em meio físico para o meio hipertextual. Onde podemos contar com tecnologias como o vídeo e o som, ampliando assim a potência tradutória. Lembrando que para maior fruição de uma tradução intersemiótica como a que ocorreu aqui, é de suma importância o conhecimento prévio e, principalmente, o envolvimento do leitor com o texto fonte. Para visualizar o livro “Olho de Cão” em meio digital acesse: <https://issuu.com/andrearaujoartista/docs/andrearaujo>.

ÍNDICE DE FIGURAS

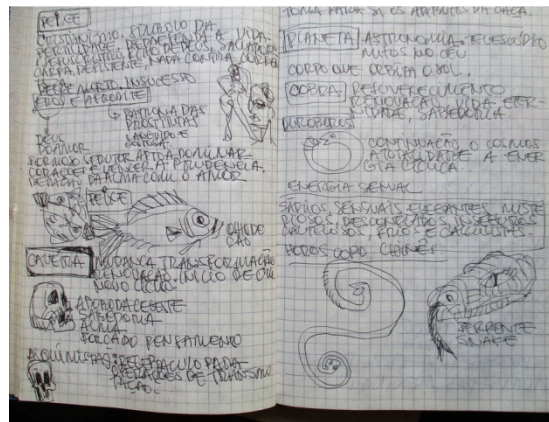


Figura 1



Figura 2

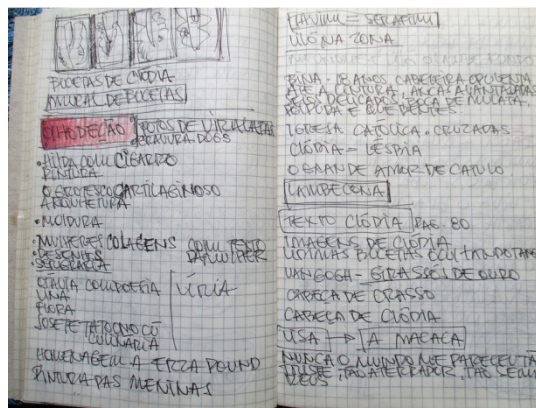


Figura 3



Figura 4



Figura 5

REFERÊNCIAS

CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2016.

_____. *Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois*. Catálogo de exposição. São Paulo, 2016.

GONÇALVES, Agnaldo José. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

HILST, Hilda. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Siciliano, 1990.

_____. *Ponôchic*. São Paulo: Globo, 2014.

PÉCORA, Alcir (Org). *Porque ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002.

VIEIRA, Miriam de Paiva. *Dimensões da Écfrase: A presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. Tese de Doutorado, UFMG. 2016.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Palavras e imagens em livros de artista*. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 82 - 103, maio 2012.

**IRONIA, CINISMO E SINCERIDADE EM INFINITE JEST (1996), DE DAVID
FOSTER WALLACE, E COMO SÃO TRADUZIDOS POR CAETANO GALINDO**

André Arraes de Alencar Valença (UFPE - CNPq)

I. A IRONIA É DE ALTA CAUSTICIDADE. CUIDADO PARA NÃO RESPINGAR.

Em *O conceito de ironia – constantemente referido a Sócrates*, Søren Kierkegaard (1991) associa metaforicamente a prática retórico-discursiva do filósofo grego²³ a uma gravura alusiva à tumba de Napoleão Bonaparte em Santa Helena, na qual, à primeira vista, não se vê nada além de duas árvores dispostas paralelamente. Sob um olhar mais atento, o apreciador da ilustração pode distinguir, no contorno entre as árvores, a silhueta do imperador francês. Uma ilusão de ótica; talvez uma insinuação como que dizendo: “se Napoleão já não é mais matéria, ele vive nos espaços vazios”. Porém, mais do que isso, é uma forma de entregar ao receptor a possibilidade de preencher o campo vazado com a imaginação. Ou seja, um jogo de linguagem em que se opta pela economia de informação como maneira de criar um outro espaço, projetado. *Infinite jest* (WALLACE, 1996), do norte-americano David Foster Wallace, por mais que seja um romance que insiste em deixar perguntas no ar, parece fugir desta estratégia de linguagem, usando de períodos infundavelmente explicativos e parêntesis repletos de cientificidade, além de abundantes, embora indispensáveis, notas de fim de livro (são mais de cem páginas destas), recaindo deliberadamente na delicada atmosfera do *camp* (SONTAG, 1964) e do excesso. Em sua literatura, Wallace faz questão de delinear ele mesmo o contorno entre as árvores, e ainda se dá ao trabalho de comentar a consistência do tronco, a tonalidade das folhas, o nível de decibéis do farfalhar. Toda linha que se traça é alvo da crítica de uma outra linha que lhe circunda, elevando o processo reflexivo à última potência. Talvez por isso, em aparente oposição a Sócrates, o autor é invariavelmente associado a um movimento literário norte-americano de meados dos anos 1990 chamado *New sincerity*²⁴, não obstante esta “sinceridade” de Wallace estar mais para uma “ironia através do espelho”.

It has become a critical axiom that in his fiction David Foster Wallace turns irony inside out in order to express genuine emotion. “Wallace conceives a treatment for contemporary American solipsism that is drenched in hip irony and negates the

²³Finalmente definida por Kierkegaard como, de fato, irônica – e não inocentemente idiota, como afirmava Xenofontes.

²⁴[tradução minha] Nova sinceridade.

“Other” (143), Petrus van Ewijk writes, while Paul Giles observes that Wallace “turns . . . irony back against the postmodern condition itself,” an “ironization of irony [that] leaves scope for tantalizing glimpses of authentic experience” (340). Similarly, Marshall Boswell argues, “hip irony is itself ironized in such a way that the opposite of hip irony—that is, gooey sentiment—can emerge as the work’s indirectly intended mode”²⁵ (RANDO, 2013, p. 575)

Antes de chegarmos na argumentação, é preciso entender como a obra é esculpida. Trocando em miúdos, *Infinite Jest* é uma extensa crítica à indústria cultural, representada por uma fita de vídeo contendo um filme que, de tanto valor de entretenimento, o espectador não consegue fisicamente parar de assisti-lo e, tocando-o num *loop*, morre de fome e desidratação. Sua narrativa desloca-se para um espaço temporal tido como “um futuro próximo” – tem um viés distópico, contextualizado pelo pano de fundo político-geográfico meticulosamente construído por Wallace para ancorar sua narrativa nesse tempo ulterior, embora presencialmente referente. A escolha de um enredo rocambolesco – cheio de situações cartunescas e uma cronologia desconexa – que o leva a uma travessia cambaleante pela linha tênue separadora do cômico e do sombrio é a resposta de Wallace a uma sistemática repressão da política norteamericana para com seu cidadão natal e para com aqueles de nações mais frágeis, resultado de uma prática de desrespeito e cinismo institucionalizados. Este comportamento, que é figurado como praticamente uma regra governamental, é mimetizado pela própria sociedade estadunidense, já que “irony seems to have become a generalized protective response against appearing naïve or sentimental²⁶” (RANDO, 2014, p. 575) e “what passes for hip cynical transcendence of sentiment is really some kind of fear of being really human²⁷” (WALLACE, 1996, p. 694). A repressão sofrida é somatizada e reproduzida.

All U.S. irony is based on an implicit “I don’t really mean what I say.” So what does irony as a cultural norm mean to say? That it’s impossible to mean what you say? That maybe it’s too bad it’s impossible, but wake up and smell the coffee already? Most likely, I think, today’s irony ends up saying: “How very banal to ask what I mean.” Anyone with the heretical gall to ask an ironist what he actually stands for ends up looking like a hysteric or a prig. And herein lies the oppressiveness of institutionalized irony, the too-successful rebel: the ability to interdict the question

²⁵[tradução minha] Transformou-se num axioma crítico que, em sua ficção, David Foster Wallace vira a ironia do avesso com o intuito de expressar emoção genuína. “Wallace considera que o solipsismo americano contemporâneo está encharcado de uma ironia descolada e nega o “Outro” (143), escreve Petrus van Ewijk, enquanto Paul Giles observa que Wallace “lança. . . a ironia de volta contra a própria condição pós-moderna,” uma “ironização da ironia [que] deixa espaço para vislumbres tentadores de uma autêntica experiência” (340). Na mesma linha, Marshall Boswell argumenta, “ironia descolada é ela mesma ironizada de tal forma que o oposto de ironia descolada – ou seja, sentimento meloso – pode emergir como a intenção indireta da obra”.

²⁶[tradução minha] a ironia parece ter se transformado numa forma generalizada de resposta defensiva para não parecer ingênuo ou sentimental

²⁷[tradução minha] o que transparece um transcendência cínica e descolada do sentimento é na realidade uma espécie de medo de ser de fato humano

without attending to its content is tyranny. It is the new junta, using the very tool that exposed its enemy to insulate itself²⁸ (WALLACE, 1997, p. 183).

Em outras palavras, a cultura norte-americana, principalmente através da televisão, estaria

[a]ppropriating strategies of ironic critique from '60s counterculture purely for their entertainment value, ironic gestures become embedded in American culture as they are depicted more and more as models of the way people interact with one another. Wallace explains that this effect creates a positive feedback-loop of social anxiety and isolation²⁹ (MORRIS, 2014, p. 3)

, “[b]ecause everything has become problematic, everything is also somehow a matter of indifference³⁰” (SLOTTERDIJK, 1987, p. xxxii). O antídoto, neste caso, seria a “sinceridade”, a qual, no caso de Wallace, acaba por se manifestar como uma espécie “ironia retórica”. Ou, como melhor define Sloterdijk, *kynicism*:

I call it the dialectic of disinhibition. Those who take the liberty of confronting prevailing lies provoke a climate of satirical loosening up in which the powerful, together with their ideologists of domination, let go affectively —precisely under the onslaught of the critical affront by kynics³¹ (1987, p. 103)

, que é o contrário de *cinicism*, ou “enlightened false consciousness (...). It has learned its lessons in enlightenment, but it has not, and probably was not able to, put them into practice³²” (SLOTTERDIJK, 1987, p. 5).

No caso específico de David Foster Wallace,

[r]hetorical irony is not meant to be deceptive, for if it isn't recognized by its audience, it doesn't work. The utility of the device lies in its potential to demonstrate a thought's flaws in practice, which in some cases may be more effective than a

²⁸[tradução minha] Toda ironia norte-americana é baseada num implícito “o que eu digo não é o que penso de verdade”. Então, o que é que ironia como uma norma cultural pensa de verdade? Que é impossível dizer o que realmente pensa? Que talvez seja tão ruim que é impossível e vamos acordar aí que tá na hora de se ligar? Muito provavelmente, acho, a ironia de hoje em dia acaba afirmando: “Quão banal é perguntar o que penso”. Qualquer um com os colhões de perguntar a um ironista sobre seu posicionamento acaba saindo como histérico, ou pedante. E é aqui que jaz o poder de opressão da ironia institucionalizada, a rebeldezinha bem-sucedida até demais: a habilidade de interditar a pergunta sem prestar atenção no seu conteúdo é o mesmo que tirania. É a nova junta, utilizando a própria ferramenta que expôs seu inimigo para isolar a si mesma.

²⁹[tradução minha] se apropriando de estratégias da crítica irônica contracultural dos anos 1960 puramente como forma de se entreter, gestos irônicos acabam permeando a cultura americana no momento em que são empregados cada vez mais como modelos das pessoas interagirem umas com as outras. Wallace explains that this effect creates a positive feedback-loop of social anxiety and isolation.

³⁰[tradução minha] [p]orque tudo tornou-se problemático, tudo é também uma questão de indiferença

³¹[tradução minha] Eu chamo de dialética da desinibição. Aqueles que tomam a liberdade de confrontar mentiras hegemônicas provocam um clima de descontração satírica no qual o poderoso, junto com os ideólogos da dominação, desistem-se afetivamente —precisamente sob a investida da afronta crítica feita pelos kynics

³²[tradução minha] falsa consciência esclarecida (...) aprendeu suas lições no esclarecimento, mas não as colocou, e provavelmente nunca o pode, em prática.

plain-spoken critique; as the common writing advice goes, “show, don't tell.” (...) The resulting satire is rhetorically successful because of the ridiculousness (...) made viscerally understandable to the reader³³ (MORRIS, 2014, p. 2).

A escolha de Wallace de lançar a ironia contra si mesma não é casual, mas meticulosamente deliberada e explícita em diversos trabalhos não-ficcionais, como no seu *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, citado anteriormente. Em uma entrevista para uma emissora alemã, o autor de *Infinite jest* comenta:

Wittgenstein believes that the most serious and profound problems and questions and issues could be discussed only in the form of jokes. In U.S. lit there's a tradition called black humor, which is a very kind of sardonic, sad type of humor. There are forms of humor that offer escapes from pain and there are forms of humor that transfigure pain. In the U.S. there's a strange situation where, in some respects, humor and irony are political responses and they're redemptive. In another sense, particular in popular entertainment, irony and a kind of dark humor can become a way of pretending to protest when it really isn't. Someone once called irony the song of a bird that has come to love its cage.³⁴ (WALLACE, 2012-2015)

Não resta dúvidas que Wallace, particularmente em *Infinite jest* (1996), utiliza a ironia contra si própria, criando algo que se assemelha a uma terceira – e dialética – ironia, a qual podemos chamar de “sinceridade”, caso acreditemos em seu logro. E embora esta utilidade como discurso seja debatível (i.e. o ponto de vista de Rando: “contrary to dominant emotional triumphalist readings of Wallace, therefore, I will argue that the very failure of love to emerge and separate itself from irony constitutes the affective drama of Wallace's work” (RANDO, 2013, p. 577)), é inegável que Wallace se apropria linguisticamente do artifício para apoiar estilisticamente sua obra. O jogo é delicado, e o escritor corre o risco de expressar-se cinicamente (o que, para Wallace, seria pior do que cair num sentimento meloso), já que “a ironia liberta ao mesmo tempo a poesia e o poeta. Mas para que isto possa acontecer é preciso que o próprio poeta domine a ironia” (KIERKEGAARD, 2005, p. 275).

³³[tradução minha] ironia retórica não significa que é para ser enganosa, porque, se não for reconhecida pelo público, não funciona. A utilidade do dispositivo jaz no seu potencial de demonstrar, na prática, uma falha do pensamento, o que, sem alguns casos, pode ser mais eficaz do que uma crítica franca; já diz uma ordinária dica de escrita, “mostre, não diga”. (...) A sátira resultante é bem sucedida quando seu aspecto ridículo (...) se torna visceralmente compreensível para o leitor

³⁴[tradução minha] Wittgenstein acredita que os problemas mais sérios e profundos só podem ser discutidos em forma de piada. Na literatura americana, há uma tradição chamada humor negro, que é um tipo de humor muito sardônico e triste. Há formas de humor que oferecem fugas da dor, e há formas que transfiguram a dor. Nos E.U.A., temos uma situação estranha em que humor e ironia são respostas políticas e redentoras. Noutro sentido, particularmente em entretenimento, ironia e humor negro podem tornar-se numa forma de fingimento de protesto. Alguém disse uma vez que ironia era o canto de um pássaro que passa a amar sua gaiola. Nos E.U.A., atualmente, é difícil perceber a diferença.

EXCURSO

Num tom mais pessoal – como forma também de atualizar a discussão –, quero lançar à prova uma análise sobre o desdobramento da questão da ironia na esfera público-social: devo dizer que vejo o crescimento de uma tendência discursiva expressada por frases como “mais amor, por favor” e “#somostodos[insira aqui]” – e outras declarações de franqueza estranhamente transparente³⁵ –, presentes principalmente em tuítes e murais de Facebook de jovens de intensa formação acadêmica que têm o sincero interesse em “mudar o mundo” com *wishful thinking* através da militância cibernética. Ou seja, está na boca da vanguarda política de esquerda (da qual faço parte – não leve a mal –, embora não ostensivamente). Outrora tidas como “bobas”, declarações como aquelas aspeadas acima – num dado momento – passaram a ser semanticamente validadas como instrumento de construção ideológica no texto. Esta atitude, me parece, só pôde se fazer valer após um longo debate sobre cinismo, que teve seu auge nos anos noventa, pós-queda-do-muro. Wallace tentou esgotar a discussão pegando o caminho mais longo: chegar à sinceridade através da ironia. Uma vez que aprendemos o caminho do otimismo, diminuimos a complexidade do discurso por via de eliminação de uma camada (a ironia combativa que causticamente corrói aquela outra ironia, mas que pode respingar em nós). Chegamos aonde se preconizou? Uma dúvida para ser resolvida noutra momento, já que o artigo versa sobre tradução.

II. A TRADUÇÃO É INFECCIOSA, MAS TAMBÉM SE CONTAMINA.

Antes de chegar às vias de fato (ou seja, à análise de como a exposição do tradutor Caetano Galindo ao autor David Foster Wallace produziu, através de um processo de intervenção mútua, a tradução *Graça infinita* (2014), que opera uma adaptação cultural em cima do texto, com o risco constante de relevar e abrandar traços, como por exemplo o uso do dispositivo irônico), é importante destacar que,

³⁵Mesmo, por exemplo, as comprovadas mentiras que levaram o candidato republicano Donald Trump à presidência estão muito mais ligadas a uma espécie de sinceridade líquida (na qual aquelas afirmações são válidas e verdadeiras no momento em que são proferidas, embora sejam rejeitadas, ou contraditas, por afirmações posteriores do próprio proferinte) do que à insinceridade, ou ao sarcasmo infantil que ele às vezes emprega. Para seus eleitores, Trump “tells it like it is” [passa a real] (mesmo que irreal), e não poderíamos buscar outra definição mais adequada para a palavra “sinceridade”.

[q]uando consideramos que a tradução literária, além de processo criativo e intelectual, ocorre em um contexto histórico e social específico, após ser transplantada de um outro contexto histórico e social específico, fica claro que duas línguas, duas culturas e duas sociedades estão aí envolvidas, ensejando para o pesquisador a oportunidade de cotejar os dois ‘produtos’, aquilatar em que medida as transposições influenciaram ou não a cultura receptora, em que medida a cultura emissora afetou ou modificou a cultura receptora, e que ‘ajustes’ culturais foram eventualmente feitos; enfim, uma investigação da fortuna literária dos autores e obras, das fontes e influências. (ALLEGRO, 2004, p. 7)

A abordagem comparativa se faz relevante para o caso em questão, pois Galindo se vale de um instrumental acadêmico para exercer sua função, e tem em vista – com clareza – as relações de influência entre as duas línguas e, conseqüentemente, entre os dois códigos literários. Também vale salientar que a qualidade técnica do seu trabalho é incontestável, não é à toa que a Companhia das Letras viu nesse professor (cuja primeira língua estrangeira é o francês, não o inglês) de Linguística Histórica da Universidade Federal do Paraná a competência para ressignificar *Ulysses* uma terceira vez no Brasil (após esforços de Antonio Houaiss e de Bernardina Silveira), além de mergulhar no mais notável influenciador de Wallace, Thomas Pynchon, na tradução de *Vício inerente*. A saliência é válida porque, mesmo que Galindo tenha consciência das dificuldades que envolvem articular esse diálogo entre culturas, sofre de questionamentos quanto a seu método:

Que apesar do que alguns podem ter achado eu não sou ‘contra’ a fidelidade na tradução. Que eu não sou um maluco deformador de textos alheios. Que eu não pretendo escrever nada que David Foster Wallace, ou qualquer autor que me caiba traduzir, não tenha escrito. Ok? Porém (ah, porém...), a questão é que eu acho que o público leitor às vezes espera (ou ‘acha’ que espera) coisas diferentes desses conceitos. As discussões no campo da tradutologia acadêmica são sem fim, mas nem quero entrar pesado nisso. É só um pouco de bom senso. Fiquemos só com a fidelidade. Se o que o leitor deseja é saber que o texto que está lendo não foi cortado, editado, mutilado, adulterado, que nele nada foi inserido, que nele nada foi censurado... ora, hoje, nas editoras sérias, não há motivo para preocupação. Isso já se fez. Isso ainda se faz em casas mais vagabundinhas. As boas traduções, das boas editoras, são sérias. São fieis. O leitor pode acreditar, deve acreditar, que está lendo o mesmo livro. E eu insisto em repetir que o que um tradutor de prosa literária traduz não são frases. Não são palavras. É um livro. É nessa escala que está a noção final de fidelidade, e nela que devem residir as avaliações de qualidade. Por isso que às vezes é meio sacanagem resenhar tradução desancando o pobrezinho do tradutor e, pra isso, elencando 3 ou 4 ‘erros’ lexicais. (GALINDO, 2012-2015)³⁶

O excerto acima é retirado do blog *Em tradução*, mantido por Galindo e sediado pelo site da Companhia das Letras desde 2012, criado especialmente para veicular relatos de sucesso e percalço do processo tradutório de *Infinite jest* (há uma política da Cia de abrir

³⁶É por isso que, para não correr o risco de incorrer na “sacanagem [de] resenhar tradução desancando o pobrezinho do tradutor [...] elencando 3 ou 4 ‘erros’ lexicais”, coíbo-me de evocar comparações diretas no presente artigo.

espaço editorial na *web* para os profissionais da casa – uma evidente estratégia de marketing). Hoje, o blog permanece em atividade, versando sobre novas traduções de Galindo, que também usa o instrumento para hospedar algumas crônicas pessoais (assaz divertidas, por sinal). Este “apêndice”, ou “para-texto”, faz-se propício de ser analisado para nossos propósitos comparativos, pois, de acordo com Carvalhal:

Quando o texto é traduzido pela primeira vez, um certo aparato crítico acompanha a tradução. Geralmente, o próprio tradutor ou algum crítico explicam por que o livro foi traduzido e mesmo como o foi. Nesse contexto, a crítica literária que avalia a tradução feita é igualmente importante. Ela tem a uma função decisiva na recepção de um dado texto, situando os leitores com relação ao autor, à literatura de origem e preparando o terreno para sua adequada leitura. Assim, a análise comparativa do material que acompanha uma tradução torna-se útil para conferir as flutuações da imagem de um escritor ou de uma obra e, eventualmente, identificar as causas dessa flutuação. Todo esse material permite ainda que sejam avaliadas as modificações introduzidas por determinado texto traduzido em uma dada tradição literária. (CARVALHAL, 1993, p. 51)

No artigo *Translating Brazil*, Galindo faz uma análise em cima do trabalho de Venuti, mais especificamente *The translator's invisibility* (1995), que trata de uma crítica à fluência na tradução (“under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work ‘invisible,’ producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems ‘natural,’ i.e., not translated³⁷” (VENUTI, 1995, p. 5)). Segundo Berman, Venuti “tem enfatizado a necessidade de se usar a tradução não para naturalizar ou para domesticar os textos (a forma usual da tradução literária comercial na Europa e nos EUA), mas sim para estrangeirizá-los, assim enfatizando suas diferenças.” (BERMAN, 2010, p. 6). Galindo preconiza o processo contrário para a contramão (a tradução de textos-fonte em inglês para o português brasileiro), ou seja:

And when you are, as Venuti is, seated at the top of the cultural hierarchy, engaged in that same crusade we were defining, of trying to ‘present’ different worldviews to your society, different worlds to your world, the very last thing you would want is for those books to become fully acclimatised, fully domesticated. You want that edge. You are working for the difference³⁸ (GALINDO, 2015, p. 27)

³⁷[tradução minha] “sob o regime da tradução fluente, a função do tradutor é a de ‘invisibilizar’ seu trabalho, produzindo o efeito ilusório de transparência que simultaneamente mascara seu *status* de ilusão: o texto traduzido aparenta ser ‘natural’, i.e., não-traduzido”.

³⁸[tradução minha] Quando se está, como é o caso de Venuti, sentado no topo da hierarquia cultural, engajado na mesma cruzada a qual definíamos, de tentar “apresentar” visões de mundo diferentes para nossa sociedade, mundos diferentes para nosso mundo, a última coisa a se querer é que esses livros acabem ficando climatizados demais, domesticados demais. A ousadia é necessária. O objetivo é a diferença.

Afinal, acrescenta Galindo, já há naturalmente um reconhecimento dos costumes anglófonos no contexto brasileiro – i.e. não há necessidade de introdução, ou facilitação, à cultura em questão. O que lhe importa é que:

a translator who belongs to a country still in the process of creating itself has the opportunity, the gift and the duty of working to expand the limits of their original language, not through a process of accommodation, but through the constant and intent mirroring of those cultures, languages and realities, to bring to our language the full potential of a literature and a consciousness of its own³⁹ (GALINDO, 2015, p. 31)

No meio do furacão, é importante também colocar em pauta o posicionamento de outro renomado tradutor, Paulo Henriques Brito, que traz uma visão mais amena para a questão:

A ideia é esta: a todos aqueles elementos do texto original que um leitor nativo consideraria convencionais e normais devem corresponder, na tradução, elementos encarados do mesmo modo pelos leitores da língua-meta. Por outro lado, toda vez que o autor do original utiliza algum recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor – é o que estamos chamando de “marcado” –, cabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que suscite no leitor nativo da língua-meta o mesmo grau de estranhamento, nem mais nem menos, que a passagem original provocaria no leitor da língua-fonte. Não cabe ao tradutor criar estranhezas onde tudo é familiar, tampouco simplificar e normalizar o que, no original, nada tem de simples ou de convencional. (BRITTO, 2012, p. 67)

Mas voltando à intenção de Galindo, esta parece ser mesmo a de naturalizar o texto ao olho do leitor brasileiro, não obstante seu projeto ser intermitentemente subvertido em decorrência da relação íntima que desenvolve com o objeto. Há claramente uma identificação entre os estilos literários e as aptidões humorísticas de Galindo e Wallace, evidenciados tanto no texto traduzido quanto, por exemplo, nas entradas do blog, embora se reflitam diferentemente, com uma formatação leve e despreocupada em Galindo e uma loquela socialmente travada em Wallace. Numa das primeiras postagens, o tradutor inclusive joga com as expectativas da possível dupla leitura dos textos quando, numa brincadeira, simula o hábito do americano de não raramente inserir textos dentro de textos, através de parêntesis ou notas de autor, como que criando verdadeiras bonecas russas de conteúdo narrativo e conceitual:

³⁹[tradução minha] um tradutor que pertence a um país ainda em processo de criar a si mesmo tem a oportunidade, a dádiva e o dever de trabalhar para expandir os limites de sua língua original, não através de um processo de acomodação, mas através do ato deliberado de constantemente espelhar essas culturas, línguas e realidades, para trazer à nossa língua todo o potencial de uma literatura e de uma consciência própria.

Sabe, tem uma cena de um dos primeiros filmes do Nanni Moretti (lembro qual, não...? e no fim não é meio mais chique citar assim sem certeza? dá uma aura de erudição relaxada... [e reconhecer agora que eu queria atingir a tal aura não dá uma aura ainda mais sofisticada? {bem-vindos ao mundo de David Foster Wallace}] em que a mulher do cara dá à luz e toma uma anestesia, e ele fica encantadíssimo com o fato de que se pode anestésiar um parto normal e sai gritando pelo hospital porque, na opinião dele, “o mundo precisa saber!”./ Eu, e uma caterva de leitores, há anos me sinto assim com *Infinite Jest*. O mundo precisa conhecer. (GALINDO, 2012-2015)

No entanto, a identificação com o estilo – mesmo que temporária – não é apenas uma reação orgânica ao processo, e sim parte essencial do processo em si, como o próprio Galindo tem ciência, a exemplo da entrevista que me concedeu em 2012, quando eu estagiava como jornalista na Revista Continente (PE) e ele ainda andava com a tradução de *Infinite jest*:

CONTINENTE *Tu pode explicar um pouco a imersão no personagem David Foster Wallace? Porque traduzir não é só converter as palavras, mas fazer transparecer o estilo. O que você precisa saber dele pra traduzir o texto?*

CAETANO GALINDO A minha sorte é que quando sentei pra traduzir *Infinite jest*, eu já tinha lido tudo o que ele escreveu. E relido boa parte. Já tinha estudado a técnica dele sozinho e em conversas com amigos – os “Danieis”, o André Conti... –, já tinha dado aulas sobre ele – uma disciplina só sobre o escritor e quatro disciplinas de tradução baseadas na análise de um conto dele. Eu sabia onde estava pisando. O “estilo” ou “os estilos” David Foster Wallace me saem com alguma facilidade. *Eu tenho uma bela familiaridade com as excentricidades, as obsessões e as características dele* [grifo meu] (VALENÇA, 2012)

Resgatando a hipótese geracional que elaborei no excurso – para deixar tudo ainda mais especulativo e resolvível apenas numa dissertação, ou nem isto –, talvez há de se considerar o *gap* de idade entre Wallace e Galindo, que não é tão grande assim (nascidos em 1962 e 1973, respectivamente), aliado à morte prematura do autor norteamericano (em 2008). Talvez, a distância, mesmo que curta, tenha separado discursivamente os dois indivíduos, justamente essa suposta linha que divide o cinismo dos anos 1990 da retomada da sinceridade pura e simplesmente nos anos 2010. Ora, e não é exatamente isso que está em pauta?:

um estudo dos processos de tradução combinado com a prática da tradução poderia ser um meio para se compreender como ocorrem os complexos processos de manipulação textual: como, por exemplo, se seleciona um texto para ser traduzido, qual o papel do tradutor nessa seleção, quais os papéis do organizador, editora ou patrocinador, quais critérios determinam as estratégias que serão empregadas pelo tradutor, como o texto seria recebido no sistema meta. Pois a tradução sempre acontece em um continuum, jamais no vazio, e vários tipos de restrições textuais e extratextuais condicionam o tradutor. (BASNETT, 1993, p. 123)

É possível que Galindo tenha se intoxicado pelo linguajar do seu tempo e o transmitido parcialmente à sua tradução, ao mesmo tempo que se deixa contaminar por Wallace, num processo simbiótico.

E *Infinite jest*, por mais que seja realmente o livro triste que seu autor pretendia escrever, ainda pode ser lido em alguma medida como uma sátira, como um livro engraçado, tão acostumados que estavam os leitores, e a crítica, à persona que haviam decidido reconhecer em seu autor./ (Reavaliações são sempre complicadas. E ao mesmo tempo em que novas correntes e tendências críticas podem rapidamente reacomodar figuras do cânone anterior em novas posições com que se sintam mais confortáveis [o que nos dá a infinidade de Shakespeare que o mundo já conheceu], escritores previamente estabelecidos podem ser renitentemente treslidos mesmo em seus esforços mais dissonantes. O último romance de Thomas Pynchon, de que ainda teremos de falar, pode muito bem ser o perfeito exemplo dessa tendência.)/ David Foster Wallace era, afinal, o *enfant terrible* da sátira feroz. E ferozmente irônica. (GALINDO, 2008, p. 126)

Há a admissão que tradução é uma leitura. E se a leitura do cômico é permitida (sátira nesta perspectiva seria um casamento de comicidade e ironia), outras também são. Portanto, nada mais justo do que depreender que Galindo se abraça a um (ou alguns) viés(es) para possibilitar a re-escritura de *Infinite jest*, esse livro triste, engraçado, satírico, irônico – e, inevitavelmente, há afastamentos e aproximações e dos intentos wallacianos. Por exemplo, a superrelevância do cômico em função da ironia no contexto satírico – cuja análise comparativa guardarei para a trabalhos mais alongados – provoca questionamentos nesta linha. Afinal, “*Ulysses* não está guardado a sete chaves na *Mauritshuis* de Haia. Nem *A Tempestade*. Essa é a força dessas obras. É esse o seu poder. Elas não só são interpretáveis como vivem disso” (GALINDO, 2012-2015).

REFERÊNCIAS

- ALLEGRO, A. L. V. *Das Relações entre Literatura Comparada e Tradução Literária: Algumas Considerações*. Revista Eletrônica Unibero de Produção Científica, São Paulo, 2004.
- BERMANN, S. *Literatura Comparada e Tradução: algumas observações*. In: Revista Recherche Littéraire. Vol. 26, Summer, 2010.
- BASSNETT, S. *From comparative literature to translation studies*. In: Comparative literature: a critical introduction. Oxford: Blacknell, 1993.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A Tradução Literária*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARVALHAL, T. F.. *A Tradução literária*. Porto Alegre: Instituto de Letras, 1993.
- FOSTER WALLACE, David. *Infinite jest – A Novel*. Boston, EUA: Little, Brown and Company, 1996.

_____. *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* in: *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. Boston, EUA: Little, Brown, 1997.

_____. *David Foster Wallace uncut interview*. Entrevista com David Foster Wallace. 8'25". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FkxUY0kxH80>>. Acesso em 17 de julho de 2012.

_____. *Graça Infinita*. Tradução de GALINDO, Caetano. São Paulo: Cia. Das Letras, 2014.

GALINDO, C. W. *Um tipo americano de tristeza: o próximo romance de David Foster Wallace e os próximos romances americanos*. Outra Travessia (UFSC) , v. 07, p. 125-138, 2009.

_____. Em tradução [internet]. São Paulo: Companhia das Letras, Setembro de 2012 a Janeiro de 2015. Disponível em: <<http://blogdacompanhia.com.br/category/colunistas/caetano-galindo/>>. Acesso em 4 de nov. 2016.

_____. *Translating Brazil*. Wasafiri , v. 30, p. 26-31, 2015.

KIERKEGAARD, Søren. *Aabye. O Conceito de Ironia: constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

MORRIS, Elizabeth Janette. *Communication Therapy: David Foster Wallace and the New Sincerity in U.S. Fiction*. Carolina do Norte, EUA: Department of English and Comparative Literature University of North Carolina, 2014.

RANDO, D. *David Foster Wallace and Lovelessness*. EUA: Twentieth- Century Literature of Trinity University, 2013.

SLOTERDIJK, Peter. *Critique of Cynical Reason*. Minneapolis, EUA: University of Minnesota, 1987 .

SONTAG, Susan. *Notes On "Camp" [1964]*. Disponível em : <http://www.book.tubefun4.com/downloads/Sontag.pdf>. Acesso em março de 2016.

VALENÇA, A. A. A. *Breve entrevista com o tradutor de Infinite jest, 2012*. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/secoes/literatura/12276-breve-entrevista-com-o-tradutor-de-infinite-jest.html>>

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge, 1995.

O CALCÁRIO E A PEDRA; A EPIDERME E O VIDRO

Me. André Winter Noble (UFRGS - CAPES)

Grossas fatias de pão de casa, *schmier* de melancia; a embalagem de manteiga aberta sobre a mesa (rasgos separando as sílabas dos dizeres ali impressos: Dan – By); a garrafa térmica de cor cinza ocultando o meio litro de café Melita; as xícaras vermelhas de Nescafé aguardando mais uma dose, uma “meia taça”, e meu *großvater* e minha *großmutter* rememorando o período de alfabetização. Sem papeis nem lápis, tampouco canetas, restava a eles, no interior de São Lourenço do Sul/RS, uma pedra; não essas que encontramos pelo chão, mas A Pedra: nome atribuído a um pequenino quadro verde feito em pedra Ardósia com frente traçada com linhas simples e verso pautado com linhas duplas. Uma moldura de madeira contorna essa pedra, tentando agregar maior durabilidade à ela. Como uma réplica em tamanho diminuto da lousa pertencente ao professor, essa pedra, facilmente quebrável, era o suporte de escrita dos alunos (sobretudo dos das áreas rurais) até meados dos anos 40 do século XX. Para traçar as letras e números sobre essa pedra, um estreito lápis/giz feito, ao que tudo indica, da mesma ardósia. Uma dúvida surge quanto ao termo “penal”: se o lápis/giz ou se o estojo de madeira onde estas ferramentas de escrita eram guardadas, provavelmente a segunda opção.

Ao entrar em contato com a pedra e o lápis/giz, resta uma outra dúvida: Como se dava o processo de aprendizagem com esses instrumentos? Questão logo esclarecida por meu *großvater*. Segundo ele, cada aluno tinha no mínimo uma dessas pedras e uma dessas ferramentas de escrita e, à medida que o professor ia apresentando as letras e números sobre a lousa, meu *pequeno-großvater* e seus colegas iam copiando esse conteúdo em suas pequeninas lousas (pedras). Após a atividade realizada, aos poucos os estudantes iam se aproximando do professor para mostrar a ele a atividade. Eis que o professor a avaliava e corrigia. Se o resultado fosse positivo, o estudante poderia retornar para a classe e aguardar o próximo conteúdo; caso fosse negativo, a mão já adestrada do professor reescrevia aquele conteúdo do quadro em versão menor na pedra de cada um, com cuidado para que o aluno apreendesse aquele gesto, aquele traçado caligráfico.

No entanto, em ambos os casos, o futuro do texto ali escrito era certo: o apagamento instantâneo, seguido da tentativa de replicar a escrita do novo conteúdo passado pelo professor. Falaríamos aqui de um desapego ao rastro deixado pelo gesto infantil na conquista

da escrita? Talvez sim, uma vez que aqueles primeiros traços foram reduzidos ao pó pelos panos que extinguíam o registro impresso/escrito de cada um desses exercícios de escrita.

Surge então uma nova inquietação com relação à memória de cada um desses alunos, adaptados ao apagamento do registro caligráfico. A memória precisava ser muito bem trabalhada para conseguir apreender todos esses exercícios antes de cada apagamento da lousa, conseqüentemente, da pedra; ou será que, por se tratar de um período anterior aos anos 50, portanto, anterior ao suposto pouso do homem na lua, a oralidade era mais valorizada que a própria escrita ou visualidade? Dependeria, essa pergunta, do ponto de enunciação?

Essa tarefa mnemônica parece muito distante, levando em consideração todos os *gadgets* e apetrechos que nos ajudam a lembrar dos afazeres e compromissos, das datas, das entregas, dos aniversários dos amigos e parentes, dos seus endereços pessoais, dos números, dos nomes: vivemos uma época que não nos permite esquecer o compromisso do minuto seguinte, e os *gadgets* estão aí tanto para suprir o destreino da memória decorrente do excesso de artefatos de armazenamento de informações, como do próprio excesso de informações.

Entre instantâneas e contínuas atualizações de informação, de gestos e de grafias, o signo se abstrai, adaptando-se ao seu meio, motivando, na mão — outrora íntima da caneta e do papel (ou do penal-giz/estojo e da pedra) —, o empoderamento dos dedos, gerando o desquite entre palma e dedos. As teclas vencem a necessidade de rapidez e instantaneidade de respostas.

Lembre-mos que a mão canhota ou destra quando escrevia, pinçava a caneta ou lápis com os dedos indicador e polegar que o/a apertava para que não escapasse por entre os dedos, para que não fugisse do papel. Essa pose (talvez a mais comum entre as poses) fazia a ferramenta de escrita (caneta ou lápis) pousar próxima à unha do dedo pai-de-todos. Quando tal modo de segurar a caneta era utilizado excessivamente, calos borbulhavam até tornarem-se uma parte rígida do dedo, como um osso a mais na mão. Como se o dedo se deformasse para melhor acomodar a caneta, tornando-se uma espécie de tripé para melhor acomodar alguma dessas determinadas ferramentas de escrita.

Em tempos caligráficos: quando a mão era jovem, o corpo, o braço e o pulso trabalhavam de forma mais exaustiva para acompanhar a construção caligráfica até que a mão se transformava e tornava-se proficiente da escrita (empunhava a caneta, abria mão do lápis e, da borracha) e não mais utilizávamos grandes esforços para gerar palavras, apenas breves movimentos do pulso acompanhando o dos dedos que apertavam a caneta contra o suporte de

escrita. Rapidamente as letras iam surgindo, garranchos proficientes da escrita cujo seu melhor entendedor era aquele que as escreviam.

Como dito noutra ocasião, o homem, que muito demorou a se adaptar ao peso da caneta, e aos dolorosos calos, decorrentes do seu intenso manuseio, desiste e se entrega às teclas, às teclas virtuais, às telas *touchscreen*, abrindo mão da gestualidade de seu corpo, da vitalidade de seus gestos. Como se o homem desistisse do seu corpo em prol da “instantaneidade informativa”, da estética dos tipos padronizados, pensados e vetorizados a fim de, também, acelerar a apreensão das palavras e uniformizar sua escrita. Entre papeis e braços, teclas, enxertos plásticos (pedras de plástico) e dedos, movendo-se como pernas e braços de aranhas a coserem suas teias, como pontas de gizes a arranharem a superfície das pedras e muros.

Lembre-mo-nos de resquícios que ficaram em cada um de nós do período de alfabetização tendo como exemplo apontamentos colocados nalgum quadro negro. Hoje, se atentarmos para o redor, não encontraremos autonomia quanto a reorganização do conteúdo exposto no quadro, no papel, na tela *touchscreen*. Pelo contrário, tentamos reproduzir identicamente o raciocínio-feito-grafia da pessoa que nos ensina. Se ela contorna as palavras com círculos, também o fazemos; se desenha um boneco abaixo dessa palavra, também o repetimos.

Em meio a instantâneas e contínuas atualizações de informação, de gestos e de grafias, trazemos essas palavras, reavivamos certas questões: Que tempo é este em que vivemos? Que tecnologias são essas e em prol do quê? Digito palavras, palavras às quais quase nem penso e elas já fazem estalar meus olhos, fugazmente estampadas numa tela iluminada, à minha frente, sobre o meu colo, entre os meus dedos. Palavras já não são mais associadas à determinada coisa, nem em consequência de determinada coisa, a partir de qualquer movimentação dos pulsos e braços, mas sim da ponta dos dedos, de ambas as minhas mãos, a partir de um corpo quase imóvel!

É como se os artefatos que agora nos são cada vez mais próximos e habitam nossos bolsos e bolsas, como continuidade dos brinquedos da infância (telas cada vez mais portáteis e íntimas como viseiras e cabrestos, *google glasses*, I-tudo e outros artefatos do tipo) nos impusessem uma visão e um modo de vida mais compacto e enquadrado. Os aparelhos nos dizem: eu coloco o mundo nas tuas mãos.

As relações estabelecidas entre homens e coisas se aproximam da relação esboçada por Karl Marx sobre o homem que, outrora, era encarregado pela confecção do Todo e que,

ao longo de décadas, vai se hiperespecializando nas pequenas partes do todo, sem mais se aperceber do Todo. Segundo esse basilar pensador, é a partir da compreensão apenas da parte, ou de um detalhe (equivocadamente entendido como o Todo), que o indivíduo passa a perder gradativamente a noção das demais peças que compõem o Todo.

Figura 1: “Pedra” utilizada na alfabetização escolar, no começo do século XX.



Fonte: Foto do autor.

À medida que o homem abstrai seu signo, deixa com o anterior uma parte de sua gestualidade. Podemos perceber isso na mudança da “era da pedra Ardósia” para a “era do papel” e, desta, para a “era do *ipad*”. Semelhante mutação pode ser visualizada na criança, pois, ao atingir a idade escolar e entrar em contato com sua língua na forma escrita, a criança vai aos poucos “sendo forçada” a se aproximar do “real” e a substituir aquela gestualidade singular que a acompanhou por meia dúzia de anos, por uma forma de escrita padrão, imposta pela escola, que a introduzirá no mundo adulto. Se a “criança é o *infans*, aquele que ainda não fala” (BARTHES, 1990, p. 149), só lhe resta a “cópia”, ou seja, replicar os discursos que os indivíduos dotados do poder (da palavra, do discurso) possuem e lhe apresentam como legítimos.

O empobrecimento da expressão efetua-se mais frequentemente na escola, agente de transmissão de uma cultura redutora e classificatória. A criança aprende então a utilizar os elementos de um código gráfico praticamente universal, que lhe permite fazer-se compreender e entrar em contato com o adulto. O processo de socialização está acionado. De expressiva a função do desenho se torna comunicativa. (MÉREDIEU, 1974, p. 18)

Poderíamos pensar a própria escrita como um desenho, mas deixemos para um próximo momento. Observa-se, então, que a aprendizagem da escrita, por ser um período de grande desgaste e canalização das energias para traçar signos repetidamente entre linhas retas pré-determinadas, distancia a criança da expressividade de seus gestos, da compreensão de seu corpo. Aprendendo a copiar a letra da professora ou do professor, a criança se afasta de seu corpo e dá-se conta de que há sempre um padrão a ser seguido, como um ideal de perfeição. “Traçar linhas retas, bastões, letras num espaço regulamentado da esquerda para a direita: o corpo e os mecanismos motores organizam-se para acabar de uma vez por todas com as manchas, os borrões, os erros.” (Op. Cit., p. 83). Levando adiante essa vontade de acabar com as manchas, com os borrões, com os erros, negando, portanto o fracasso do sujeito, chegamos ao aspecto “sempre-novo” dos produtos e da vontade de determinados corpos. Chegamos ao texto virtual, à escrita sem tinta.

De fato, o signo se abstrai, adaptando-se ao seu meio e, numa época que nos exige movimentações diárias cada vez mais velozes, é como se não tivéssemos mais tempo nas nossas rotinas para molhar a ponta da pena de escrever nalgum tinteiro, antes de tocá-la na folha e então traçar a escrita minuciosa. O texto torna-se virtual, resumido, a palavra “texto” torna-se “txt”. Dessa rapidez, nem aqueles desprovidos de voz, *in-fans*, escapam, uma vez que “o meio em que a criança se desenvolve é o universo adulto, e esse universo age sobre ela da mesma maneira que todo contexto social, condicionando-a ou alienando-a.” (Op. Cit., p. 03).

O novo do movimento gerador de escrita então motiva na mão – outrora íntima da pena, do giz, do lápis, da caneta –, o empoderamento dos dedos, como se ali, nessa nova prática, se gerasse o divórcio entre a palma da mão e os dedos. As teclas definitivamente vencem a necessidade de rapidez e a instantaneidade de respostas. Mas, afinal, aonde isso nos levará? Essa aceleração toda fará de nós, menos brutos, mais sensíveis, mais humanos, ou justamente borrará e/ou apagará todo e qualquer resquício de sensibilidade algum dia esboçado?

A partir dos escritos do pensador Walter Benjamin, podemos perceber que, enquanto hoje, sequer o *rastro* gorduroso do dedo é permitido às telas dos *smartphones*, aparelhos embrulhados em quites protetores anti-queda, anti-impacto, anti-a-memória-do-uso, noutro

momento, era justamente esse *traço* do tempo que conferia nobreza ao objeto, artefato esse que é conduzido de mão em mão ao longo do tempo, como uma relíquia, joia sempre mais idosa que o sujeito que a conduz ao longo de sua vida.

As quedas, as marcas, os arranhões são como as rugas dos objetos, a tatuagem do tempo caligrafada sobre as coisas. O *palimpsesto* que se expande e migra do couro às demais coisas. O *palimpsesto* que percebemos inscrito na pedra e moldura dela própria, da própria pedra de Ardósia: a escrita daqueles que aprenderam a ler e a escrever debruçados sobre o giz da caligrafia em construção também esboçaram, em meio ao pó da escrita desfeita, rasgos tão fundos quanto aqueles motivados pelos tombos dessa superfície de escrita; a inscrição feita pela potência de incisão do giz perde-se entre as inscrições motivadas pelos arranhões casuais. Cortes os quais, causados seja pela queda da pedra ou pela potência do braço que a incisava, geram certo aspecto *palimpsestico* na pedra mencionada. Como se os restos das escritas, aliados aos restos das quedas gerasse a inscrição do tempo sobre a superfície da Ardósia.

O pensador Gérard Genette, em seu texto *Palimpsestos*, diria, especificamente sobre a incidência doutras mídias no meio literário: *Intertextualidade*. Esta como sendo a *co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro*. (2006, p. 8). No caso dos rasgos mencionados, seria talvez a mão do acaso incidindo sobre a escrita humana. A fugaz incisão necessária para o aprendizado e fixação do conteúdo mesclado ao acaso e à queda do artefato, da pedra. Esse mundo mutante, incapaz de lembrar-se da pedra e do penal e das muitas escritas formadas por esses artefatos de aquisição da língua, é hoje marcado não pela oralidade, mas sim pela visualidade, rapidez e instantaneidade proporcionada por olhos treinados pelo mercado.

Da mesma maneira que a pedra de Ardósia, por vezes, guarda o registro do tombo em sua superfície, marca aliada à sobra, ao *rastros* dalgum exercício caligráfico ou matemático; o *tablet* ou *ipad*, por vezes, traz em sua tela inteligente a escrita do descuido, a memória dalguma queda. No entanto, neste caso, é apenas a queda que inscreve nesse suporte que impede o esquecimento. Suporte que é igualmente marcado pelo total apagamento dos *traços* geradores da escrita: temos tudo ali dentro e nada fora, tornamo-nos escravos das telas *touchscreen*: elas são nossos artefatos de escrita, nossas ferramentas de inscrição fugaz. Há, portanto uma similitude fugidia e, talvez, paradoxal entre a pedra e o *ipad*, ligada, sobretudo à noção de apagamento. No caso da pedra, desconfiamos do suporte, temos a certeza do apagamento e, portanto, a memória se torna obrigada a gravar aquela repetição momentaneamente impressa sobre a pequena lousa e, no caso do *ipad*, acreditamos

plenamente no suporte, temos a certeza da memorização e, portanto, a memória relaxa quanto à obrigatoriedade da fixação daquele conteúdo virtualmente inscrito.

Partindo de todos esses apontamentos, finalizamos este texto, abrindo lacunas para futuras páginas. Referimo-nos, portanto, às mídias, aos meios, artefatos e ferramentas de escrita que, com suas facilidades e limitações, permitem e impedem determinados movimentos de escrita, movimento que, conseqüentemente, reflete na própria escrita dos autores: as repetições, as abreviações, a variação tipográfica, afora o próprio tempo de escrita e leitura que permite e impede determinada formulação discursiva. Como se, a escrita caligráfica permitisse um movimento verbal e um dizer diverso do dizer possibilitado pelas teclas. Se a memorização muda desde a pedra até o *ipad*, há também uma mutação não apenas na aprendizagem do dizer desde a pedra até o *ipad*, mas também o próprio dizer e o modo de dizer é outro de uma mídia para a outra: O que é dito através da pedra é uma coisa. O que é dito através do papel é uma coisa. O que é dito através do *ipad* é uma coisa.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Obras Escolhidas - Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Debates, 1969.

MÊREDIEU, Florence de. *O Desenho Infantil*. São Paulo, 1974.

ENTRE IMAGENS E MARGENS: ECOS UTÓPICOS EM MODIGLIANI

Ariane Santellano de Freitas (UFRGS)

O ato criativo e o ato utópico carregam consigo a proximidade de colocar em cena novas imagens, novas formas, novas metáforas. Eles vêm a produzir rasuras nas imagens já estabelecidas, implicando na aproximação de uma verdade até então não revelada. A utopia, nesse sentido, remonta a uma experiência de um fazer, experiência essa poética, pois tal como o gesto da criação, a utopia não pode ser dita antes da ação. Ela é pensada dentro da ideia do inacabado, onde a invenção e a reinvenção ocupam lugar de excelência. Essa aproximação entre arte e utopia é trazida por Marc Jimenez (*apud* SOUSA, 2007) quando coloca que “toda obra de arte teve e ainda tem uma janela utópica por onde podemos ver uma paisagem no processo de constituição” (p. 33).

Diante disso, o encontro com a obra do pintor italiano Amedeo Modigliani chega aos nossos olhos, sublinhando a potência das imagens que colocam em cena um outro modo de enunciação e de disposição para o olhar. Dono de um estilo próprio, que, derivado da escultura e sob a influência da arte negra, alargava a fronteira das escolas, dos movimentos, das correntes artísticas da época, trilhando um caminho solitário que lhe situava à margem, ao mesmo tempo em que lhe colocava no centro do cenário da arte; como um rasgo.

Modigliani conjuga em sua arte a paixão, a poesia; e uma vida intensa em meio ao álcool, ao haxixe e a extrema pobreza. “Modi”, como era chamado, ao condensar um apelido carinhoso de seu nome à expressão francesa homófona a maldito, declarava “Pouco importa! Eu quero uma vida breve, mas intensa!” (PARISOT, 2006, p. 202). É possível que o contraste entre uma vida cheia de excessos e uma obra comedida, tão centrada na simplicidade da forma, seja um dos aspectos que nos convoquem a depositar nosso olhar sobre suas pinturas, causando-nos desacomodação.

Em 1906 Modigliani mudou-se para Paris, atraído pelo canto da sereia que a cidade luz ecoava para qualquer artista com sede de produção. O espírito da capital francesa seduz, convoca, aprisiona e liberta os pintores, escritores, escultores, poetas e músicos com desejo de transpor os limites que sua arte pudesse encontrar. Foi assim com Modigliani, que deixou sua Itália para poder encontrar seu caminho, o seu traço, e dar vazão a sua arte pujante. Contudo, o pintor de Livorno preservou o seu terreno familiar, imprimindo-o em sua arte,

ainda que como uma saudade, pois esse lugar de estrangeiro que Paris lhe conferia, estaria sempre presente ao longo de sua produção. Teria dito certa vez:

Meu ideal é viver na Itália; esse país embebido de arte, Florença; na minha cidade, em Livorno. Mas a pintura é mais forte. Ela exige minha presença em Paris. Somente a atmosfera de Paris me inspira. Sou infeliz em Paris, mas realmente não consigo trabalhar em outro lugar. É aqui que sou inspirado por esse doce sopro de vento, que pode aumentar até a tempestade. (PARISOT, 2006, p.144)

Um estrangeiro na França, Modigliani guardava essa posição de certo exílio daquilo que lhe rodeava, estando igualmente alheio às vanguardas artísticas existentes. Os jovens pintores do começo do século XX buscaram o caminho de Picasso e Matisse, são, portanto, cubistas ou fauvistas. Amedeo não. Ele não era nem um nem outro. As correntes artísticas não lhe diziam respeito e o artista procurava traçar seu caminho na busca pela simplicidade e beleza da forma.

Modigliani participou do Salão Independente em 1908, expondo a obra “A Judia” em meio ao nascente cubismo, que teve sua entrada na cena artística com a pintura de Picasso “*Les Femmes d’Alger*” (1907). Ainda que as pinturas de Amedeo tivessem forte influência de Paul Cézanne, grande inspirador da vanguarda cubista, o pintor italiano não se serviu dessa escola além de suas linhas mais superficiais e aparentes e ainda por um período muito breve. Permaneceu, pois, como um artista que decidiu não perseguir as vanguardas, escapando de qualquer possibilidade de classificação categórica.

Quanto a Modigliani, os críticos e a imprensa ficavam divididos. Suas obras os desconcertam. Ninguém as tem em grande consideração, como já no ano anterior no Salão de Outono, porque elas não se inscrevem em nenhuma corrente artística precisa. Afinal, a arte de Modigliani manterá sempre uma liberdade e um anticonformismo de estilo destabilizador para críticos acostumados demais a catalogar, classificar e colar etiquetas (...). (PARISOT, 2006, p. 86)

As pinturas de Modigliani causaram inquietação na cena artística da época, trilhando cada vez mais um percurso único e singular que lhe deixava à margem da fecunda Paris. Sempre estrangeiro às produções vigentes, Amedeo tinha sua arte alheia às formas propostas, tendo a consolidação do seu estilo culminado como um rasgo nos modelos estabelecidos com os desenhos dos nus. Modigliani era margem e ao mesmo tempo era furo no centro dos movimentos artísticos.

Situamos sua breve, mas intensa obra de arte como utopia que lançou a possibilidade de abrir espaço para interpelar às repetições, às imagens já estabelecidas por entre as

produções artísticas. Modigliani lançou o desejo por novas imagens capazes de apontar o ruído que havia por trás de toda melodia composta. Ernst Bloch (2005) aponta em seu importante “O Princípio Esperança” que “pensar é transpor” (p. 14), onde a categoria do utópico possui o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos. A utopia assinala um desejo de transposição da obscuridade do instante, não se referindo ao aspirar ao infinito, mas pelo contrário, a mostrar o imediato. Ao abrir brechas na cena da arte, Modigliani pinta a inadaptação ao presente, provocando a sensação de estranhamento no olhar dos seus expectadores.

A utopia desenha um outro lugar, em que a ideia de dentro e fora é dissolvida pelas imagens introduzidas pelo ato utópico. Nesse sentido, essas imagens introduzem um enigma onde é possível criar um espaço de ventilação dos lugares os quais já conhecemos seus contornos. Sousa (2011) aponta que a utopia coloca em cena a categoria do possível, introduzindo pela forma utópica o não presente, fazendo uma fratura na história:

Podemos pensar a utopia como a introdução de um estrangeiro que nos permite lançar um olhar diferente para a paisagem que temos diante dos olhos. A utopia vem, portanto se opor a tendência à repetição. Ela vem romper com a paixão da analogia ao propor um não lugar. (SOUSA, 2011, p. 2)

Dentro da perspectiva utópica, a obra de Modigliani nos permite olhá-la enquanto produção de ruptura com o continente do já estabelecido, lançando-se no terreno do desconhecido, daquilo que ainda não existe, mas que precisa ser criado. A utopia traz para cena a categoria do ainda-não, que Bloch (2005) versa ao colocar que precisamos de um telescópio mais potente para fazermos a travessia da proximidade mais imediata e do imediatismo mais imediato, possibilitando uma fenda do que-ainda-não-veio-a-ser.

Não foi somente a ausência de enquadre a qualquer escola artística da época que imprimiu na obra de Modigliani esse caráter estrangeiro, alheio à profusão das imagens vigentes. Considerando-se que a maior parte de sua produção pictórica se deu durante os anos da Guerra, suas telas não fazem menção direta ou simbólica a essa passagem histórica, salva a exceção de três retratos de oficiais. Enquanto os artistas se dedicavam a representar a destruição que esse contexto histórico causava, não podendo mais ignorar os efeitos mais diversos da guerra, o pintor italiano parecia retratar o contra-fluxo do que se passava. A pintura dos nus, desfile de corpos rosados e sadios, aparecia mais uma vez como certa recusa do instante presente, produzindo suspensão no tempo e provocando a emersão da face da sobra na ordem constituída.

Essas criações assinalam a noção de utopia ao se referirem a um território de crise em que é possibilitada uma fratura do presente. Trata daquilo que fracassa; do que gagueja na repetição das formas estabelecidas, encontrando justamente nesse fracasso o ponto essencial para abertura ao desconhecido. Desse modo, o discurso utópico dá lugar a novas posições enunciativas, pois aponta a insuficiência do presente em responder ao desejo do sujeito. Com isso, a utopia sublinha a potência dos espaços de criação, uma vez que estes possibilitam através de seu fazer o direito à recusa do já instituído.

Krystof (1997) coloca que Modigliani construiu um segundo “templo da beleza” ao pintar sua série de nus, em um curto período entre 1917 e 1919. Para autora, essas telas também expressam a sublimidade presente nas esculturas, cuja beleza idealizada passa pela mesma transfiguração poética. A entrega do artista a um dos mais importantes temas acadêmicos não se deu, contudo, sem uma passagem intensa e conturbada ao melhor estilo Modigliani.

A primeira e única exposição individual que o artista teve em vida foi marcada pela censura das autoridades devido à exposição de um dos nus de Modigliani na vitrine da galeria parisiense Berthe Weill. Pouco tempo após a inauguração da amostra, um policial, atraído pelo frisson da multidão que olhava encantada as telas do artista, fitou com espanto os nus ali expostos e temendo maiores escândalos, ordenou a retirada imediata dos mesmos sob pena de confiscá-los. Sem entender o porquê das ordens de recolher as pinturas da vitrine, Berthe Weill é chamada pelo comissário enquanto a multidão aumentava e se agitava. “Dei ordens para retirar aquela porcaria toda” disse o comissário. “Há alguns conhecedores de arte que não são de sua opinião. Qual o problema com os nus?” pergunta a organizadora da exposição; ao que o comissário responde “Aquelas mulheres nuas! Têm pelos no púbis!” (KRYSTOF, 1997, p. 59).

Foi a ausência de véu para cobrir as partes íntimas das mulheres pintadas que constitui um verdadeiro escândalo para época, configurando nessa interdição do olhar dos espectadores. Chegou-se ao ponto de censurar os olhos dos espectadores frente a esse desvelamento, para que não pudessem experimentar o efeito de desassossego que o artista convoca, pois o que causou espanto nas autoridades foi justamente a intensa inquietação do público frente aos nus.

O modo peculiar como Modigliani retratava a nudez merece ser assinalado, pois outros artistas também já haviam eternizado mulheres nuas em sua arte, à exemplo da importante obra “A origem do mundo” (1866) de Gustave Courbet; ainda sua exibição

pública só fosse permitida em meados do século seguinte de sua produção. Outras obras como “Maja desnuda” (1800) de Francisco de Goya ou “Olympia” (1863) de Édouard Manet também marcam sua importância no cenário da arte, causando inquietação na forma tradicional de retratar o nu e, com isso, perturbando igualmente o olhar do público para esse tipo de quadro. Aquilo que Modigliani colocou em cena ao retratar as mulheres nuas em proporções, poses, anatomias e movimentos que resistiam ao tratamento específico que o retrato do nu tinha na época, fugindo às rigorosas normas formais; diz respeito à emergência do olhar. Krystof (1997) assinala:

À parte alguns breves apontamentos sobre o espaço que rodeia o modelo – o esboço de um sofá, de uma almofada ou de um lençol de linho branco – não há nada que desvie o olhar dos corpos jovens e róseos (...). As formas estilizadas do corpo feminino dispõem, assim, de todo espaço que necessitam para a sua plena revelação. (KRYSTOF, 1997, p. 69)

A censura sofrida na sua amostra acentua esse fenômeno no qual o que está em questão, para além de exposição, o qual se evidencia o trabalho do artista; é a disposição, em que o olhar do espectador ocupa lugar excelência. Um escândalo para sociedade do século XX, os nus de Modigliani despiram mais do que as roupas das mulheres. Sua arte descortina a falta, colocando em causa o desejo. Nuas e sem olhos para poderem olhar; pois como coloca Lacan (1964), os olhos existem para não ver. Sem eles, o olhar surge como efeito do invisível da visão; somos olhados em toda parte do quadro que nos interpela com o seu “*Che Vuoi?*”. É por não serem retratados, que descortinam nossa voracidade de olhar, nos enlaçando em sua ausência; lacuna que em vão tentamos preencher, e que nos devolve ao final desse ato, nossos vazios de significação.

Relembramos Didi-Huberman (1998) quando coloca: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (p. 29). Essa passagem possibilita dar certo contorno àquilo que se produziu e vem se precipitando diante do encontro com a obra de Modigliani, pois a cada encontro novas imagens se criam, abrindo novas possibilidades de afetação frente à potência da arte e do olhar. Didi-Huberman avança: “abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). É preciso fechar os olhos para ver.

As imagens produzidas por Modigliani assinalam a dimensão do utópico ao apontar a revelação dos avessos, do que fica na sombra e por esse motivo mesmo, aparece como pujante

e efervescente. Ou, como lembra Freud (1915) ao assinalar que as pulsões do sujeito se desenvolvem com maior riqueza com sofrem a ação do recalque, pois longe da consciência, “proliferam, por assim dizer, na escuridão e encontram formas de expressão extremas” (p. 179).

A beleza que há na obra do artista italiano está sempre fazendo marca enquanto traço peculiar vivo por entre as pinceladas, as esculpidas, as rasuras, os desenhos. Parece haver em sua arte o movimento trilhado pela imagem em que véu por véu vai se rasgando, havendo uma travessia de todo caráter visível, para então, por fim, algo do olhar se precipitar, sendo intolerável enquanto objeto. Modigliani é mestre em desfazer as certezas que julgamos ter frente às imagens, ao descortiná-la; instante esse quando o véu da imagem se rasga, fazendo advir o efeito de estar fora-de-si, ou como coloca Freud (1917), “o eu não é mais senhor em sua própria casa” (p. 336).

Por estar à margem do movimento é que nos traz a possibilidade de se desenhar um contorno ao que se produz sempre pronto para fugir novamente, como que escorregadio, nesse *fort/da* de desaparecer/reaparecer. A arte de Modigliani atravessa os nossos sentidos, convidando-nos a depor nosso olhar ali onde a visão encontra seu limite. A cegueira exposta pelo artista convoca a nossa cegueira frente às imagens, pois a entrada nesse mundo do imaginário nos aparece como ilusória. Sem a plenitude da totalidade da imagem especular, somos narcisos com espelho quebrado. O pintor maldito, em meio às suas recusas, descortinou o horizonte ao inscrever a possibilidade de um outro lugar para a arte e para o olhar.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte* (1990). São Paulo: Editora 34, 2013.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Vol. I. Trad. Nélio Schneider. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2005.

FREUD, S. Recomendações aos médicos que exercem psicanálise (1912) in *Obras Completas*. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise (1917). In: *Obras Completas* Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

KRYSTOF, D. *Amedeo Modigliani: A poesia do olhar*. Taschen, 1997.

LACAN, J. *Seminário 11* - Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

PARISOT, C. *Modigliani*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SOUSA, Edson Luiz André. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

_____. *Por uma cultura da utopia*. In E-topia: Revista Electronica de Estudos sobre a Utopia, n.12, 2011. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8907.pdf>> Acesso em ago/ 2016.

O CONTO E O CURTA: OCOS DE HISTÓRIAS, ECOS DE EFEITOS

Dr. Armando Sérgio dos Prazeres (UFRN - CAPES)

Desde o barroco, ou seja, desde sempre, não podemos pensar como identidade fechada e conclusa, mas, sim, como diferença, como abertura, como movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal.

Haroldo de Campos

Similar ao tempo que caracteriza as narrativas do conto literário e do curta-metragem, o tempo desta escritura será tão breve que me furtar a começá-la sem me referir, de cara, à dimensão temporal seria, de pronto, perda de tempo. E tempo é algo que nem o curta nem o conto têm a perder. De saída, portanto, já insinuo que um dos elementos interrelacionais entre o sistema literário e o sistema audiovisual, lance geral desta leitura intersemiótica e não menos barroca, não é outro senão o tempo.

Ao contrário de uma abordagem estritamente acadêmica, assente em seus pormenores teóricos e metodológicos, farei trilhar meu pensamento por um percurso de leitura em que o material de pesquisa ilumine, ele próprio, os pressupostos teóricos acessados para antecipadamente iluminá-lo. Nesse caso, teoria e *corpus*, guardadas as devidas medidas, comparecerão aqui para um encontro intelectual comutacional, fincado em permutações intertextuais, jogo análogo ao que proponho estabelecer entre as linguagens do conto e do curta, sabendo que, enquanto a primeira caracteriza-se por ser uma arte de um só autor, a segunda constitui uma arte coletiva ou, se assim quisermos, de vários autores.

Este tema que ora venho a discorrer não faz parte de um projeto de pesquisa contínuo e sistemático, desses que terminam por realizar uma conclusão conceitual, academicamente falando. Participa, outrossim, de uma observação intermitente e renovada, por isso mesmo aberta, que há muito persiste em minhas investigações em torno do universo das linguagens e que transversalmente guarda alguma afinidade com minha, não menos transversal, trajetória acadêmica. Deste modo, estar participando de um simpósio de literatura, pensando as relações intersemióticas a meu ver existentes entre os procedimentos criativos do conto e do curta, dois sistemas de signos aparentemente distantes, termina por espelhar, ainda que pela anamorfose do espelho de Alice, as várias faces de um percurso acadêmico que transita reciprocamente entre a Comunicação, as Artes e a Literatura.

Isto posto, muitos estudos já disseram e muitos ainda dirão sobre o movimento intertextual literatura-cinema, conduzindo o leitor e o espectador a descortinar o jogo de signos que jorra na transmutação de uma obra literária para o ambiente audiovisual. Basta uma olhadela pela programação deste evento para constatar que muitos pesquisadores têm se ocupado com as especificidades e os pontos de contato quando da adaptação ou transcrição, para trazermos um conceito de Haroldo de Campos, de um romance, conto ou poema para a linguagem de um longa, curta, videoclipe ou outro formato audiovisual.

Inevitavelmente, não deixaremos de resvalar nesta vertente dos estudos acerca das interrelações lítero-audiovisuais, e mesmo dela tirarmos proveito para nossa leitura. Interessanos, todavia, acompanhar e em algum momento assinalar as aproximações intersemióticas que se interpõem entre os modos de engendrar os sentidos no conto literário e no curta-metragem. Atentos a tais propósitos, vejamos o que o crítico Christian Metz diz a respeito das afinidades entre a linguagem cinematográfica e a linguagem verbal:

Um primeiro ponto comum ao cinema e à escrita, é que ambos são técnicas de registro (não apenas isso, certamente). Resumiremos pela palavra “registro”, conforme um emprego frequente, os três estágios sucessivos compreendidos pelo processo quando completamente desenvolvido: o registro propriamente dito, a conservação e a “reprodução” posterior. (METZ, 1980, p. 302)

Assim, trataremos de examinar, ainda que sumariamente, alguns possíveis procedimentos criativos que nas duas linguagens, a nosso ver, operam de maneira análoga, sem que com isso incorramos em generalizações e certezas irrefutáveis. Saibamos quais sejam: tempo de síntese, elemento surpresa e propensão a final aberto. Apressadamente, poder-se-ia dizer que tais procedimentos não constituem marcas expressivas exclusivas ao curta e ao conto, uma vez que num romance ou num longa-metragem a concisão, a surpresa e o final aberto podem participar como vetores da engrenagem narrativa. Raciocínio pertinente este, mas que em vez de embaçar nosso foco de leitura, clareia-o, pois se um romance ou um longa-metragem podem amparar-se, respectivamente, em uma generosa escala de páginas e de tempo para estruturar uma história, o conto e o curta, por seu turno, têm na mínima página de papel e de duração dos planos os imprescindíveis componentes para se estruturarem enquanto sistemas de signos.

Para termos melhor compreensão, um romance, grosso modo, inclina-se a se estruturar em partes que atendem a um esquema espaço-temporal relativamente definido, que aqui podemos assim sintetizar: prólogo-desenvolvimento-epílogo, podendo ainda se articular

através de capítulos específicos que segmentam tematicamente a obra. Tal estrutura também podemos atribuir, de certo modo, à narrativa do longa-metragem, seja ela linear ou não linear, articulada através de sequências de abertura, de desdobramentos e de desfecho, devidamente estabelecidas.

O conto, por sua vez, é início e fim desde o começo, fim e início em seu término. Suas ações, descrições e episódios tendem a ocorrer em ritmo simultâneo, como se nada pudesse ser adiado. Basicamente, o mesmo processo de concisão acontece com as obras em curta-metragem, nas quais o primeiro lance áudio-imagético, a mínima pista sonora ou visual, já condensa o que o expectador apreciará ao longo da narrativa.

Esse tempo de síntese que caracteriza as narrativas contísticas e curta-metragistas poderia suscitar, à primeira vista, a impressão de que escrever ou dirigir uma obra dessa natureza constitui ofício estético mais simples do que conceber uma obra de dimensão alongada. Embora falando do lugar do leitor e pesquisador, é quase nula esta suspeição, tendo em vista que a economia temporal não significa contenção de recursos inventivos nem tampouco isenção de ideias criativas para a construção do enredo. Deste modo, tramar histórias breves, seja no curta, seja no conto, parece requerer, a um só tempo, amplo senso de visão de mundo e hábil manejo com as técnicas do sistema em questão.

O contador dessas pequenas histórias precisa ser grande conhecedor da vida e da linguagem ou, em uma outra formulação, da vida da linguagem e da linguagem da vida. “As palavras, disse Jorge Luis Borges, não são apenas meios de comunicação, mas também símbolos mágicos e música” (BORGES, J.L. *apud* MONEGAL, Emir R., 1980, p. 113). Se assim não proceder, o contador/contista correrá o risco de se tornar um grande resumista de relatos quando na verdade almeja ser um grande condensador de ideias.

Assim pensando, a temporalidade no conto e no curta age suprimido o inessencial da obra, aquilo que se tornaria acessório ou residual, até restar apenas a linguagem em seu estado de pureza e nenhum dado puder mais ser acrescentado, permutado ou retirado. Esta ação temporal, contudo, em vez de enfraquecer a obra pela supressão de informações, fortalece-a pela exatidão destas, mas uma exatidão, diga-se, plurivalente, pois cada palavra escolhida para permanecer na trama parece agir como um ponto luminoso que embute e se embute nas demais palavras.

Por conseguinte, em relação ao conto, cada palavra se insinua ser todas as palavras; cada frase, todas as frases; cada parágrafo, todos os parágrafos; cada página, todas as páginas. Ou seja, em uma palavra parece estar o conto inteiro. No tocante ao curta, em um plano

podemos vislumbrar todos os planos; em uma cena, todas as cenas; em uma sequência, todas as sequências. Isto é, em um plano, unidade mínima de uma obra audiovisual, é-nos proposto imergir no filme inteiro em vez de esperar para dar esse mergulho somente no plano final, pois já poderá ser muito tarde para tal imersão. Haroldo de Campos, por sua vez, logo na primeira páginas de suas *Galáxias*, não tardou a chamar a atenção do leitor: “cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada página de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro” (1984, p.13).

Oswald de Andrade, seja em obras longas ou curtas, nunca se esqueceu de tais preceitos. Sua linguagem, de alto poder de condensação, funciona aqui como paradigma sobremaneira elucidativo para adensarmos nossa discussão. Sobre seu estilo algo contístico-cinematográfico, assim escreveu Maria Augusta Fonseca:

A linguagem telegráfica, a forja de imagens inusitadas, os lances surpreendentes da narrativa e a construção contínua e descontínua anunciam o “o espírito moderno” em sua literatura, forjada pela paródia de estilos, pela blague trocadilhesca e pela sátira social. (FONSECA, 2007, p. 150)

Considerações desta ordem evocam em um sopro as postulações borgeanas acerca do conceito de literatura, de livro e de conto. Em um ensaio sobre a poética do escritor argentino, o crítico uruguaio Emir Rodriguez Monegal assinala que o autor do *Aleph* apregoava que há no conto uma:

Causalidade mágica em que os pormenores profetizam, em que todo episódio é de projeção ulterior, em que a narração se converte num jogo preciso de vigilâncias, ecos e afinidades. Já em 1932, no momento que começava sua carreira de narrador mágico, Borges estava fixando as coordenadas poéticas que suas ficções haveriam de ilustrar. (MONEGAL, 1980, p. 35)

Esta concepção de Borges acerca do texto literário, para quem “todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare, são William Shakespeare” (BORGES, J.L. *apud* MONEGAL, 1980, p. 88), também podemos estender, em certa medida, ao texto audiovisual específico que aqui estamos tratando, uma vez que, com base no que estamos discutindo desde o início de nossa investigação, opera via urdidura dramática de entrelaçamentos e reversibilidades, assim como a teia dramática que o conto arma para o enredamento do leitor.

Dito desta forma, no enalço das especulações teórico-poéticas de Borges acerca do conto, partamos agora para a leitura do segundo procedimento criativo, que tanto em uma quanto em outra linguagem parece marcar sobremaneira sua dinâmica textual, a saber: o

elemento surpresa. Corresponde a este procedimento a dose de estranheza que caracteriza as narrativas do conto e do curta, que parecem nunca satisfazer as expectativas do leitor e do expectador, quebrando sempre a espera, a confortável espera. Surpreender em vez de contemplar parecem dizer as vozes do conto e do curta.

Dáí, seus fluxos narrativos correm quase sempre aos solavancos, como se o leitor nadasse contra a correnteza, deparando-se não raro com novos e ambivalentes obstáculos. Uma surpresa após outra? Mais apropriadamente seria dizer-se uma surpresa sob e sobre outra. No conto e no curta, sem surpresa não se supre o prazer da leitura. É certo que todas as leituras e filmes precisam surpreender em algum grau, mas no caso das linguagens aqui em debate a surpresa emula-se em leitura, é ela própria a leitura. Assim, ler um conto ou ver um curta é menos constatar do que descobrir incessantemente o véu diáfano que pousa e re-pousa sobre as palavras, as imagens e os sons.

Tomando os necessários cuidados para evitar generalizações, não seria precipitado afirmar que de Machado de Assis a Guimarães Rosa, de Borges a Edgar Alan Poe, de Julio Cortázar a Clarice Lispector, dos contos folclóricos russos aos ancestrais contos africanos, a energia vital do conto pauta-se deveras nesta atividade de eterna surpresa, espécie de moto-perpétuo que gira vertiginosamente na alvura do papel, fazendo dessa alvura não menos signo do que as manchas gráficas que a pontuam. Melhor dizendo: no conto, as entrelinhas brancas, o “entre” entre as palavras, a margem branca que separa uma página da outra, todo esse não dito é o dizer também. É a surpresa branca, mas se lida com lentes de aumento, ver-se-á tão negra quanto o negrume das polifônicas moscas-letras que pousam o papel.

Se depositar sua força em construções explicativas e reiterativas corre o conto o risco de morrer em seguida e, neste caso, não restará muita literatura para o leitor ao fim da leitura. Restará literalidade, inimigo número 1 da literatura, não apenas do conto, mas de todas as formas de contar e não contar, isto é, da prosa e da poesia por excelência. Inimigo número 1 de toda arte que lhe valha este nome. Visto por esta perspectiva, o risco que deve correr o conto, assim como o curta, é de embrenhar-se por veredas surpreendentes, a fim de jogar ativamente com o imaginário do leitor, atijando-lhe as emoções as mais insuspeitadas, instigando-lhe sensações as mais recônditas, transformando a leitura em um ato algo sensual, de rítmica táctil, de sintaxe gestual, como se escrita com o corpo para o corpo. Quanto a esse aspecto da escrita verbal, Francisco Ivan assinala:

A expressão erótica (do corpo, da Letra que vivifica) nos faz sentir o “gozo”, a dor, o prazer. A roupagem desse gozo que sente o corpo (do outro) é a

letra/a escrita, a carne do verbo (...). *Sentir* é um impulso vital no corpo. E, sempre atento ao exterior, quer expressar-se. (IVAN *apud* BAUCHWITZ, 2001, p. 70)

É neste jogo de escrita corpórea e leitura corporificada que os papéis autor-leitor se confundem, fundem-se e mancham-se um no outro, apagando a definição de papéis leitor-autor para promover uma leitura prenhe de dobras, inacabada, em processo, que não se deixar fechar em moral da história, pois sobrar sempre uma moral fora do lugar. Sem esticar a narração, o conto procura evitar o fecho lógico, atendo-se, isto sim, às possibilidades analógicas, associativas entre o mundo da escritura e o mundo da leitura, que por um instante é o mundo do leitor.

A essa altura, momento de interpenetração do leitor no autor, do autor no leitor, no átimo mágico da leitura, o leitor se inscreve na obra e o autor na vida do leitor. A participação do leitor já não é mais de conforto, mas de confronto, de embate, de luta, do prazer singular que brota do jogo com o autor e deste com aquele. Jogo que culmina na insaciabilidade típica das leituras infinitas e abertas, ainda que pequenas no tamanho, quando um autor, por mais que tente, nunca chega a dizer tudo, e o leitor, por sua vez, nunca chega a ler tudo. As fendas, inapreensíveis a uma só leitura, esperam a releitura, a tradução da leitura, essa “articulação de diferenças no texto infinito”, como quer Haroldo de Campos (2013, p. 205). Com isso, a retomada da leitura de um conto será quase sempre outro conto, pois o texto anterior já migrou, como figuras de um caleidoscópio, para um outro canto da percepção sedenta do leitor.

Mas não era isso que o autor ensejaria e que o leitor precisava, independente da temática e do estilo empregados? Independente da época e do espaço? O autor de contos e curtas não quer outro leitor que não co-autor da obra, que perfaça com ele os vários caminhos que levam ao sabor plural da leitura e que o leitor, apreendidas as várias faces da leitura, também ensine-o a reescrever as várias faces da escrita literária e audiovisual. Leitura e escritura não se fazem senão através de “diálogo. Colaboração”, ensina-nos Emir Rodriguez Monegal, referindo-se à poética da leitura borgeana (1980, p. 117). Borges, que se considerava melhor leitor que autor, a quem algumas vezes aqui recorreremos, diz sobre o livro o que podemos, sem receio, adaptar à poética do conto e, por que não, à linguagem não menos dialogante do curta:

Um livro é mais que uma estrutura verbal, ou que uma série de estruturas verbais; é o diálogo que instala com seu leitor e a entoação que impõe à sua

voz e as mutáveis e duráveis imagens que deixa em sua memória. (...) O livro não é um ente incomunicado: é uma relação, é um eixo de inumeráveis relações. (BORGES, J.L. *apud* MONEGAL, Emir R., 1980, p. 97)

Sem artifícios retóricos, humildemente, perguntamos agora ao caro leitor: será ainda necessário comentar o terceiro e último procedimento aqui listado? Pois o que não seria todo esse dito senão a tradução mesma do que buscaríamos, em certa medida compreender por “final aberto”? Lampejos de final aberto já não estariam faiscando sob o tecido poroso das noções de tempo de síntese e de elemento surpresa? Inspirando-nos no dito popular, que apregoa que quem conta um conto, aumenta um ponto, nós, nestas breves linhas, faremos o contrário: supriremos um, aquele que seria o último ponto de nossa análise. E, agindo assim, não estaremos contrariando a lógica de analogias do conto, nem do curta, mas, por mais contraditório que possa parecer, realçando seus matizes mais proeminentes, aqueles que nos levaram a teorizar aqui que estes dois sistemas sígnicos mais dizem quando menos dizem, ou melhor, quando dizem em menos espaço (ocos de histórias), pois acabam por ganhar mais em tempo na imaginação do leitor (ecos de efeitos).

REFERÊNCIAS

BAUCHWITZ, Oscar F. (Org.). *Café Filosófico*. Natal: Argos, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia, Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris, 1984.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONEGAL, Emir R.. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

**A TRADUÇÃO AO PORTUGUÊS DO CONTO “LA HIJA DEL MASHORQUERO”,
DE JUANA MANUELA GORRITI: UMA ANÁLISE À LUZ DOS EDT**

Dr. Artur Emilio Alarcon Vaz (FURG)

Ma. Daniele Corbetta Piletti (FURG/UNC)

INTRODUÇÃO

Para este artigo, escolhemos o conto “La hija del mashorquero”, publicado no livro *Panoramas de la vida* (1876), de Juana Manuela Gorriti, e sua tradução ao português brasileiro “A filha do mazorqueiro”, realizada por Índigo (pseudônimo de Ana Cristina Ayer de Oliveira) e publicada no livro *Contos de amor do século XIX* (2007).

Nosso problema de estudo é verificar as mudanças lexicais e sintáticas, no que se refere às Normas Iniciais e Operacionais, que ocorrem na tradução analisada e verificar, com base no marco teórico, se estão adequadas tais escolhas. A hipótese é de que a tradutora não se apoia em uma base teórica ao realizar a tradução, o que causa diferentes tipos de problemas no TM e que podem colocar em risco a validade do mesmo como uma tradução e não como uma adaptação ou falsa tradução, entendendo a tradução como um produto que é aceito dentro de uma determinada comunidade linguística que compartilha crenças e ideais. Nos casos em que verificamos problemas, sugerimos possíveis alternativas.

MARCO TEÓRICO

A modo de esclarecimento, começamos delimitando as noções com as quais trabalhamos para realizar nossa pesquisa, partimos do entendimento de que quando se usa a língua, não se tem como objetivo somente escrever ou falar com os demais, também se praticam ações dentro de um contexto que une elementos linguísticos e não linguísticos como conhecimentos, crenças e comportamentos dos envolvidos, como afirma John Austin (1962).

Entendemos que o tradutor mantém-se sob a pressão do seu condicionamento social enquanto negocia significados entre o autor do Texto de Origem (TO) e o leitor do Texto Meta (TM), como apontado por Basil Hatim e Ian Mason (1990). Isso equivale à indicação de Rosemary Arrojo (1996) de que não existe nem tradução nem leitura que sejam neutras e que

o tradutor é, de certa forma, um coautor do texto que traduz, fato que estabelece uma interseção com as teorias da linguagem orientadas ao uso funcional da língua.

Analisamos a tradução tratada neste artigo com base nos Estudos Descritivos de Tradução que, embora grande parte da comunidade pesquisadora entenda como uma teoria, o próprio Toury define como uma metodologia de pesquisa nos Estudos de Tradução. Em sua metodologia, Toury (2004) apresenta justificativas para a existência de regras, entre elas destaca os diversos tipos textuais e diferentes tipos de receptores, o que leva o tradutor a adotar diferentes estratégias e racionalizar sua prática mediante normas estabelecidas em consonância com políticas socioculturais específicas e contextos históricos. Toury entende por “norma” o conjunto de ideias e valores compartilhados por uma comunidade sobre o que está bem ou mal, do que resulta aceitável ou inaceitável. Além disso, ao tratar-se de induções socioculturais de uma cultura e um período histórico determinados, uma norma deve ser aplicável a situações específicas.

A partir do conceito de norma, pode-se distinguir a regularidade de comportamentos em situações recorrentes. O autor afirma que a norma pode ser aplicada não somente em traduções de todo tipo, como também em cada uma das etapas do ato tradutor e, conseqüentemente, em todos os níveis de geração de um produto de tradução.

Para complementar nossa análise nos valem os preceitos da LSF, que tem como máximo expoente a Halliday (1994), que preconiza que uma descrição sistêmica tenta interpretar simultaneamente tanto o código quanto o comportamento, para especificar os sistemas dos quais deriva um item linguístico. Assim, os denominados linguistas sistêmico-funcionais entendem que, ao analisar instâncias da língua em um texto oral ou escrito, correlacionam-se simultaneamente diversos sistemas da língua, o que permite dar um tratamento compreensível dos fenômenos linguísticos em funcionamento. É que, para a LSF, os usuários da língua não interagem somente para trocar sons uns com os outros, nem palavras ou orações, e sim para construir significados. Esses significados ou metafunções são três: (1) a metafunção ideacional, que se refere à informação apresentada no texto; (2) a metafunção interpessoal, ligada às relações entre os interlocutores; e (3) a metafunção textual, vinculada à maneira como as pessoas organizam a fala e a escrita de acordo com seu propósito e as exigências do meio sociohistórico.

ANÁLISE

Nossa metodologia foi, com base nos EDT, comparar fragmentos do conto “La hija del mashorquero” e sua tradução “A filha do mazorqueiro”. Posteriormente, analisamos seis pontos dentro das Normas Operacionais (Manutenção da ordem dentro do sintagma; Inversão da ordem dentro do sintagma; Fidelidade ao TO; Adaptação do TM; Omissões; Acréscimos) e dois pontos dentro das Normas Iniciais (Falsos cognatos; Traduções livres). Na sequência, apresentamos exemplos de alguns dos pontos analisados, dando sugestões de mudança ou comentando pontos positivos nas escolhas da tradutora. Para efeito de concisão textual, alguns pontos serão apresentados em pares.

O primeiro par a ser apresentado é a manutenção ou inversão dos elementos dentro do sintagma nominal (SN). Especificamente para este texto, analisamos os SN formados por núcleo (substantivo) e complemento adjacente (adjetivo) ou vice-versa⁴⁰. Ao todo, havia 252 SN do tipo selecionado, sendo 112 SN na ordem núcleo + complemento adjacente e 140 SN na ordem complemento adjacente + núcleo.

Do total de 112 SN na ordem substantivo mais adjetivo no TO, 102 SN foram mantidos na mesma ordem (<rizos blondos> por <cachos loiros>) na tradução, em 2 SN a ordem foi invertida e houve 8 casos em que os SN do TO não se mantiveram como SN no TM, em geral perdendo o adjetivo.

Os casos em que a ordem substantivo mais adjetivo no TO foi invertida no TM configuram-se como exceções, pois é uma expressão idiomática, <La **verdade toda entera** se mostró a sus ojos> por <**Toda a verdade** se apresentou a seus olhos>, e um vocativo <Si esa blasfemia ha llegado al pie de vuestro divino trono, no la escuchéis ¡**madre buena!**> por <Se essa blasfêmia tiver chegado aos pés do vosso divino trono, não a escuteis, **bondosa mãe!**>.

Entre os casos em que o SN deixa de se apresentar com SN formados por núcleo mais complemento adjacente (substantivo + adjetivo), há exemplos em que o SN analisado no TO perdeu o elemento adjacente (adjetivo) no TM, tal como <ángel guardián> por <anjo da

⁴⁰ Outra mudança percebida na comparação, mas não desenvolvida neste trabalho de curta extensão, é a inversão oracional, tal como ocorre em <Su huella era un reguero de sangre y había huído de él hacía tanto tiempo **la piedad**, que su corazón no conservaba **de ésta** ningún recuerdo> por <Seu rastro era um fio de sangue e **a piedade** fugira dele havia tanto tempo que, **delela**, seu coração não conservava nenhuma lembrança>. Conforme Newmark, a ordem das palavras dentro de uma oração influi na ordem lógica, na gramática e na ênfase do contexto, porém, como cabe ao tradutor reproduzir em seu texto os mesmos graus de “dinamismo comunicativo” (Newmark, 2010 [1992], p. 190) que há no original, a tradutora em questão deveria ter buscado se aproximar ao máximo possível do TO.

guarda>⁴¹, <**poder irresistible** de atracción> por <**poder** de atração irresistível> e <sentados bajo las mantas de una **camita suspendida** en forma de cuna por cuatro **cuerdas reunidas** y pendientes de una viga del techo> por <sentados debaixo das cobertas de uma **caminha** em forma de berço, suspensa por quatro **cordas** a uma viga do teto>. Em outros exemplos, houve a omissão do núcleo, fazendo com que o SN analisado do TO deixe de se constituir como SN, tais como <hablaba en **voz alta** a su auditorio> por <falava alto para seu auditório>.

Do total de 140 SN na ordem adjetivo mais substantivo no TO, 109 SN foram mantidos na mesma ordem (<profundo dolor> por <profunda dor>), em 29 SN a ordem foi invertida e houve 2 casos em que os SN do TO não se mantiveram como SN no TM. Dos casos em que a ordem adjetivo mais substantivo no TO foi invertida no TM, destacamos: <sedosos rizos> por <cachos sedosos>. Se não conseguimos explicar a inversão nesses 29 casos, percebemos que, nos dois casos em que o SN deixa de se apresentar com SN formados por núcleo mais complemento adjacente (adjetivo + substantivo), há a inclusão de um elemento quantificador – <tan> e <más> – que estava antes do SN no TO: <Soy aquel que los asesinos buscan con tan **feroz afán**> <sou aquele a quem os assassinos buscam com **afã tão feroz**> e <El vela sobre todo de lo alto de su cielo y puede hacer de la más **débil criatura** un instrumento de su misericordia> por <Ele vela por todos e pode fazer da **criatura mais fraca** um instrumento de sua misericordia>.

Dessa forma, pode-se verificar que, de 252 ocorrências de SN, houve a manutenção da ordem dos elementos dentro do SN como aparecia no TO em 211 ocorrências (84%). Em 31 ocorrências (12%), houve a inversão da ordem dos elementos e houve 10 casos (4%) em que os SN do TO não se mantiveram como SN no TM. No entanto, é possível perceber que as mudanças ocorridas do TO para o TM demonstram que a tradutora manteve em geral uma regularidade de comportamento em situações recorrentes, entretanto poderia ter seguido sua escolha em mais casos ao longo da tradução do conto. Ao analisar as ocorrências de SN invertidos e desfeitos é possível perceber que a grande maioria desses 41 casos poderia ter sido também mantida como no TO, restringindo as mudanças a, no máximo, 5 casos.

Passamos agora ao par Fidelidade ao TO e Adaptação ao TM. Nesta análise, verificamos se houve maior fidelidade ao TO ou se predomina a adaptação do TM nas escolhas de tradução. Em termos gerais, o tradutor escolhe se realizará uma tradução mantendo-se mais fiel ao TO ou se realizará adaptações no TM. Porém, embora exista um

⁴¹ Cabe salientar que também houve a transformação do Sintagma Preposicionado em adjacente (adjetivo) do SN, tal como <figura **de ángel**> por <figura **angelical**> e <brisa **de la noche**> por <brisa **noturna**>.

predomínio de uma das duas posições, é impossível que essa escolha permaneça ao longo do texto e, por isso, determina-se se, na tradução, há um predomínio de determinada escolha. Isso se deve a que, em determinados casos, manter-se fiel pode prejudicar o entendimento do leitor e adaptar determinada expressão pode empobrecer o texto meta. Por isso, diante de algumas situações o tradutor se vê obrigado a manter ou alterar certos segmentos.

Com relação à tradução em questão, o que é possível verificar é que, em alguns casos, a tradutora, de forma contrária à aparente preocupação com o leitor do TM, mantém uma fidelidade extrema nas escolhas lexicais, que não condiz com a maior parte da tradução: <quizá algún dulce y doloroso secreto> por <quiçá algum doce e doloroso segredo>; <aquella casa era la **Intendencia**> por <aquella casa era a **Intendência**>; <sus ojos azules como el cielo y sus **pestañas**> por <seus olhos azuis como o céu, e suas **pestanas**>. As palavras <quiçá>, <Intendência> e <pestanas> de fato existem em português, porém poderiam ter sido substituídas por <talvez>, <Prefeitura> e <cílios>, respectivamente, sem perder a riqueza do TO e sem causar estranhamento no leitor do TM, por não serem tão rotineiras como o são seus correspondentes no TO, tanto no século XIX, quanto no século XXI.

Casos mais graves de fidelidade ao TO ocorrem quando as escolhas da tradução ficam incompreensíveis ao leitor do TM, pois há a manutenção de vocábulos ou expressões homônimas ao espanhol que não são usadas no TM. Do primeiro, cita-se o exemplo da tradução literal de <internar-se> no trecho <Los bandidos se apartaron respetuosamente y la joven, sin dignarse añadir una palabra, pasó el umbral y **se internó** en las sombras del fatídico edificio.> por <Os bandidos se afastaram respeitosamente e a jovem, sem dignar-se acrescentar uma só palavra, atravessou o umbral e **se internou** nas sombras do fatídico edificio>. Em língua portuguesa, a primeira acepção de <internar-se> é diferente do significado usado no trecho e o termo mais usual seria <entrar>. Um segundo caso ocorre no uso de <boné de quartel> em <su rostro que cubría la ancha manga de una **gorra de cuartel**> por <seu rosto coberto pela aba larga de um **boné de quartel**>. Dado que a expressão não existe em língua portuguesa, a expressão usada deveria ser algo usual na LM, tal como <quepe com aba>.

Entre as adaptações corretas ao TM, destacamos o segmento <Su huella era un **reguero** de sangre> traduzido por <Seu rastro era um **fió** de sangue>, já que <regueiro> refere-se a uma corrente de algo líquido, que pode ser o caudal de água de um riacho ou de um arroio. Não faria sentido, para o leitor do português, ler <riacho de sangue>, outra opção seria traduzir por <rastro de sangue>, porém no mesmo segmento aparece a palavra rastro,

impossibilitando a opção. Dessa forma, foi escolhida outra expressão usual que é <fio de sangue> em detrimento de <riacho de sangue>, realizando uma adaptação necessária no TM.

O próximo par analisado refere-se a Acréscimos e Omissões, recursos que o tradutor tem a sua disposição e que podem e devem ser usados, desde que de forma justificada, para, por exemplo, não afetar o entendimento do leitor do TM. Na análise em questão, não houve ocorrência de acréscimos.

Com relação às omissões, cabe destacar a omissão do advérbio de lugar <ahí> no segmento <¡Ah! Helo **ahí** – murmuró> traduzido por <Ah! Ei-lo, murmurou>. Neste caso, a omissão não prejudica o entendimento do texto, porém é desnecessária, porque o uso do advérbio, além de situar o leitor, dá ênfase à expressão; ao retirá-lo o TM fica empobrecido e, além disso, seria aceitável na língua portuguesa: <Ah! Ei-lo **ai**, murmurou>.

O mesmo ocorre em outros dois exemplos: <El infierno **mismo** no tiene una rabia semejante> por <Nem o inferno tem uma ira semelhante> e <El vela sobre todo **de lo alto de su cielo** y puede hacer de la más débil criatura un instrumento de su misericordia> por <Ele vela por todos e pode fazer da criatura mais fraca um instrumento de sua misericordia>, nos quais poderíamos incluir os termos <mesmo> ou <próprio> e <do alto do [seu] céu>. Igualmente, o trecho <sentados bajo las mantas de una camita suspendida en forma de cuna por cuatro cuerdas **reunidas y pendientes** de una viga del techo.> é traduzido por <sentados debaixo das cobertas de uma caminha em forma de berço, suspensa por quatro cordas a uma viga do teto.>, em que a tradutora omite a descrição das cordas sem necessidade, já que poderia ter incluído os termos <reunidas e penduradas>.

Dessa forma, percebemos novamente uma falta de regularidade de comportamento da tradutora, pois ora simplifica o texto para o leitor do TM, tal como ocorreu nas omissões e nas adaptações ao TM, ora mantém um léxico estranho ou raro na língua portuguesa, tal como ocorreu nos exemplos de fidelidade ao TO. De todas as formas, as categorias demonstradas até aqui, pertencentes às normas operacionais, são descritas como mudanças não obrigatórias que o tradutor pode realizar ou não, se necessário; são escolhas de tradução que, em geral, não implicam em erros de tradução, pois não colocam a competência do tradutor em evidência.

Dentre as Normas Iniciais previstas por Toury, iremos nos deter em verificar duas: os falsos cognatos e as traduções livres. A tradutora do conto de Gorriti traduz corretamente alguns falsos cognatos, tal como <Roque la amaba como el tigre ama a **sus cachorros**> por <Roque a amava como um tigre ama **sua cria**> ou <El asesino **alargó** el brazo para sostener a su hija> por <O assassino **estendeu** o braço para amparar a filha>.

No entanto, há outro falso cognato no TO, que a tradutora erra ao traduzir. O termo <grave> foi traduzido de forma literal no segmento <el otro niño respondió con acento **grave** y resignado> por <o outro menino respondia em tom **grave** e resignado>. Considerando que Peter Newmark (2010 [1992]) afirma que o tradutor deve ter em conta que muitas palavras têm até quatro tipos de significado: físico, figurado, técnico e coloquial, era necessário leva em conta o sentido figurado da palavra. Sendo assim, poderia ter feito a seguinte tradução <o outro menino respondia em tom **sério** e resignado>, palavra com carga semântica muito mais apropriada ao contexto em que aparece a palavra <grave> em espanhol.

A título de exemplo, apresentamos um fragmento traduzido de outro conto da mesma autora, que demonstra como explorar a polissemia da palavra <grave> em espanhol (ora como sinônimo, ora como falso cognato), destacando a competência do tradutor ao entender corretamente os diferentes contextos em que a palavra foi utilizada no TO e acertando as escolhas lexicais do TM: <El rostro bronceado y **grave** de Bracho.> por <O rosto bronzeado e **sério** de Bracho.> e <La hechicera sevillana entró [...] despertando los **graves** ecos [...] con las risas de su inagotable alegría.> por <A feiticeira sevilhana entrou [...] despertando os **graves** ecos [...] com as risadas de sua inesgotável alegria.>. Seguindo o descrito por Newmark, entende-se que o primeiro caso é significado figurado e o segundo enquadra-se no significado físico, pois se refere ao som do eco.

Como afirmamos no início deste texto, uma das funções do tradutor literário é manter uma “regularidad de comportamiento en situaciones recurrentes del mismo tipo” (TOURY, 2004, p. 96) e uma das formas de observar essa regularidade é verificar a manutenção (ou não) da variedade lexical do TO – já que essa pode se constituir num estilo do autor do TO. Neste ponto, percebemos casos em que a tradutora mudou a variedade lexical do conto original: na escolha de tradução dos substantivos (<acento>, <tierra>, <umbral>, <dintel>, <frente>, <semblante> e <rostro>), assim como na ordem dos elementos dentro dos vocativos (pronomes possessivos mais substantivos) que aparecem no TO. Nos exemplos que apresentaremos, consideramos que a tradutora realizou uma tradução livre que empobrece o TM, cometendo inclusive erros em alguns casos.

A palavra <acento> aparece 4 vezes no TO, mas é traduzida somente em 2 casos por <tom>: <el otro niño respondió con **acento** grave y resignado> por <o outro menino respondia em **tom** grave e resignado> e <Un nombre pronunciado muchas veces con **acento** feroz, despertó bruscamente a Clemencia de su triste meditación.> por <Um nome

pronunciado muitas vezes num **tom** feroz despertou bruscamente Clemência de sua triste meditação>.

Em outros dois casos, a palavra <acento> foi traduzido respectivamente por <voz> e por <som>, criando uma variedade no TM não justificável nem do ponto de vista literário, nem do ponto de vista linguístico: <la oyó murmurar bajo su velo con **acento** de terror> por <ouviu-a murmurar sob o véu com **voz** de terror> e <Al **acento** de aquella voz Almanegra sintió romperse el corazón> por <Ao **som** daquela voz, Almanegra sentiu que seu coração se partia>.

Para agravar a situação, a autora do TO usa a palavra <voz> que, nesse caso, é traduzida de forma literal e correta: <Al pronunciar estas últimas palabras, Clemencia volvió a oír la **voz** de su padre que leía:> por <voltou a ouvir a **voz** do pai, que lia:>, mas que confirma o erro de traduzir <acento> por <voz>, independente do contexto das frases citadas acima.

O mesmo ocorre com a palavra <tierra>, que é usada três vezes num mesmo parágrafo do TO e que, em um caso, foi traduzido por <Terra> e, nos outros dois casos, foi traduzido por <mundo>: <gimiendo amargamente por estas otras almas que se quedan penando en la **tierra**. [...] – Sí, hijos míos – dijo la viuda sonriendo tristemente a sus niños –, es un bello ángel que Dios tiene en la **tierra** para consolar a los infelices. – ¡Ah, es un ángel de la **tierra**; por eso está tan triste.> por <gemendo amargamente por essas outras almas que ficam penando na **Terra**. [...] - Sim, meus filhos, disse a viúva sorrindo tristemente para os filhos. “É um belo anjo que Deus mantém no **mundo** para consolar os infelizes. “Ah, é um anjo do **mundo**, por isso está tão triste.”>. Na leitura desse trecho, é possível perceber que a palavra <tierra> foi usada para opor-se a céu, considerado como um lugar divino. No entanto, houve uma perda dessa antítese ao usar o termo <mundo> no TM. Se a tradutora amplia a variedade lexical nos casos citados, há outros em que ocorre o contrário.

Ao analisar o caso das palavras <umbral> e <dintel> no TO, percebemos que há uma nítida diferença entre ambos, já que <umbral> é a parte inferior de uma porta e <dintel> é a parte superior de uma porta. No entanto, a tradutora erroneamente traduz ambos os termos para <umbral>: <la joven [...] pasó el **umbral** y se internó en las sombras del fatídico edificio.> por <a jovem [...] atravessou o **umbral** e se internou nas sombras do fatídico edificio.>, <He matado un centinela, y armado con sus despojos velo aquí para tender a mis pies al primero que atraviese el **dintel** de esa puerta.> por <Matei um sentinela, e armado com seus despojos monto guarda aqui para estender a meus pés o primeiro que atravessar o

umbral daquela porta.> e <Mas luego traspusieron ambos el **umbral** maldito> por <Mas num instante os dois atravessaram o **umbral** maldito>.

Em mais um caso semelhante, as palavras <frente>⁴² (citada três vezes), <semblante> e <rostro> são traduzidas por uma só palavra <rosto>: <su **frente** volvió a iluminarse> por <seu **rostro** tornou a iluminar-se>, <plegado como una aureola en torno de su **frente**> por <enrolado como uma auréola em torno de seu **rostro**>, <la pálida **frente** de la virgen se ruborizó> por <o pálido **rostro** da virgem se ruborizou> e, por fim, <La expresión de su **semblante** revelaba un profundo desconsuelo.> por <A expressão de seu **rostro** revelara um profundo desconsolo> e <ocultando el **rostro** entre los pliegues de su velo> por <escondendo o **rostro** entre as dobras do véu>.

Dessa forma, comprova-se a irregularidade de comportamento da tradutora, pois ora ela traduz uma palavra do TO para duas (ou três) palavras diferentes no TM, como ocorre na tradução de <tierra> para <Terra> e <mundo>, e ora ela traduz duas (ou três) palavras do TO para uma única palavra no TM, que não abrange os significados das palavras do TO, como ocorre com <umbral> e <dintel>. Ao contrário, percebemos, por exemplo, a manutenção da tradução do vocábulo <hacha> para <machado> nas quatro ocorrências existentes no TO.

O último caso desse grupo é a ordem pronome possessivo e substantivo dos vocativos como <Madre mía> (2 ocorrências), <madre buena>, <amada mía>, <¡Dios mío!>, <hijos míos>, <amigos míos> e <amado mío>. Corretamente, a tradução é feita nos sete primeiros casos como o usual da língua portuguesa: <Minha mãe> (2 ocorrências), <bondosa mãe>, <minha amada>, <Meu Deus!>, <meus filhos>, <meus amigos>. No entanto, <amado mío> foi traduzido por <amado meu>, inversão não só incomum na Língua Portuguesa, mas principalmente por não haver intencionalidade da autora do TO em realizar essa inversão.

Outros casos com problemas sintáticos ocorrem no uso do tempo verbal pretérito pluscuamperfecto do modo indicativo, pois percebemos uma falta de unicidade na tradução desse tempo verbal. Segue abaixo, um trecho em que há três casos em que dois foram traduzidos pela forma composta do pretérito mais-que-perfeito (<había> mais participio) e um caso pela forma simples do pretérito mais-que-perfeito (-ara):

<Apenas **había comenzado** la misa un hombre a cuyo lado me **había arrodillado** volvióse de repente y habiéndome contemplado un segundo como para reconocerme, paseó sobre mí una mirada de desprecio y, apartándose con insolente

⁴² Cabe destacar que a palavra <frente> ainda tinha outra ocorrência, mas com outra acepção: <entrar al **frente** de una casa pequeña, casi arruinada>, que foi omitida na tradução: <entrar numa casa pequena, quase em ruínas>.

repugnancia, fue a colocarse muy lejos de aquel sitio. Aquella acción me denunció un unitario. El miserable **había reconocido** a Roque, pero ignoraba lo que era la venganza de Roque.>

por

<Mal **havia começado** a missa e um homem ao lado de quem eu me **ajoelhara** virou-se de repente e, tendo-me olhado um segundo, como que para me reconhecer, percorreu meu corpo com olhar de desprezo e, afastando-se com repugnância insolente, foi se instalar bem longe dali. Aquela ação denunciou-me um unitarista. O miserável **havia reconhecido** Roque, mas ignorava o que era vingança de Roque.>

Ao contar no TO todos os casos do tempo verbal pretérito pluscuamperfecto, encontramos 31 exemplos, sendo 21 que foram traduzidos ao português para a forma simples do pretérito mais-que-perfeito⁴³. Das ocorrências restantes, há seis exemplos traduzidos para a forma composta do pretérito mais-que-perfeito (<havia> mais participio): <habían dado> por <havam atribuído>, <había impuesto> por <havia imposto>, <había comenzado> por <havia começado>, <había reconocido> por <havia reconhecido>, <habían dejado> por <havam-na deixado>, <había alcanzado> por <havia obtido>.

Nos quatro casos restantes, é possível perceber que o sentido é alterado em função da falta de correlação dos tempos verbais entre o TO e o TM. Há um caso (<había dejado>) em que pode ter ocorrido um erro de digitação, transformando <deixara> (forma simples do pretérito mais-que-perfeito) em <deixava> (pretérito imperfeito). No segundo, ocorreu a mudança do tempo verbal pretérito pluscuamperfecto (<esmerada educación que **había recibido** de su madre>) para um participio em função de adjetivo (<esmerada educação **recebida** da mãe>).

No terceiro, foi realizada a transformação do tempo verbal pretérito pluscuamperfecto por uma locução verbal, incluindo uma ideia de presente imediato: <Clemencia se sintió anonadada bajo el peso de las espantosas palabras que **había escuchado**> por <Clemência sentiu-se aniquilada sob o peso das espantosas palavras que **acabara de ouvir**>. E no último, a tradução ocorreu para a forma composta do pretérito mais-que-perfeito do modo subjuntivo: <quizá algún dulce y doloroso secreto que ella **había querido** ocultarse a si misma> por <quiça algum doce e doloroso segredo que **tivesse querido** esconder de si mesma>.

⁴³ A seguir, os 21 casos do TO e do TM: <había huído> por <fugira>, <había morto> por <morrera>, <había hecho> por <abrir>, <había vivido> por <viviera>, <había devorado> por <engolira>, <había preferido> por <preferira>, <había dicho> por <dissera>, <había sacrificado> por <sacrificara>, <había visto> por <vira>, <había arrodillado> por <ajoelhara>, <había hecho> por <fizera>, <había visto> por <vira>, <había hablado> por <referira>, <había traído><trouxera>, <había presentado> por <apresentara>, <había bastado><necessitara>, <había hallado> por <encontrara>, <había grabado> por <gravara>, <había impuesto> por <impusera>.

Um último caso com problemas sintáticos ocorre no uso do verbo <hacer> em pretérito imperfeito, pois percebemos uma falta de unicidade na tradução desse tempo verbal nas quatro ocorrências, sendo que houve a tradução pelo tempo verbal correspondente (<hacía> por <fazia>) somente em dois casos: <era una mezcla de ferocidad y de blasfemia que **hacía palidecer** de espanto> por <era uma mistura de ferocidade e blasfêmia que **fazia empalidecer** de espanto> e <**hacía de aquel hombre** uno de esos seres> por <**fazia daquele homem** um desses seres>. No terceiro caso, também corretamente, o trecho <había huido de él **hacía tanto tiempo** la piedad> é traduzido por <a piedade fugira dele **havia tanto tempo**>, havendo somente a troca do verbo <fazer> por <haver>, mantendo o tempo verbal sem interferir numa mudança da carga semântica.

Conforme Newmark, “el traductor tiene una amplia gama de posibilidades semánticas para suplir los verbos, [...] cuando se omite un verbo, éste está a la fuerza semánticamente indeterminado, pero, dada su importancia, el traductor podrá suplirlo si decide que los motivos de su omisión, que pueden ser sintácticos, estilísticos o pragmáticos, no son válidos en la LT [Língua Meta].” (NEWMARK, 2010 [1992], p. 177). Essa reflexão poderia explicar a tradução do trecho <Su madre había muerto **hacía mucho tiempo** víctima de una dolencia desconocida> por <Sua mãe morrera **muito tempo antes** vítima de moléstia desconhecida>. Entretanto, a expressão <fazia muito tempo> existe – e é amplamente aceita – na língua portuguesa, demonstrando que foi realizada sem motivo uma tradução livre nesse caso.

Por último, mostramos dois erros na tradução, que – em geral – podem ser decorrentes da falta de uma revisão ou da competência do tradutor. A tradução de <¡guerra a muerte a los **unitarios!**> por <Guerra a morte aos **unitaristas!**> não é aceita, já que a nomenclatura desse grupo político argentino na língua portuguesa é <unitário> e não <unitarista>. Outro caso ocorre na tradução de <– Corbalán – dijo uno de aquellos bandidos –, llévame contigo... Quiero matar hombres y **no guardar** mujeres. > por <– Corbalán, disse um daqueles bandidos, leve-me com você... Quero matar homens e **não pouparei** mulheres.>. Embora o verbo <guardar>, em geral, possa ser sinônimo do verbo <poupar>, o contexto limita essa possibilidade, pois o <guardar> do TO significa <ficar de guarda> de uma das personagens do conto, e não a matar ou poupar mulheres, como é inferido na leitura do TM.

Configurando-se como traduções livres, constam três exemplos. Um é a tradução de <perpetuamente> por <sempre> em <y su brazo, **perpetuamente** armado del puñal, jamás se bajaba sino para herir> por <e seu braço, **sempre** munido de punhal, jamais se abaixava senão para ferir>. O mesmo ocorre em <Id con ellos lejos de este antro de fieras a realizar ese

hermoso sueño de dicha que halaga **vuestra** mente... > por <Vá com eles para longe deste antro de feras realizar o lindo sonho de felicidade que **lhe** delicia a mente> e em <**paseó sobre mí** una mirada de desprecio> por <**percorreu meu corpo** com olhar de desprezo>.

CONCLUSÃO

Com os dados obtidos a partir da análise feita com base no referencia teórico, podemos afirmar que a tradutora em geral cumpre as normas operacionais e iniciais, ou seja, seu comportamento não foi totalmente sistemático, porém há um alto grau de “coerência” (TOURY, 2004, p. 109) nas suas decisões de produção, tendo como resultado uma tradução que, em grande parte, direciona-se ao leitor do TM, embora existam alguns segmentos que demonstram uma manutenção não justificada de traços do TO no TM.

REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. Os Estudos da Tradução na Pós-Modernidade, o Reconhecimento da Diferença e a Perda de Inocência. *Cadernos de Tradução*, 1 (1), 1996. p. 53-69. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5064/4567>>. Acesso em: 10 set. 2016.

AUSTIN, John. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

GORRITI, Juana Manuela. *Sueños y realidades*. Buenos Aires: Biblioteca de la Nación, 1907.

GORRITI, Juana Manuela. A filha do mazorqueiro. Trad. Índigo. In MANGUEL, Alberto (Org.). *Contos de amor do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HALLIDAY, Michael. *An introduction to Functional Grammar*. 2. ed. Londres, Nova York, Sidney e Auckland: Arnold, 1994.

HATIM, Basil; MASON, Ian. *Discourse and the translator*. Londres: Longman, 1990.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y Traductología*. Introducción a la Traductología. Madrid: Cátedra, 2001.

ÍNDIGO. *Eu*. Disponível em: <www.livrosdaindigo.com.br/eu/>. Acesso em: 10 set. 2016.

LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Trad. M. Carmen África Vidal e Román Álvarez. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.

MOYA, Virgílio. *La selva de la traducción*. Teorías traductológicas contemporáneas. Madrid: Cátedra, 2010.

NEWMARK, Peter. *Manual de traducción*. Trad. V. Moya. Madrid: Cátedra, 2010.

NIDA, Eugene. *Sobre la traducción*. Trad. de Eugene Nida e M. Elena Fernández-Miranda-Nida. Madrid: Cátedra, 2012.

PAGANO, Adriano; VASCONCELLOS, Maria Lúcia. Explorando interfaces: estudos da tradução, lingüística sistêmico-funcional e lingüística de corpus. In: ALVES, F.; MAGALHÃES, C.; PAGANO, A. (Org.). *Competência em tradução: cognição e discurso*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005. p. 19-57.

TOURY, Gideon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*. Metodología de la investigación en estudios de traducción. Trad. Rosa Rabadán e Raquel Merino. Madrid: Cátedra, 2004.

**A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA A PARTIR DE UMA LEITURA MACHADIANA DE
"QUEDA QUE AS MULHERES TÊM PARA OS TOLOS"**

Dra. Barbara Bedin (UCS/UNIRITTER)

INTRODUÇÃO

O artigo se propõe a fazer uma análise contemporânea da violência doméstica no Brasil a partir da leitura da obra de Machado de Assis “Queda que as mulheres têm para os tolos”, texto publicado no jornal carioca *Marmota*, em 1861. O texto faz um retrato das mulheres que têm conhecimento em assuntos que dizem respeito a fazendas, pérolas e rendas, mas não são tão “experientes” em escolher um amante ou marido.

O autor faz uma crítica aos homens tolos, mas responsabiliza as mulheres por eles serem assim, já que, na verdade, são falsas e desleais e as suas escolhas masculinas são devidamente planejadas. Machado de Assis apresenta-se em conflito quando afirma que morta ou separado, o homem nutre longas saudades pela mulher que perdeu. Que as mulheres seguintes por quem o homem se apaixona são parecidas com aquela que lhe deixou. Por outro lado, afirma que “desfaz-se de uma amante sem luta, nem remorsos; utiliza uma traição para voar as novas aventuras”.

Infere-se, assim, que existe muita insegurança por parte dos homens em suas relações com as mulheres e, para conseguir “disfarçar” sua fraqueza, acabam por tratá-las como objetos, culpando-as por sua condição tola e praticando a violência doméstica.

**A PROTEÇÃO DOS DIREITOS DAS MULHERES E A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NO
BRASIL**

A proteção aos direitos das mulheres no mundo iniciou-se junto com a internacionalização dos direitos humanos após a Segunda Guerra Mundial. Após as atrocidades cometidas naquela guerra, a humanidade pediu a efetivação da proteção de seus direitos para que nenhuma conduta viesse a violá-los novamente, com isso inicia-se também a internacionalização dos direitos da mulher.

Os muitos tratados internacionais surgidos a partir deste período abarcaram, ainda que sutilmente, os direitos das mulheres. Essa primeira fase de proteção marcou-se pelo medo à

diferença baseado na igualdade formal.⁴⁴ Porém não foram suficientes para resguardar os direitos deste grupo:

A persistência da violência doméstica, a pequena participação da mulher na política, a diferença de salários baseada unicamente no gênero ou na raça indicaram (e ainda indicam) que a enunciação geral de direitos dessa primeira fase não foi suficiente para resguardar os direitos de grupos de indivíduos portadores de vulnerabilidades específicas e, portanto, carentes de meios específicos de proteção. Percebeu-se a necessidade de se transitar do paradigma do homem, ocidental, adulto, heterossexual e dono de um patrimônio para a visibilidade de novos sujeitos de direitos. Nesse cenário, ao lado do direito à igualdade, surge, também, como direito fundamental, o direito à diferença. É o respeito à diferença e à diversidade o que assegura aos novos sujeitos de direitos um tratamento especial.(PIOVESAN; IKAWA, 2004, p. 49).

A Organização das Nações Unidas (ONU) adotou em 1994 A Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência Doméstica (conhecida também como Convenção de Belém do Pará). Tal documento trata da violência doméstica como problema de saúde pública, e em seu artigo primeiro explica: “deve-se entender por violência contra a mulher qualquer ação ou conduta, baseada no gênero, que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto no âmbito público como no privado.” (DIAS, 2010, p. 35).

O Brasil, por sua vez, ratifica a adoção deste e outros tratados internacionais, mas as questões sobre a violência doméstica no país apresentam maior visibilidade a partir da corajosa denúncia feita por Maria da Penha Maia Fernandes expondo seu caso.

Maria da Penha Maia Fernandes, foi vítima de violência doméstica. Seu marido⁴⁵, por duas vezes tentou matá-la, a consequência da primeira tentativa foi à paraplegia (DIAS, 2010). As agressões sofridas por esta mulher envolveram uma relação tumultuada onde a violência era constante contra a esposa e as filhas do casal. O temor por sua integridade física e psíquica e de suas filhas impedia a vítima de iniciar o processo de separação do casal (CUNHA, 2007).

A repercussão deste fato, graças à denúncia de Maria da Penha, foi tamanha que o Centro pela Justiça e o Direito Internacional (CEJIL) e o Comitê Latino-Americano e do

⁴⁴ As autoras Flávia Piovesan e Daniela Ikawa explicam que pela tônica da proteção integral causada pelo pós-guerra (o temor da diferença) quando o nazismo caminhava para o extermínio, mostrou que a intolerância ao outro fez com que a busca pela proteção de todos direitos para qualquer pessoa fosse buscado.

⁴⁵ A primeira tentativa ocorreu em 29 de maio de 1983, a denúncia só foi oferecida em setembro 1984 e só em 1991 o réu foi condenado à prisão. Recorreu em liberdade e um ano depois teve seu julgamento anulado, tendo novo julgamento só em 1996, onde mais uma vez após ser condenado, recorreu em liberdade e somente no ano de 2002 é que foi preso, ao cumprir apenas 2 anos, foi liberado.

Caribe para a Defesa dos Direitos da Mulher (CLADEM) formaram uma denúncia para a Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos. O Brasil, por sua vez, não respondeu a nenhuma das quatro solicitações que a Comissão fez, pedindo informações e por este descaso foi condenado internacionalmente.

O relatório de número 54 da Organização dos Estados Americanos (OEA), impôs o pagamento de 20 mil dólares em favor de Maria da Penha e responsabilizou-o por negligência e omissão perante a violência doméstica (FERNANDES, 2010). Foi recomendado ao Estado brasileiro, adotar várias medidas para prevenir a violência doméstica, inclusive por ser parte de Convenções internacionais ratificadas pelo país, devendo, portanto, observar os termos daqueles documentos.

O pensamento de que a família é uma entidade inviolável, não estando sujeita à interferência do judiciário, fez com que a violência doméstica se tornasse invisível, sendo protegida pelo segredo, pelo medo e pela falta de punição do agressor.

No ano de 2006, a partir da história das graves violências sofridas por Maria da Penha Maia Fernandes surge a Lei 11.340, denominada Lei Maria da Penha. A partir daí, a vítima ganha proteção policial e judiciária quando decide falar, é acompanhada por um defensor e de forma imediata são adotadas medidas protetivas urgentes. A partir destas denúncias foi possível identificar índices aterradores de violência contra a mulher:

Balanço apresentado pelo Conselho Nacional de Justiça, em abril de 2009, dois anos e sete meses após a entrada em vigor da lei, mostra que apenas 2% dos processos concluídos pela Justiça resultaram em condenação dos agressores. De acordo com os dados, foram 1.808 pessoas presas num universo de 75.826 processos que já tiveram sentença. Há 150.532 processos em tramitação nos tribunais brasileiros. Desses, 41,9 mil geraram ações penais e 19,8 mil resultaram em ações cíveis. A maior parte dos procedimentos são pedidos de proteção, que foram deferidos a quase 20 mil mulheres.(DIAS, 2010, p. 08).

E essa legislação protetiva não impediu o aumento da violência contra a mulher que, segundo a Organização das Nações Unidas (ONU), no Brasil "a taxa de feminicídios⁴⁶ é de 4,8 para 100 mil mulheres – a quinta maior no mundo" (ONUBR, 2016).

⁴⁶ Lei 13.104, de 9 de março de 2015, altera o Código Penal para incluir o crime de feminicídio no qual trata de homicídio praticado contra as mulheres envolvendo a violência doméstica e o menosprezo ou a discriminação à condição de mulher.

AS MULHERES NO BRASIL DO SÉCULO XIX

A mulher brasileira, como tantas outras do século XIX, vivia em uma estrutura de natureza patriarcal, predominando a religião cristã ocidental e envolta em um total silêncio do feminino em todas as esferas sociais, de acordo com os argumentos de Oliveira (2008, p.1): “A mulher do Brasil oitocentista, formada e constituída socialmente nesta ordem, era subordinada e dependente do pai ou do marido, sendo feita propriedade do homem e silenciada por ele.”

E é nesse contexto que Machado de Assis escreve o texto ora em análise, no qual, apesar de se vangloriar pela obra questiona se não é arriscar ter por inimigas a maioria de um e outro sexo? E para evitar qualquer mal entendido, o autor antecipa suas desculpas, mas apenas às críticas direcionadas aos homens.

Já de início, justifica-se dizendo que ninguém porá em dúvida a sua imparcialidade no conteúdo da escrita. Além disso, desculpa-se antecipadamente pela exaltação aos tolos sem rancor e à crítica aos homens de espírito mais uma vez dizendo que, com a leitura da obra, será facilmente compreendido.

Identifica-se, claramente, as características da mulher do século XIX: as mulheres entendem muito bem de fazendas, pérolas e rendas. Machado de Assis, argumenta que por muito tempo os filósofos indagaram se elas tinham tanta habilidade para escolher seus maridos ou amantes como escolhiam as fazendas, pérolas e rendas. Defendiam que suas escolhas eram feitas pela ordem de chegada dos homens. Escolhia-se aquele que primeiro aparecia e assim sucessivamente, classificando esse sistema como irreverente.

Mais tarde descobriu-se que as mulheres tinham um sistema muito preciso na escolha dos homens que pretendiam se relacionar, no qual sua principal e mais importante característica era a tolice. Machado de Assis faz uma linha do tempo para defender essa hipótese e trata a tolice dos homens, apesar de parecer uma ironia, como uma “qualidade”.

O autor explica que a tolice é inata, mas se acentua com o uso que se faz dela. Apresenta-se como uma benção dos céus, deixando a vida do tolo mais tranquila, já que terá resultados positivos qualquer que seja o rumo tomado. É afortunado em relação às mulheres, pois elas nunca resistem a um tolo.

Dois tipos de homens são retratados por Machado de Assis. Um deles é o homem tolo, que se ilude com as mulheres com quem se envolve, não se preocupa em fortalecer a relação e já ama e sente-se amado sem se dar conta do comportamento ardiloso de seu par. O

comportamento desses homens é compreensível, uma vez que as mulheres não passam de um passatempo, no qual eles logo perdem o interesse e as abandonam.

O outro é o homem de espírito que leva o relacionamento a sério, abre mão de certos comportamentos viris e nada exige da mulher. Perdoa-lhe todo seu mau comportamento em função do amor que quer que dê certo.

Nos dois casos, a responsabilidade pela ilusão ou decadência dos homens é das mulheres. Mas, claramente, Machado de Assis retrata o comportamento do homem como possessivo, como um ser que não consegue resolver bem um fim de relacionamento e seguir em frente. Esse homem não tolera viver sem ser amado, carrega um pedaço da amada consigo e se diz perseguido pelas lembranças do que viveram juntos. Compara sua amada aos novos relacionamentos e se dá conta de que são parecidas, ou melhor, que a única virtude da amada atual é se parecer com a antiga amada. Isto deixa o homem em estado de delírio e raiva. Não existe consolo ou distração para a dor de ser abandonado.

As características comportamentais dos homens daquela época em relação às mulheres podem ser facilmente visualizadas nas formas de violência doméstica determinada na Lei Maria da Penha, além da violência física, quais sejam:

- a) a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação;
- b) a violência sexual, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos;
- c) a violência patrimonial, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades;
- d) a violência moral, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria.

A violência psicológica se dá através da agressão emocional que é tão ou mais grave que a violência física. Rogério Sanches Cunha (2007, p.37) explica o comportamento típico do agressor nestes casos: “O comportamento típico se dá quando o agente ameaça, rejeita,

humilha ou discrimina a vítima, demonstrando prazer quando vê o outro se sentir amedrontado, inferiorizado e diminuído, configurando a *vis compulsiva*”.

A violência sexual é aquela entendida como sendo qualquer conduta constrangedora para a mulher participar, manter ou presenciar qualquer relação sexual não desejada. Pode ser feita através de ameaça, violência física ou coação, induzindo-a a comercializar ou utilizar sua sexualidade sem seu consentimento. Esse tipo de conduta por parte do agressor alertam Cunha e Pinto (2010, p. 1184) “provocam nas vítimas, não raras vezes, culpa, vergonha e medo, o que as faz decidir, quase sempre, por ocultar o evento”.

A violência patrimonial raramente é apresentada isoladamente nas denúncias, servindo como meio para agredir física e psicologicamente a vítima. Não raras as vezes, qualquer violência provoca medo e constrangimento, e é justamente isso que a Lei Maria da Penha pretende coibir. A violência moral caracteriza-se como sendo qualquer conduta que provoque injúria, difamação e calúnia. e se dá concomitante à psicológica.

Percebe-se com toda esta gama de possibilidades elencadas como formas de violência o quão vulnerável a mulher pode estar. É difícil identificar essas ações no dia a dia, pois, ela é tão comum que passa despercebida muitas vezes. Imagine, então, na época em que Machado de Assis retratou os sentimentos de delírio e raiva do homem quando é abandonado por uma mulher como sendo uma atitude corriqueira.

O homem é retratado como uma vítima pelo autor, no qual sofre nas mãos da amada, mas por responsabilidade dela. No caso específico desta leitura, as mulheres escolhem os homens tolos para se relacionar indicando, ao fim e ao cabo, que as reações agressivas dos homens são “provocadas” pelas atitudes das mulheres.

As mulheres são caracterizadas como frágeis, mas, ao mesmo tempo ardilosas. A atitude de saber escolher e enganar um homem tolo demonstra a capacidade de argumentar e conseguir o que se quer pela mulher, mas isto é apresentado como tendo um significado pejorativo. Enquanto a habilidade com fazendas, pérolas e rendas são acentuadas para representar a fragilidade e a dependência do homem.

A agressividade dos homens se dá, justamente, pelo temor de serem “provocados” pelas mulheres ardilosas que fazem com que eles percam a cabeça. O empoderamento das mulheres que está na pauta do dia é um importante instrumento de defesa nos casos de abuso e/ou violência doméstica e familiar de qualquer natureza.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei 9.099/1995. Disponível em: www.planalto.gov.br/codigopenal. Acesso em 20 outubro 2016.

CAVALCANTI, Stela Valéria Soares de Farias. *Violência Doméstica Contra a Mulher no Brasil*, Bahia: Ed. Podivm, 2007.

CUNHA, Rogério Sanches. *Violência doméstica (Lei Maria da Penha): Lei 11.340/2006*. Comentada artigo por artigo. SP: Editora Revista dos Tribunais, 2007.

CUNHA, Rogério Sanches. PINTO, Ronaldo Batista. *Violência doméstica*. (Coord.) CUNHA, Rogério Sanches. GOMES, Luiz Flávio. *Legislação criminal especial*. 2 ed. rev. atual. ampl. – São Paulo: Revista dos Tribunais, 2010.

DIAS, Maria Berenice. *A lei Maria da Penha na justiça: a afetividade da Lei 11.340/06 de combate à violência doméstica e familiar contra a mulher*. 2 ed. rev. atual. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2010.

FERNANDES, Maria da Penha Maia. *Sobrevivi... Posso contar*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2010.

GOMES, Luiz Flávio. *Legislação criminal especial*. 2 ed. rev. atual. ampl. – São Paulo: Revista dos Tribunais, 2010.

NUCCI, Guilherme de Souza. *Leis penais e processuais comentadas*. São Paulo: RT, 2006.

OLIVEIRA, Lilian Sarat de. *Educação e religião das mulheres no Brasil do século XIX: conformação e resistência* Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder, Florianópolis, agosto 2008.

ONUBR, Disponível em <https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao>. Acesso em 20 outubro 2016.

PIOVESAN, Flávia. IKAWA, Daniela. *A violência doméstica contra a mulher e a proteção dos direitos humanos*. Org. SÃO PAULO, Procuradoria Geral do Estado. Grupo de Trabalho de Direitos Humanos. *Direitos Humanos no Cotidiano*. São Paulo: Centro de estudos da Procuradoria Geral do Estado, 2004. Disponível em: www.pge.sp.gov.br/centrodeestudos/bibliotecavirtual/direitos%20humanos.pdf. Acesso em 20 outubro 2016.

AS NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS COMO FONTE DE SABERES

Beatriz Catharina Messinger Bassotto (UCS)

As histórias existem para serem repartidas com os outros. Elas dizem sobre a pessoa que as conta, podem influenciar aqueles que as leem e as ouvem. O ato de narrar, entretanto, é muito mais do que contar histórias.

De acordo com Martino (2016), narrar implica estabelecer algum tipo de relacionamento com a pessoa para quem se narra. O mesmo autor defende que o ato de narrar possui uma exterioridade, ao mesmo tempo em que não pode ser separado de uma interioridade que aprende com os fatos narrados. Ou seja, o narrador, ao mesmo tempo, compartilha as suas vivências e aprende com elas.

Assim, somente podemos narrar um fato se aprendemos e compreendemos os elementos fundamentais que irão compor a história a ser narrada.

Hébrard (2000), por sua vez, explica que o historiador pode utilizar-se de duas abordagens para compor as suas narrativas. A primeira é aquela centrada na escritura pessoal, e tudo o que diz respeito ao próprio autor. Já, na segunda abordagem, os esforços do escritor são direcionados para a construção de uma representação de suas memórias em relação ao tempo, ao espaço e às vivências pessoais e profissionais, compondo narrativas de fatos excepcionais de uma existência que podem contribuir com aprendizados e significações.

Para Bolívar e Fernández (2001), a linguagem não se limita somente a representar a realidade, mas sim construí-la, narrando os modos como os homens dão sentido a suas vidas e como lançam seus olhares para o mundo.

Sendo assim, podemos dizer que o nosso conhecimento, de certa forma, passa por um processo de construção. E a narrativa é um desses processos.

O narrador constrói o conhecimento através das palavras de acordo com as condições intelectuais, cognitivas e afetivas que tem com o fato a ser narrado. Portanto, as narrativas autobiográficas passam por um processo relacional e de construção do sujeito com a história, ou seja, uma alteridade entre o narrador, o sujeito e o fato a ser narrado.

A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA

Grande parte de tudo o que sabemos chegou até nós por intermédio de narrativas. Um dos exemplos que podemos citar, mesmo que não estávamos no local no momento do

ocorrido, é o lançamento da bomba atômica nas cidades de Hiroshima e Nagasaki, com dois bombardeios realizados pelos Estados Unidos contra o Japão, durante os estágios finais da Segunda Guerra Mundial, em agosto de 1945. Isso ilustra que não estamos presentes na maioria dos acontecimentos do cotidiano, e, mesmo assim, em várias circunstâncias, eles chegam ao nosso conhecimento.

Para Martino (2016, p. 47), “a narrativa também é um espaço de encontro com o outro. Ao contar histórias, são criados laços que ultrapassam qualquer dimensão estritamente pessoal ou subjetiva”. Ou, ainda, segundo postula o mesmo autor:

[...] a possibilidade de definir-se como um “eu”, um “si-mesmo”. [...] A ideia de narrar a si mesmo, colocando o mundo dentro de sua narrativa, e não sendo colocado dentro de uma narrativa previamente categorizada, é um fato de considerável relevância no estabelecimento de atores políticos nos debates públicos. (MARTINO, 2016, p.47)

Segundo Fiori (1967, p.12), o homem também faz a sua história através da fala e da escrita, quando diz que “o homem fala e escreve, e como fala e escreve é expressão objetiva do seu espírito”.

De acordo com Bolívar e Fernández (2001, p. 38), cada relato de vida mostra um “eu” de diferentes formas em diferentes posições. Um “eu” desejado são as aspirações pessoais, um “eu” real e vivido, traduzido na vida do cotidiano, um “eu” contado, nas histórias fantasiadas, um “eu” oculto que ainda não sei, um “eu” para os outros, que é a imagem que os outros fazem de mim. Todas essas posições compõem um novo “eu”, o reconstruído, que aparece a cada nova etapa da vida.

A partir do momento em que o narrador apresenta em sua escrita as coisas do mundo, ou seja, as suas vivências, faz um processo de recordação, colaborando para a expressão do conhecimento.

Para Santo Agostinho (1980, p. 350), ensinamos pela recordação através das palavras:

Há, todavia, creio certa maneira de ensinar pela recordação, maneira sem dúvida valiosa, como se demonstrará nesta nossa conversação. Mas, se tu pensas que não aprendemos quando recordamos ou que não ensina aquele que recorda, eu não me oponho; e desde já declaro que o fim da palavra é duplo: ou para ensinar ou para suscitar recordações nos outros ou em nós mesmos; o que fazemos também quando cantamos; ou, por acaso, não te parece? (SANTO AGOSTINHO, 1980, p.350)

No entendimento de Locke (1999, p. 545), deve-se colocar significação nas palavras quando postula que “a função das palavras é serem marcas sensíveis das ideias, e o que elas representam constituem a sua significação própria e imediata”:

Embora o homem possua uma grande diversidade de pensamentos, a tal ponto que os outros e ele próprio podem disso tirar proveito e prazer, estão, no entanto, todos fechados no seu espírito, invisíveis e escondidos, não podendo por si sós aparecer. [...] as palavras significam, na boca de cada homem, as idéias que têm no espírito e que quereria exprimir por aquelas palavras. (LOCKE, 1999, p. 545)

Se a narrativa se impõe como um recurso importante do dizer do sujeito, igualmente importante é dar voz às minorias da sociedade, que muitas vezes não é vista e nem ouvida.

Mesmo com todas as dificuldades impostas às brasileiras, na virada do século XIX, as mulheres começam a despontar no território da escrita até mesmo como forma de propor alternativas para se desvencilharem da cultura autoritária masculina.

Para Telles (2004), as mulheres no contexto da literatura, até então, serviam somente de musa inspiradora e criatura de admiração para os artistas. Para se tornarem criadoras, as mulheres tiveram que deixar para trás a figura angelical e enfrentar os seus medos na busca da instrução para uma maior participação na sociedade, na educação, no mercado de trabalho e na política.

Conforme a autora, o Brasil do século XIX ainda não via as mulheres como sujeitos participantes das questões sociais, políticas e econômicas. Para se fazerem escritoras, as mulheres, segundo Telles (2004), tiveram que assumir uma atitude de protagonistas das próprias histórias, que até então era de submissão à literatura masculina.

Segundo a mesma autora, as interpretações literárias dos escritos femininos da época traduziam a incapacidade física e mental das mulheres para a luta armada e envolvimento com a política. Começaram, então, a aparecer os primeiros diários e os primeiros cadernos de escritos anexados a blocos de receita, romances e poemas como forma de dar voz às mulheres, pois estavam trancadas dentro de suas casas e sobrados, que foram edificadas pelos pais, maridos e senhores. (TELLES, 2004).

A doceira que virou poeta e transformou-se em uma das mais importantes escritoras do Brasil é citada por Telles (2004). Trata-se de Cora Coralina, pseudônimo de Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, que nasceu na cidade de Goiás no dia 20 de agosto de 1889 e faleceu na capital goiana, Goiânia, no dia 10 de abril de 1985. Ela falava da mulher no seu cotidiano:

Estavam ali parados. Marido e mulher. Esperavam o carro. E foi que veio aquela da roça, tímida, humilde, sofrida. Contou que o fogo, lá longe, tinha queimado seu rancho, e tudo que tinha dentro. Estava ali no comércio pedindo um auxílio para levantar novo rancho e comprar suas pobrezinhas. O homem ouviu. Abriu a carteira, tirou uma cédula, entregou sem palavra. A mulher ouviu. Perguntou, indagou, especulou, aconselhou, se comoveu e disse que Nossa Senhora havia de ajudar. E não abriu a bolsa. Qual dos dois ajudou mais? (CORA CORALINA, 1985)

Através da literatura, também, as mulheres encontram formas de expressão e de convívio com as outras pessoas, dividindo experiências, desejos, alegrias e tristezas, tornando público o que sempre esteve guardado em particular, como bem descreve Nunes (2015):

Escrevo porque [...] creio ter nas mãos uma estória absolutamente comum, capaz de ser “traduzida” sem grande esforço para as experiências de diferentes leitores. Este livro é sobre diferença, sobre identidade. Sobre machismo e sua intersecção com capacitismo. Sobre a falácia de que alguns caminhos são “escolhas” das mulheres. Sobre a construção do outro. (NUNES, 2015, p. 14)

As narrativas autobiográficas de mães de crianças com autismo representam um vasto campo de pesquisa quanto aos relatos dos desafios de educarem os seus filhos, conquistarem seus espaços, compartilharem os saberes oriundos da convivência com o autismo.

Muitas mães escritoras partiram dos seus primeiros escritos em diários conforme foram descritos por Telles (2004), para somente após, tomarem forma em seus livros, contando as suas histórias e dividindo os seus aprendizados, como descreve Tabachi (2013):

Num diário iniciado no primeiro dia de 2007, guiada por meu pensamento sempre positivo e pela enorme vontade de acertar, passei a anotar cuidadosamente todas as mudanças que observei em Ricardo. Este livro mostra suas atitudes, suas respostas, seu movimento corporal, seus avanços, sua nova capacidade de expressão, suas melhoras e, por que não dizer, também suas crises. (TABACHI, 2013, p. 15)

Para uma breve explicação sobre o autismo, o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM5) (2014) define as crianças acometidas pelo Transtorno do Espectro Autista (TEA) como indivíduos com dificuldades na comunicação e interação social, incluindo comportamentos que prejudicam o desenvolvimento e a compreensão dos relacionamentos afetivos no universo familiar, escolar e na comunidade.

As mães, nesse contexto, representam a fala dos seus filhos através de suas narrativas. Embora não literárias, podem oportunizar aprendizados e novas formas de olhar o mundo.

Ana Beatriz Nogueira De Barros Nunes (2015), mãe de uma criança com autismo, em seu livro *Cartas de Beirute*, imprime força e significado as suas palavras quando revela em sua escrita o desejo de uma sociedade que respeite as diferenças:

Pode-se argumentar que educar a sociedade faz parte da luta pela inclusão, e que por vezes as perguntas de estranhos traduzem mais desconhecimento que preconceito. Sim, é verdade; não é incomum que eu opte por conversar, sobretudo quando a boa vontade do interlocutor é evidente. Mas acho injusto que caiba às pessoas com deficiência o ônus adicional de educar o preconceito alheio. Esse ônus adicional deveria ser de cada um, desconstruir o seu preconceito, informar-se, educar-se e a sociedade como um todo. (NUNES, 2015, p. 35)

Deste modo as narrativas apresentam-se também, como formas de repensar os movimentos do corpo social que de alguma forma interferem no nosso cotidiano.

Nossas experiências são construídas com aquilo que aprendemos no dia a dia do fazer e nos fatos que podemos tomar como fonte de conhecimento, que os outros já vivenciaram.

NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS COMO ESPAÇOS DE SABERES

Pensando em narrativa autobiográfica como fonte de conhecimento, Passeggi (2010, p.106) coloca que, “a partir dos anos 2000, observa-se um crescimento nos estudos de pós-graduação no Brasil e um movimento para a pesquisa (auto) biográfica em educação, que se expressa pelas publicações de teses e de mestrados com as palavras chaves no termo (auto) biográfico”.

Para Azevedo e Rowell (2009, p.216), “o conhecimento não surge através da aglutinação de informações e dados”, e recomendam:

O conhecimento não advém do mero arquivamento de informações, é resultado de uma interação do sujeito com o objeto a ser conhecido. Não há transmissão de conhecimento, mas reconstrução, ressignificação do objeto de conhecimento pelo sujeito por meio da ação, da interação, que se faz, por sua vez, pela linguagem. (AZEVEDO, ROWELL, 2009, p. 216)

Desse modo, Passeggi (2010, p. 113) entende também que “a utilização da pesquisa das narrativas autobiográficas tem por objetivo a compreensão dos indivíduos no seu percurso de formação humana, destacando três grandes guias para investigação e estudo: (a) a construção da realidade do sujeito, (b) a linguagem como elemento mediador da construção da realidade e o trabalho de interpretação dos fatos, pelo sujeito, ao transformar a vida em

texto narrativo, (c) a pesquisa autobiográfica como instrumento de posicionamento humano, centrando a pessoa humana e creditando a ela a capacidade de reflexão sobre si mesma”.

É oportuno colocar que, nas pesquisas autobiográficas, não se busca uma verdade objetiva, nem se tem a pretensão de ignorar os métodos científicos herdados, mas sim se busca superar uma “concepção fragmentada do indivíduo”, como assegura Passeggi:

As pesquisas são guiadas pelo desejo de considerar o que a pessoa pensa sobre ela e sobre o mundo, como ela dá sentido às suas ações e toma consciência de sua historicidade. O respeito ao sujeito como agente e paciente das interações sociais permite afirmar que essa postura em pesquisa alinha-se a uma mirada biopolítica do humano e exige, do pesquisador e do formador, a mesma postura ética. (PASSEGGI, 2010, p. 113)

Por outro lado, será necessário analisar criticamente os conteúdos escritos, pois cada historiador terá o seu modo de abordagem, que pode ser uma escrita mais pessoal, de tudo o que diz respeito a ele próprio, ou focado na construção de uma representação de suas memórias, em relação ao tempo, ao espaço, e às vivências pessoais e profissionais. Ou seja, os fatos excepcionais de uma existência que possam contribuir com aprendizados e significações.

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Em síntese, as narrativas das mães de crianças com autismo utilizando-as como um repositório de saberes sobre diferenças, preconceitos e escolarização podem favorecer transformações no modo de olhar a sociedade, através do relato das histórias de vida desses sujeitos.

Parece oportuno que se diga que os espaços escolares e acadêmicos sejam os locais mais propícios para a pesquisa, análise, interpretação e disseminação do conhecimento humano, à medida que as narrativas autobiográficas recordam histórias e acontecimentos.

Diante das questões apontadas, sugere-se que, a cada novo texto narrado, pode surgir um novo campo de pesquisa, considerando as narrativas autobiográficas como fonte inesgotável de conhecimento, visto que o ser humano está sempre em processo de evolução, e a história contada hoje pode ganhar outro sentido e significado amanhã.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. Confissões, tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina; *De Magistro*, tradução de Ângelo Ricci. (Os pensadores) 2. ed. São Paulo : Abril Cultural, 1980.

AZEVEDO, Tânia Maris de. ROWELL, Vania Morales. Problematização e ensino de Língua materna. In: *O professor, a escola e a educação*. Flávia Brocchetto Ramos, Jayme Paviani. Caxias do Sul, RS: Educs, 2009. 294 p.

BOLÍVAR, Antonio, FERNANDEZ, Jesús Domingo y Manuel. *La investigación Biográfico-narrativa em Educación*. Enfoque y Metodología. Madrid , ES. La Muralla S.A, 2001.

CORALINA, Cora. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. 3.ed. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1985. 213 p.

FIORI, Ernani Maria. Aprender a dizer a sua palavra. In: FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, 17ª Ed. Rio de Janeiro, RJ. Paz e Terra, 1987.

HÉBRARD, Jean. Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias. A escritura pessoal e seus suportes. In: *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica*. Ana Chrystina Venancio Mignot, Maria Helena Camara Bastos, Maria Teresa Santos Cunha. (Orgs.). Florianópolis, SC. Mulheres, 2000, 240 p.

LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano. Livro III*. Trad. Gualter Cunha, Ana Luísa Amaral. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1999.

MARTINO, Luis Mauro Sá. *De um eu ao outro: narrativa, identidade e comunicação com a alteridade*. Revista Parágrafo, v.4, N.1. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/377>, Acesso Jul. 2016.

MANUAL DIAGNÓSTICO E ESTATÍSTICO DE TRANSTORNO, DSM-5, *American Psychiatric Association*, trad. Maria Inês Corrêa Nascimento [et al.]; revisão técnica: Aristides Volpato Cordioli. [et al.] - E .Porto Alegre: Artmed, 2014. xlv, 948 p.

NUNES, Ana Beatriz Nogueira De Barros. *Cartas de Beirute: reflexões de uma mãe e feminista sobre autismo, identidade e os desafios da inclusão*. Curitiba, PR: CRV, 2015.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Narrar é humano! Autobiografar é um processo civilizatório. In: *Invenções de vida, compreensão de itinerários e alternativas de formação*. Maria Conceição Passeggi, Vivian Batista da Silva. (Orgs.) São Paulo, SP. Cultura Acadêmica, 2010. 232 p.

TABACHI, Dalva. *Mãe, eu tenho direito!*: Convivendo com o autista adulto. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: *História das Mulheres no Brasil*. Carla Bassanezi (coord. de textos), Mary Del Priore (org) 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2004.

CORA CORALINA, PONTE ENTRE A ESCRAVIDÃO E A LIBERDADE

Bernardethe Pierina Ghidini Zardo (Escritora/Academia Caxiense de Letras)

*Cora Coralina, tão gostoso de pronunciar este nome
que começa aberto em rosa e depois desliza pelas
entranhas do mar, surdinando música de sereia que
vive em Goiás. [...] Este nome não inventei, existe
mesmo, é de uma mulher que vive em Goiás: Cora
Coralina.*

Carlos Drummond de Andrade

Quem é esta mulher, descendente de “sesmeiros” (proprietários de sesmarias), como dizem seus poemas, sua mais autêntica autobiografia?

Quem é esta mulher amamentada pelo seio fecundo da escrava a quem ela chamava “Mãe Didi”?

Quem é esta mulher que se fez ponte à escravidão humana permanente, dando voz aos poemas rebeldes urdidos com “palavras em liberdade”?

Quem é esta mulher que “bateu na porta da Fortuna, e ela mandou dizer que não estava”?

Quem é esta mulher que “procurou a casa da Felicidade, a vizinha em frente informou que ela tinha se mudado sem deixar novo endereço”?

Quem é esta mulher que “procurou a casa da Fortaleza. Ela a fez entrar”? (Poema, “A procura”, *Meu livro de cordel*, p. 81).

Quem é esta mulher chamada pelo poeta Carlos Drummond de Andrade de “moeda de ouro”, de um “**ouro que não sofre as oscilações do mercado**” [...]. E que ele sente alegria em saber que existe, “bem no coração do Brasil, um ser chamado Cora Coralina”? (Rio de Janeiro, 14 de julho de 1979, grifo meu).

Quem é esta mulher que escreve o “Poema do milho”, após admirar a beleza da sua própria colheita? (“Poema do milho”, *Melhores poemas*, p. 293).

Quem é esta mulher, poeta-doceira da “Casa velha da ponte”, [...] “**imortal testemunha vigilante do seu passado**”? (*Histórias da casa velha da ponte*, p. 12).

Quem é esta mulher que, vivendo lado a lado com os homens de água, de vinho, permeado pelos homens de vinagre, pergunta poeticamente, “**Em qual dos grupos se julga situado você, leitor amigo**”? (Poema “Os homens”, *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*, p. 209, grifo meu).

“Cora Coralina, quem é você?” (*Meu livro de cordel*, p. 73, grifo meu). Cora Coralina, por ela mesma, através de seus poemas responde:

Sou mulher como outra qualquer.
Venho do século passado
e trago comigo todas as idades [...] (Poema “Cora Coralina, quem é você?”)

Venho do século passado.
Pertencço a uma geração
ponte, entre a libertação
dos escravos e o trabalhador livre.
Entre a monarquia caída e a república
que se instalava. [...] (Poema “Cora Coralina, quem é você?”)

Os castigos corporais.
Nas casas. Nas escolas.
Nos quartéis e nas roças.
A criança não tinha vez,
Os adultos eram sádicos
aplicavam castigos humilhantes. [...] (Poema “Cora Coralina, quem é você?”)

Em torno, o abandono.
Aninha, a menina boba da casa.
Foi uma ex-escrava que me amamentou
no seu seio fecundo.
Eram os seus braços prazenteiros
e generosos
que me erguiam, ainda rastejante, e
Aninha adormecia, ouvindo
estórias de encantamento. [...] (Poema “Mãe Didi”)

Quando nasci, meu velho pai agonizava,
logo após morria.
Cresci filha sem pai,
secundária na turma das irmãs.
Eu era triste, nervosa e feia.
Amarela, de rosto empalamado.
De pernas moles, caindo à toa. [...] (Poema “Minha infância”)

Vive dentro de mim
a lavadeira do Rio Vermelho.
Seu cheiro gostoso
d’água e sabão.
Rodilha de pano.
Touca de roupa,
pedra de anil.
Sua coroa verde de São-Caetano. [...] (Poema “Todas as vidas”)

Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
desabusada, sem preconceitos,
de casca-grossa,

de chinelinha,
e filharada. [...] (Poema “Todas as vidas”)

Eu sou aquela mulher
que ficou velha,
esquecida,
nos teus larguinhos e nos teus becos tristes,
contando estórias,
fazendo adivinhação.
Cantando teu passado.
Cantando teu futuro. [...] (Poema “Minha cidade”)

Eu sou a dureza desses morros,
revestidos,
enflorados,
lascados a machado,
lanhados, lacerados.
Queimados pelo fogo. [...] (Poema “Minha cidade”)

Da janela da casa velha
todo dia, de manhã,
tomo a bênção do rio:
- “Rio Vermelho, meu avozinho,
dá sua bença pra mim...” [...] (Poema “Rio Vermelho”)

Eu sou aquela mulher
a quem o tempo
muito ensinou.

Ensinou a amar a vida.
Não desistir da luta.
Recomeçar na derrota.
Renunciar a palavras e pensamentos negativos.
Acreditar nos valores humanos.
Ser otimista. [...] (Poema “Aos moços”)

Morta... serei árvore
serei tronco, serei fronde
e minhas raízes
enlaçadas às pedras de meu berço
são as cordas que brotam de uma lira.

Enfeitei de folhas verdes
a pedra de meu túmulo
num simbolismo
de vida vegetal.
Não morre aquele
que deixou na terra
a melodia de seu cântico
na música de seus versos. (Poema “Meu epitáfio”).

Belíssima coletânea de textos poéticos selecionados por José Mendonça Teles,
declamada no enterro de Cora Coralina, na cidade de Goiás, no dia 11 de abril de 1985.

Assim foi Cora Coralina, a mulher que viveu todas as vidas possíveis através das suas ideias poéticas. Muito jovem iniciou seus exercícios literários. Foi aprendendo a mexer o tacho de doce que ela descobriu a musicalidade das palavras. E ela, enquanto mexia o doce, rimava, “goiabada queimada”, “calor ardor”, “colher mulher”, “tacho racho”, “cobre mole” [...]. Num depoimento à Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás, em 10 de junho de 1980, ela confessa:

Quando eu comecei a minha vida literária, menina ignorante, bobinha, aos 14 anos de idade, tentei a poesia, mas não consegui. Enquanto a poesia esteve dominada, atrelada à rima e à métrica, jamais eu consegui organizar uma quadra que fosse. Só me libertei quando a poesia se libertou da rima e da métrica, criou-se a poesia moderna e o verso livre. Aí eu também me libertei das minhas dificuldades poéticas. (TELES, 2003).

A poesia de Cora é tempo, é trabalho, é conhecimento, é amor, é fonte. É ponte entre a escravidão e a liberdade. Enquanto os negros rompiam os grilhões (1888), Cora e a poesia desciam do Monte Parnaso. A poesia sai do Olimpo para andar de ônibus. “Palavras em liberdade”, esse é o tom do seu poema. Poemas líricos, narrativos, epilíricos.

Por vezes “lâminas líricas muito extensas que não cabem numa única linha (isso se vê também em Cecília Meireles)”, constata Darcy França Denófrio, estudioso de Cora.

“Palavras em liberdade”, Mario de Andrade, Cora Coralina, acreditaram que Marinetti (Futurismo) “foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade”. (DENÓFRIO, 2008, p. 23).

Cora Coralina, assim como Mario, não transformou o achado poético em sistema, como o fez Marinetti, mas num auxiliar poderoso à sua expressão poética.

Para Cora, “não é o poeta que cria a poesia / E sim, a poesia que condiciona o poeta. / Poeta é a sensibilidade acima do vulgar. / Poeta é o operário, o artífice da palavra. / E com ela compõe a ourivesaria de um verso. [...]” (Poema “O poeta e a poesia”, CORALINA, 1985, p. 195).

Vintém de cobre é urdido sobre as meias confissões de Aninha, a menina rejeitada, mal amada, “détroque”, “inzoneira”, desequilibrada, distraída. Sim, distraída pelas “palavras em liberdade”:

Eu era triste, nervosa e feia. / Chorona. / Amarela de rosto empalamado, / de pernas moles, caindo à toa. / Um velho tio que assim me via / dizia: / “- Esta filha de minha sobrinha é idiota. / Melhor fora não ter nascido!” / Melhor fora não ter nascido... / Feia, medrosa e triste. / Criada à moda antiga, / - ralhos e castigos. / Espezinhada,

domada. / Que trabalho imenso dei à casa / para me torcer, retorcer, / medir e desmedir. (Poema “Minha infância”, CORALINA, 2008, p. 99-100).

A moral dos grandes oprimindo e escravizando os pequenos, “os adultos eram sádicos”. Dona Jacintha, mãe de Aninha, porte altivo, molho de chaves na cintura, ao referir-se às filhas, diz:

- Agora são três.
- Três? E a pequena que está sendo criada e amamentada pela escrava, Mãe Didi, e a vó Dindinha?
- Como fui esquecer? Tenho quatro filhas e já é tempo de me preocupar com a saúde deste companheiro [Dr. José, pai de Aninha].

“Na casa das nove mulheres” é um vaivém sem fim. Nove mulheres “a limpar, coser, cozinhar, quitutar, matraquear, bisbilhotar”.

E Aninha? “Só lhe sobram recriminações, os calçados e as roupas que as mais velhas vão deixando pelo crescimento”, conforme biografia escrita pela sua filha caçula, Vicência Brêtas Tahan.

Palavras duras que Aninha, matéria-prima de Cora, transforma em pedras. Aninha faz-se poesia e pedra aos poemas de Cora.

No meio do caminho de Drummond tinha uma pedra.

No meio do caminho de Cora tinha 96 pedras: “Uma estrada, / um leito, / uma casa, / um companheiro. / Tudo de pedra.”. (Poema “Das pedras”, CORALINA, [1976], p. 13).

Seriam “as pedras” o modo de dizer diferente do padrão romântico da época (1928)? Dizer ao mundo que não é só de amor e beleza que se alimenta o poeta. E que “as pedras” marcam o início do modernismo poético de Aninha. Cora atende ao “chamado das pedras”: “A estrada está deserta. / Vou caminhando sozinha. / Ninguém me espera no caminho. / Ninguém acende a luz. / A velha candeia de azeite / de a muito se apagou.” (Poema “O chamado das pedras”, CORALINA, [1976], p. 84).

Aninha, encarnada em Cora, envereda-se não pelo meramente referencial, mas pelo simbolismo lírico que norteia a sua vida desde o berço que a embalava: “De pedras foi o meu berço. / De pedras tem sido meus caminhos. / Meus versos: / pedras quebradas no rolar e bater de tantas pedras [...]” (Poema, “Mãe Didi”, CORALINA, [1976], p. 93).

Na poesia de Cora, a “pedra” migra da pura representação para o simbolismo cortante e desafiador. “Pedra” seria sinônimo de dor e sofrimento? Sem nunca negá-lo, Aninha vive plenamente a problemática que o destino lhe preparou. Afinal, “no sofrer, todos os humanos

lutamos e nos irmanamos. Ao saber fazê-lo tragicamente belo, todos os humanos nos divinizamos.” (PESQUERO, 2003, p. 245).

As “pedras” vão se repetindo. Transformam-se em ponte, estrada, leite, casa, santuário, lápide.

Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas (1889-1985), seu nome civil, com apenas dois anos de escola, transforma-se em Doutora *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Goiás, às vésperas dos seus 94 anos de idade, pela causa que abraçara. Aninha, “vendo que a terra era boa, / plantou um jardim / de jabuticabeiras.” (Poema “Jabuticabal I”, CORALINA, [1976], p. 35).

Aninha não morreu. Seus versos continuam falando. Aninha encantou-se ao chamado poético de Parmênides, “Bienvenido seas, tu que llegas a nuestra mansión com / lós caballos que te traen [...]”.

Aninha, “se pudéssemos vê-la como realmente é, em vez de menina, mostrar-se-ia pássaro. Não se lhe veem as asas, mas ouve-se o gorjeio. E quando penteia os cabelos, a poesia alisa suas penas.”.

Encontramos, no poeta Victor Hugo, junto aos Trabalhadores do mar, a poesia líquida, a poesia da Infância, a poesia que nem a escravidão conseguiu roubar de Aninha, que oferece à Cora “o segredo da vida, que é manter viva a criança que fomos”. (“Poema da infância”, p. 13).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Cora Coralina, de Goiás. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 27 dez. 1980.

_____. *Carta*. Rio de Janeiro, 7 out. 1983.

CORALINA, Cora. *Estórias da Casa Velha da Ponte*. 14. ed. São Paulo: Global, 2014.

_____. *O tesouro da Casa Velha*. São Paulo: Global, 1989. (Seleção Dalila Veras).

_____. *Doceira e poeta*. Ilustrações de Claudia Scatamacchia. São Paulo: Global, 2009.

_____. *Meu livro de cordel*. São Paulo: Global, s.d. [1976].

_____. *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. São Paulo: Global, s.d.

_____. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. 3. ed. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1985.

DENÓFRIO, Darcy França. *Melhores poemas*. Cora Coralina. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Global, 2008.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

HUGO, Victor. *Poésie de l'enfance – Poesia da infância*. Tradução de Zélia Anita Viviani, Marie-Hélène Catherine Torres, Noêmia Guimarães Soares. Florianópolis: UFSC, 2002.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

PESQUERO, Ramón Saturnino. *Cora Coralina: o mito de Aninha*. Goiânia: UFG; UCG, 2003.

TAHAN, Vicência Brêtas. *Cora coragem, Cora poesia*. 4. ed. São Paulo: Global, 2002.

TELES, José Mendonça. *No Santuário de Cora Coralina*. 3. ed. Goiânia: Kelps, 2003.

COMPLEXIDADES DO ROMANCE *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE

LISPECTOR

Bianca Cardoso Batista (UNISC - CAPES)

Dra. Eunice T. Piazza Gai (UNISC)

*Eu escrevo para nada e para ninguém. Se alguém me
ler será por conta própria auto-risco. Eu não faço
literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O
resultado fatal de eu viver é o ato de escrever.*
Clarice Lispector

INTRODUÇÃO

A escrita e a leitura não são apenas atividades de entretenimento, produção intelectual e trabalho, embora, também possam ser. Escrever é mais do que simplesmente jogar as palavras sobre o papel; ler é mais do que apenas buscar o sentido dessas palavras. A escrita pode até ter uma finalidade de dizer, objetivamente, algo: embora, algumas vezes, não o faça; e a leitura, por mais objetiva que possa parecer, é sempre uma mescla entre o autor, o leitor e o texto.

Neste sentido, ler é aprender um pouco mais sobre si; é uma troca; é um doar-se sobre a obra. Escrever, é uma entrega ainda mais íntima. Os textos de Clarice Lispector são, de algum modo, marcados por essa entrega. A própria Clarice dizia: “Eu escrevo sem esperança de que o que eu escrevo altere qualquer coisa. Não altera em nada... Porque no fundo a gente não está querendo alterar as coisas. A gente está querendo desabrochar de um modo ou de outro...”⁴⁷ Há, nesta citação, uma subjetividade relacionada ao processo de escrita e leitura que ultrapassa o mecanismo de comunicação formado pelos elementos emissor, mensagem e receptor. O fragmento adverte para o autoconhecimento produzido pelo autor, durante a escrita e abre a possibilidade de reflexão sobre a autodescoberta do leitor durante a leitura.

Neste contexto, o artigo apresenta algumas reflexões sobre o conceito de Hermenêutica, a partir das perspectivas teóricas de Alfredo Bosi (2003) e Richard Palmer (2011), e sugere determinadas atitudes para o leitor que busca fazer a interpretação de uma obra literária. Após o levantamento teórico, o texto se propõe a uma breve contextualização sobre a vida e a produção literária da escritora Clarice Lispector, em função de seus textos

⁴⁷ Trecho de Entrevista concedida a Júlio Lerner. TV Cultura. São Paulo, fevereiro de 1977.

serem fortemente marcados por fatos autobiográficos, a fim de, finalmente, interpretar o romance *A Hora da Estrela*.

O OLHAR ATENTO E A ESCUTA HERMENÊUTICA

A hermenêutica é um procedimento de interpretação que, segundo Alfredo Bosi (2003), se dá através de um olhar mais intenso e demorado sobre determinada obra. Em outras palavras, é um comportamento do leitor que busca absorver o mais puro significado do texto. Esse processo é deveras importante e necessário uma vez que as palavras não são diáfanas, transparentes ou facilmente decifráveis e mesmo quando possuem forte expressão, ainda assim, são densas até o limite da opacidade. Em função disso, se torna impossível compreender determinado texto ao simplesmente correr os olhos sobre o mesmo. Bosi (2003, p. 462) explica que “Ler é colher tudo quanto vem escrito. Mas interpretar é eleger (ex-legere: escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no enlaço da questão crucial: o que o texto quer dizer?” Uma leitura rápida pode até dar ao público uma vaga noção do texto, mas é através da interpretação que o leitor pode chegar, de fato, ao sentido do mesmo.

Numa perspectiva semelhante, de valorização da interpretação de um texto, há Richard Palmer (2011) que explica como a hermenêutica é utilizada pelo ser humano em seu cotidiano, diariamente e, até mesmo, involuntariamente. Ele exemplifica o fenômeno ressaltando que, desde que acorda, o indivíduo está a interpretar o mundo em que vive: ao olhar o despertador e decifrar a hora, por exemplo, o indivíduo interpreta os ponteiros do relógio. Em seguida, ao lembrar do dia da semana ou do mês, o sujeito interpreta o significado desta data e então se situa em sua realidade bem como em seus objetivos futuros. Neste sentido, o ato interpretativo pode ser refletido, inclusive, como uma atividade essencial do pensamento humano já que a própria existência pode ser considerada como uma forma de interpretação.

A relevância do tema é também discutida por Bosi (2003) que afirma que, ao interpretar um texto, o leitor não pode separar a obra de seu autor, uma vez que um livro é fruto de motivações pessoais profundas, valores ideológicos e correntes culturais. Assim, ao decifrar um texto, o leitor não pode levar em consideração apenas o produto final, mas deve considerar também o desenvolvimento, o processo de construção desse texto. Uma das maneiras de fazer isso é tentar construir ou reviver em si mesmo o momento que levou o autor

a escrever tal obra. Um posicionamento hermenêutico requer um olhar atento, demorado que capte os diversos momentos coexistentes, de intenções, convenções ideológicas e/ou literárias que constituem o texto. Assim, se justifica a importância de conhecer não apenas a obra, mas sua autoria e o contexto social e histórico da mesma.

A partir dessa contextualização de como o leitor ou intérprete poderia posicionar-se diante da obra literária e ,levando em consideração que um texto não é um objeto autônomo, é fundamental conhecer a trajetória de vida de Clarice Lispector para dar continuidade ao estudo.

MAIS QUE UMA ESCRITORA, UMA SENTIDORA, UMA CLARICE

Nascida com o nome de Haia Pinkhasovna Lispector, em 10 de dezembro de 1920, em Tchetchelnik, na Ucrânia, Clarice Lispector, foi uma escritora e jornalista brasileira, reconhecida como uma das mais importantes escritoras do século XX. Sua família, de origem judaica, seu pai Pinkouss e sua mãe Mania Lispector, emigraram para o Brasil, para a cidade de Maceió, em março de 1922. Após algum tempo em solo brasileiro, por iniciativa de seu pai, toda a família mudou de nome e Haia passou a ser Clarice.

No ano de 1925, ela e sua família mudaram-se para a cidade de Recife onde Clarice passou sua infância no Bairro da Boa Vista. Desde muito nova aprendeu a ler e escrever. Estudou inglês, francês e aprendeu ainda, por ouvir o idioma de seus familiares, o iídiche. Aos 9 anos ficou órfã de mãe. Em 1937 mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, para morar na Barra da Tijuca. Ingressou no Colégio Sílvio Leite, onde frequentou, assiduamente, a biblioteca. Ingressou no curso de Direito e aos 19 anos publicou seu primeiro conto intitulado *Triunfo* no semanário Pan. Formou-se em Direito, em 1943, e casou-se com o amigo e colega de turma Maury Gurgel Valente. Nesse mesmo ano, estreou na literatura com o romance *Perto do Coração Selvagem* que teve calorosa acolhida da crítica e recebeu o Prêmio Graça Aranha.

Clarice Lispector acompanhou o marido nas viagens que faziam parte de sua carreira de Diplomata do Ministério das Relações Exteriores. Em 1949, nasceu, na Suíça, seu primeiro filho, Pedro, e, em 1953, nasceu o segundo, Paulo, nos Estados Unidos. Anos mais tarde, em 1959, Clarice se separou do marido e retornou para o Rio de Janeiro, com os filhos. Nesta época começou a trabalhar, assumindo a coluna Correio Feminino, no Jornal Correio da Manhã. No ano seguinte, trabalhou no Diário da Noite com a coluna Só Para Mulheres e

lançou a coletânea de contos *Laços de Família*, que recebeu o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. Em 1961 publicou *A Maçã no Escuro* pelo qual recebeu o prêmio de melhor livro do ano, em 1962.

O ano de 1966 marcou uma tragédia em sua vida, quando sofreu diversas queimaduras em seu corpo e na mão direita, ao dormir com um cigarro aceso. Para se recuperar passou por inúmeras cirurgias e ficou isolada, sempre escrevendo. Em 1969, já possuía mais de dez volumes publicados. Clarice recebeu também o prêmio do X Concurso Literário Nacional de Brasília.

No ano de sua morte, em 1977, publicou *A Hora da Estrela*, a obra que será interpretada a seguir. A versão cinematográfica desse romance, dirigida por Suzana Amaral, em 1985, conquistou os maiores prêmios do festival de cinema de Brasília e deu à atriz, que fez o papel principal, Marcélia Cartaxo, o troféu Urso de Prata, em Berlim, em 1986. Clarice Lispector morreu de câncer, na véspera de seu aniversário de 57 anos, no Rio de Janeiro, no dia 9 de dezembro de 1977. Seu corpo foi sepultado no cemitério Israelita do Caju.

Após conhecer uma pequena parte da trajetória de Clarice é possível entender sua unicidade que, também, se revela em cada um de seus textos.

A HORA DE MACABÉA

A obra *A Hora da Estrela* é uma das obras mais famosas e comentadas de Clarice Lispector. O romance tem início com o diálogo do narrador Rodrigo S. M. que, conversa diretamente com o leitor explicitando alguns aspectos da narrativa que irá construir:

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. [...] A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo (LISPECTOR, 1977, p. 12-13).

Rodrigo S.M. vai esboçando um perfil da personagem principal da história que irá criar. Ele explica que ela será de origem nordestina, embora ainda não tenha escolhido seu nome. Ele já sabe, porém, que ela será datilógrafa, muito recatada e não terá muito *talento* para viver. Uma personagem sem qualquer possibilidade de futuro, totalmente esquecida pela sociedade e abandonada pelo destino: “A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes

sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 1977, p. 16).

A jovem ficou órfã de pai e mãe no sertão alagoano e anos mais tarde mudou-se para o Rio de Janeiro com a única parente viva, sua tia, que, logo antes de morrer, conseguiu-lhe um emprego de datilógrafa em uma empresa de representação de roldanas. Ainda sobre a protagonista, o narrador alerta: “ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando” (LISPECTOR, 1977, p. 23).

Seu patrão, Raimundo Silveira, briga em demasia com ela por seus constantes erros nos textos que datilografa. Numa ocasião, ele a destrata com brutalidade ameaçando mandá-la embora, entretanto, ao ser surpreendido por um doce pedido de desculpas, acaba recuando e avisa que, por algum tempo, não a demitirá:

(Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce obediente) (LISPECTOR, 1977, p. 26).

No trecho anterior é possível identificar que a obra adquire uma dimensão mais aberta, uma vez que o leitor é convidado a conhecer os pensamentos do narrador enquanto este constrói a narrativa:

(Se estou demorando um pouco em fazer acontecer o que já prevejo vagamente, é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana. E também porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar mas deve haver um réu.) (LISPECTOR, 1977, p. 39).

Dando continuidade à história da jovem nordestina: é no mês de maio e sob uma chuva intensa que a protagonista conhece sua suposta alma gêmea. “O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam” (LISPECTOR, 1977, p. 43). O jovem, operário de uma metalúrgica, chama-se Olímpico de Jesus Moreira Chaves. Embora se mostre como alguém pouco instruído, interesseiro e desonesto, ela “achava Olímpico muito sabedor das coisas. Ele dizia o que ela nunca tinha ouvido” (LISPECTOR, 1977, p. 52).

A trama se desenrola nos encontros frequentes do casal. Entretanto o romance não prospera, uma vez que o operário se mostra sempre insatisfeito com a namorada. Ele reclama

do fato de ela nunca saber conversar com ele. Porém, quando a jovem reage, angustiada, e começa a repetir o que ouvia na Rádio Relógio, ele acaba por desprezá-la afirmando que isso era mentira e idiotice da parte dela. Assim, quando conhece uma de suas colegas Glória, logo se interessa por ela, terminando o relacionamento com Macabéa e humilhando-a.

Num ímpeto de remorso por ter tirado o namorado de Macabéa, a colega Glória decide convidá-la para conhecer sua casa e por fim lhe conta que conquistou seu atual namorado através de uma cartomante. A profetisa, madama Carlota, pretensamente conheceria o futuro de todos. Glória se propõe a emprestar o valor necessário para a protagonista passar por uma consulta com Carlota.

Macabéa segue os conselhos da colega e procura a tal cartomante que a recebe com muito afeto. Ela fica perplexa ao fitar as cartas, pois vê a vida terrível da jovem e expressa sua compaixão: “ – Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! Que meu amigo Jesus tenha dó de você, filhinha! Mas que horror! – Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim” (LISPECTOR, 1977, p. 76). Madama Carlota não erra nenhum detalhe sobre o passado da protagonista.

No fim da consulta, porém, a expressão da vidente muda e ela faz várias promessas maravilhosas, assegurando que a vida da jovem mudará completamente no momento em que ela sair daquela casa. Afirma que Macabéa encontrará a felicidade e terá uma vida luxuosa. Assim que deixa a casa da cartomante, a protagonista já se sente diferente. Agora ela tinha um futuro. Carlota lhe dera uma esperança de vida. Ela quis chorar, mas reprimiu as lágrimas. Porém, ao pisar na rua, é atropelada por uma Mercedes amarela.

Neste ponto da obra há uma longa discussão acerca do destino de Macabéa. O narrador fica duvidoso sobre o que fazer com a vida da protagonista: “Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir” (LISPECTOR, 1977, p. 81). “Macabéa por acaso vai morrer? Como posso saber? E nem as pessoas ali presentes sabiam” (LISPECTOR, 1977, p. 82).

Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer. Pelo menos ainda não consigo adivinhar se lhe acontece o homem louro e estrangeiro. Rezem por ela e que todos interrompam o que estão fazendo para soprar-lhe vida, pois Macabéa está por enquanto solta no acaso como a porta balançando ao vento no infinito. Eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, mas quero o pior: a vida. Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago (LISPECTOR, 1977, p. 83).

Embora, ainda indeciso, o narrador afirma que muitas pessoas se reúnem ao redor de Macabéa, que está em agonia, mas nenhuma delas tenta socorrê-la e, finalmente, a felicidade a atinge: “Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. **A morte que é nesta história o meu personagem predileto**” (LISPECTOR, 1977, p. 84, grifo meu) e ela é envolta pela morte: “Até tu, Brutus?! Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que – que Macabéa morreu” (LISPECTOR, 1977, p. 85). É interessante refletir sobre o trecho destacado que, de algum modo, justifica o título da obra *A Hora da Estrela é a hora da morte*.

Além da narração, dos conflitos de Rodrigo S. M. e da pacata personagem Macabéa, o texto é marcado por inúmeras reflexões mais subjetivas, que se voltam para o ser humano, para seu íntimo e para questões existenciais. Por isso, durante a leitura, bruscamente, a autora deixa de falar sobre o que está por vir (nos momentos em que conversa diretamente com o leitor), deixa também de explicar a trajetória de Macabéa, e traz profundos pensamentos sobre a subjetividade do indivíduo, levantando temas que, muitas vezes, são esquecidos na correria do cotidiano, mas que, na verdade, são muito importantes para o autoconhecimento e o processo de amadurecimento humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o estudo acerca dos conceitos de hermenêutica, uma breve contextualização da trajetória de Clarice Lispector e a interpretação da obra *A Hora da Estrela* pode-se refletir sobre as motivações de Clarice ao dar vida a essa personagem tão particular. A leitura do romance provoca um desconforto imenso ao leitor que, diante da bizarra realidade da nordestina, se vê profundamente incomodado. Assim como o narrador, que constantemente expõe seus dilemas existenciais e sofre ao ter que criar uma personagem de uma ingenuidade quase irritante, uma total incapacidade intelectual e uma pobreza crua, o leitor também se vê desamparado. Macabéa é o rosto de um ser humano que apenas existe em uma sociedade, mas que é totalmente esquecido e brutalmente pisado pelo olhar alheio.

O narrador, ao se colocar numa posição tão distinta da sua para criar essa personagem, extrapola seus sentimentos num recurso estético frequente nos textos de Clarice – uma espécie de fluxo de consciência – no qual revela seus anseios e incertezas sobre o destino de Macabéa, alguém incapaz de formular um único pensamento sequer. Neste sentido, o leitor compartilha a angústia dessa personagem – que nem, ao menos, consegue nomear a dor

existencial que a perturba e tenta resolver suas dores com aspirinas – e também *vive*, durante a leitura, o sofrimento do narrador.

Assim, pode-se inferir que, mais do que contar a história de uma moça cuja realidade é extremamente desfavorável e brutal, o texto provoca agressivamente o leitor para a humanidade dessa personagem e para a angústia desse narrador. Enquanto Macabéa não sabe o que é: “A datilógrafa vivia numa espécie de atordoado nimbo, entre céu e inferno. Nunca pensara em ‘eu sou eu’. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso” (LISPECTOR, 1977, p. 36) e o narrador também não sabe bem o que é ser ele mesmo: “Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro” (LISPECTOR, 1977, p. 37). Assim também o ser humano não sabe, muitas vezes, exatamente o que é. Neste sentido, é justamente o dilema de existir, a angústia de viver e o peso do mundo sobre si que Clarice tenta, de algum modo, expurgar em suas obras.

Assim como Rodrigo se autodescobre, se reinventa e se encontra através da escrita: “Macabéa me matou. Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça” (LISPECTOR, 1977, p. 86). Assim também o leitor *vive e morre* através da personagem: ele também se reencontra e, ao menos por algum momento, através da experiência de leitura, alivia um pouco do peso do mundo e, quem sabe, até mesmo possa lidar melhor com as angústias que o cercam, diariamente.

É interessante pensar a escrita de Clarice – não apenas essa obra, mas seus textos, em geral – sob esta perspectiva: não apenas com finalidade de crítica social, econômica, feminista, etc., mas com o intuito de expurgar os dilemas do ser humano, sua dor, seu sofrimento, seu vazio de existir. É esta característica que encanta, comove e desperta leitores ao longo das décadas e constantemente: mais do que contar uma história, as obras transbordam um desabafo relacionado à subjetividade humana. Diante disso, sua literatura é revolucionária: com certeza a transformou durante a escrita e, sem dúvida, provoca, inspira, contagia e modifica o leitor atento durante a leitura.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977. 87 p.

PALMER, Richard. E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 2011.

_____. *Entrevista a Júlio Lerner*. TV Cultura. São Paulo, fevereiro de 1977. In: Revista Shalon, n.296. São Paulo, 1992.

**PALAVRAS EM TRÂNSITO: TRAUMA, MEMÓRIA E MIGRÂNCIA EM A
CHAVE DA CASA, DE TATIANA SALEM LEVY**

Bruna Farias Machado (UFRGS - CAPES)

Sob o viés autoficcional, o romance de estreia da escritora Tatiana Salem Levy intitulado *A chave de casa* (2013)⁴⁸ possibilita uma zona neutra para os indivíduos narrarem sua história, uma vez que permite que “sujeitos instáveis se intitulem como eu narrativo sem que saiba ao certo de qual instância narrativa ele corresponde” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61). Essa nova variação de escritas de si pode ser notada principalmente a partir dos anos 80, época em que escritas biográficas e autobiográficas tiveram um crescimento evidente. Assim, pode-se notar que “a maneira de construir e encarar as categorias de autobiografia e ficção sofreu grandes transformações, com a proliferação de relatos e romances nos quais as fronteiras entre elas parecem se desvanecer” (FIGUEIREDO, 2013, p. 13).

Criado em 1977 por Serge Doubrovsky, o termo autoficção já embaralha os sentidos desde seu nome, pois une, de maneira paradoxal, duas palavras que, via de regra, deveriam se opor, podendo ser considerada uma autobiografia pós-moderna com formatos inovadores. Esta se contrapõe à autobiografia clássica, que geralmente tem como alvo pessoas famosas que têm como objetivo contar toda a sua vida, e oferece ao leitor uma narrativa fragmentada e não linear, que vai muito além de contar fatos reais. Através dos artifícios que a literatura dispõe, há, aqui, uma tentativa de mascarar a realidade, deformando e (re)criando os fatos vividos, confundindo e diluindo as fronteiras existentes entre o vivido e o inventado.

Tendo em vista que a própria escritora afirma que seu romance se trata de uma narrativa autoficcional e dada as características desse gênero explicadas anteriormente, é correto afirmar que o (a) leitor (a) é induzido a pensar que o romance é uma narrativa não linear que brinca com as fronteiras entre realidade e ficção, o que, de fato, ocorre. Este, narrado em primeira pessoa, inicia com a justificativa da escrita, um diálogo direto com o (a) leitor (a):

Escrevo de mãos atadas. Na concretude imóvel do meu quarto, de onde não saí há longo tempo. Escrevo sem poder escrever e, por isso, escrevo. De resto, não saberia

⁴⁸ O romance foi lançado em 2007, mas a edição utilizada é de 2013. O livro ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura em 2008 na categoria melhor livro de autor estreante e foi finalista dos Prêmios Jabuti de 2008 e Prêmio Zaffari & Bourbon de Literatura de 2009. Cabe ressaltar, também, que o romance foi elaborado como tese de doutorado da escritora.

o que fazer com este corpo que desde a sua chegada ao mundo não consegue sair do lugar. [...] Falo de um peso que carrego nas costas, um peso que me endurece os ombros e me torce o pescoço, que me deixa dias a fio – às vezes um, dois meses – com a cabeça na mesma posição. Um peso que não é de todo meu, pois já nasci com ele, como se toda vez que eu digo “eu” estivesse dizendo “nós”. Falo sempre de um sopro que me segue desde o primeiro dia. [...] Estou num ponto em que preciso mudar a direção do barco, ou então serei capturada pelo olhar de Medusa e me tornarei pedra, lançada ao mar. No entanto, as palavras ainda me escapam, a história ainda não existe. Enquanto os músculos pesam e permanecem, o sentido se esvai. Quem sabe aos poucos, quando conseguir dar os primeiros passos, quando conseguir me libertar do fardo, não consiga também dar nome às coisas? E por isso, só por isso, escrevo. (LEVY, 2013, p. 9-10)

A personagem-narradora busca através da escrita dar sentido às suas experiências e, principalmente, tenta entender em que medida a herança familiar a caracteriza como um sujeito. Isso fica mais claro na narrativa principal do romance, cujo foco é a entrega de uma antiga chave de uma casa da Turquia dada pelo avô da personagem-narradora com o intuito dela ir verificar se a casa ainda existe, que pode ser entendida como uma oportunidade que a personagem-narradora tem de sair de seu isolamento autoimposto narrando a viagem realizada ou criando-a para que, através da narrativa e do ato da escrita, as histórias dos antepassados, e a dela própria, unam-se e possibilitem a conquista de uma identidade, como fica evidente nesse trecho em que a narradora se dirige à mãe, já falecida:

Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas, essa história das imigrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós duas (só nós duas) sabemos ser o outro o motivo da minha paralisia. Conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo e, de alguma forma, a mim mesma, mas nós duas (só nós duas) conhecemos a verdade. Eu não nasci assim. Não nasci numa cadeira de rodas, não nasci velha. [...] Fui perdendo a mobilidade depois que você se foi. [...] Foi a morte (a sua) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo. Que me deixou paralisada nessa cama fétida de onde hoje não consigo sair. (LEVY, 2013, p. 57).

Através das diversas fragmentações narrativas presentes ao longo do romance, fica implícito que a mãe morreu em decorrência de um câncer. Esse fato causou uma dor profunda na personagem-narradora, pois, como pode ser visto no trecho anterior, esse acontecimento fez com que ela perdesse a vontade de viver, ficando na cama a maior parte do tempo. Há, ainda, uma representação desse evento traumático bem evidente no romance: o diálogo entre mãe e filha. Em uma das diversas fragmentações narrativas, há a conversa entre mãe e filha após a morte da mãe, sendo a parte desta simbolizada por colchetes. A fala da matriarca muitas vezes desautoriza a história contada pela personagem-narradora, deixando o (a) leitor (a) confuso no que diz respeito à veracidade dos fatos narrados – artifício próprio da escrita

autoficcional. Com base nisso, é possível afirmar que o recurso utilizado, a fala após a morte, pode ser entendido como uma figuração dos eventos traumáticos sofridos, pois a personagem-narradora, por intermédio da escrita, tenta presentificar a mãe ausente, imaginando possíveis diálogos e entraves típicos das relações familiares, uma vez que “a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real” (SELLIGMANN-SILVA, 2003, p.49). Essa necessidade de reafirmar a existência e a importância da mãe no que concerne à construção da narrativa é um reflexo do evento traumático sofrido, dado que “para o sobrevivente do trauma, então, a verdade do evento pode não residir apenas em seus fatos brutais, mas também na maneira com que a sua ocorrência desafia a simples compreensão” (CARUTH, 1995, p. 153)⁴⁹.

A figura materna tem uma importância significativa, ainda, porque é ela que incentiva a filha a recontar a história de seus antepassados, mesmo que esta seja lacunar. A história familiar também é dela e a chave da casa simboliza que cabe a personagem-narradora fazer essa viagem:

A história não é só dele, a vida nunca é de uma única pessoa. Se ele lhe entregou a chave, é porque acredita que ela faça parte da sua história. Você conhece meu pai, nada para ele é sem razão. Ele poderia ter dado essa chave a mim ou a um dos meus irmãos, mas nunca o fez. [...] Talvez seja uma boa maneira de se mexer, sair do encarceramento desse quarto para ir a um país desconhecido. Acredite nessa história que seu avô lhe oferece, vá em busca de sua casa e tente abrir a porta. Reconte a história do seu avô, reconte a minha também, conte-as você mesma. Não tenha medo de nos trair. (LEVY, 2013, p. 17)

Após aceitar a missão de ir atrás da casa abandonada na Turquia e resgatar a história de seus antepassados, a narradora faz uma “viagem de volta”, pois, anteriormente, seus descendentes judeus portugueses foram obrigados a imigrarem para a Turquia na época da Inquisição e, posteriormente, para o Brasil, em busca de uma vida melhor. A relação entre cada um dos três países pode ser vista como um deslocamento cíclico, pois, como explica a própria narradora:

Nasci no exílio. Em Portugal, de onde séculos antes a minha família havia sido expulsa por ser judia. Em Portugal, que acolheu meu pai, expulsos do Brasil por serem comunistas. Demos a volta, chegamos o ciclo: de Portugal para a Turquia, da Turquia para o Brasil, do Brasil novamente para Portugal. Não teria sido menos penoso, menos amargo, se não tivéssemos sido obrigados a fazer esse longo percurso? Por que tivemos de sair de um lugar para voltar a ele? (LEVY, 2013, p. 24)

⁴⁹ Tradução minha do original: “for the survivor of trauma, then, the truth of the event may reside not only in its brutal facts, but also in the way that their occurrence defies simple comprehension” (CARUTH, 1995, p. 153).

Sabe-se que o movimento e a migração fazem parte do cotidiano do ser humano de maneira análoga aos acontecimentos inerentes à vida humana, tais como o nascimento, a reprodução, a doença e a morte. Da mesma maneira, toda a forma de espaços, sejam descritivos, sejam espaços da leitura, sejam ainda espaços da escrita, estão em constante movimento e, em consequência, em constante mudança. Em consequência, a desterritorialização e, por conseguinte, a necessidade de enraizamento, resultados do processo de deslocamento de povos de seus lugares de origem, corroboram com a tentativa de construção de memórias, estas podendo ser entendidas como um esforço do indivíduo para se sentir inserido na sociedade que o cerca, visto que a noção de identidade é cada vez mais importante para os indivíduos, uma vez que tudo que somos e pensamos é resultado de nossa interação com o mundo:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que ele percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” (BAUMAN, 2005, p. 17).

Dessa forma, a inter-relação entre a cultura do indivíduo e as demais existentes evidencia o permanente estado fronteiro em que nos encontramos. Além de questionar a imobilidade de algumas culturas, o que chama de “lugares de residências fixas”, o papel da literatura é relevante, visto que ao possibilitar a inter-relação, ainda que ficcionalmente, cria lugares que podem ser vistos sem uma residência fixa:

[...] a las concepciones y a los conceptos que se dedican a las espacialidades transformadas y en proceso de cambio. Al lado de una convivencia multicultural y una mezcla y reciprocidad inter culturales – y lo siguiente es para mí muy positivo – se ha instalado un entrevero transcultural en el cual as más diversas culturas se penetran recíprocamente y se modifican. Los lugares de residencia fijos de las culturas en su mayor parte pertenencem al pasado (ETTE, 2008, p. 16).

Sob esse viés, o romance de Levy transita entre a mobilidade e a imobilidade do ser, representando, por um lado, uma tentativa de encontrar (e resgatar) os caminhos dos antepassados, numa tentativa de dar sentido à própria vida, durante a viagem, bem como buscar a sua identidade, e, por outro lado, a possibilidade de cura através da representação dos movimentos através do ato da escrita.

Ao decidir ir em busca dos parentes na Turquia para tentar encontrar a casa abandonada, a narradora faz um “trajeto de volta”, muito embora nunca tenha partido, em busca de seu passado familiar. Ao chegar em Istambul, depara-se com uma fila que separava turcos dos estrangeiros. Portando passaporte português, ela descobriu que, assim como os demais, precisaria de um visto para ingressar no país devido à sua nacionalidade portuguesa, ao que rebate:

Mas não sou portuguesa, sou brasileira. Não sou brasileira, sou turca. Meus avós vieram daqui, são todos turcos. Eu também. Veja, não pareço turca? Olhe o meu nariz comprido, a minha boca pequena, os meus olhos de azeitona. Sou turca. O policial torceu o nariz: you need a visa. Não discuti, meus argumentos nunca o convenceriam. (LEVY, 2013, p. 34)

Se, por um lado, a narradora carrega o legado da família e sente-se no dever de dar voz às narrativas sempre silenciadas de seus antepassados, por outro, ela não é pertencente àquele país, o país de seus avós, o país fonte das tradições judaicas mais ou menos seguidas, não é o seu país, não importando o seu sangue turco e seus traços étnicos característicos. Posteriormente, ao inserir palavras e frases tanto em turco quanto em ladino e inglês em seu texto, a autora embaralha suas identidades e desterritorializa o português, representando, através da língua, a sua inserção nas demais línguas e culturas:

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso, estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial. (HALL, 2005, p. 47)

A viagem começa a se delinear de maneira a inclui-la também como protagonista e sujeito identitário quando ela descobre, em um dos passeios pela cidade, uma barraca de pepinos, que vendia-os inteiros com sal, da maneira como ela sempre comeu durante toda a sua vida em sua casa no Brasil. A identificação com a comida, tão caracteristicamente turca, que era, da mesma forma, tão familiar para ela reascende a esperança de que, afinal, entre as diversas nacionalidades e identidades que fazem parte do seu ser, a turca definitivamente é uma delas: “comecei a pensar que sim, havia um sentido nessa viagem. O passado não era apenas do meu avô, não era apenas daqueles que tinham emigrado. O pepino comprovava isso.” (LEVY, 2013, p. 80).

Disposta a conhecer a cultura turca, a narradora procura um *hammam*⁵⁰ local, e compra serviços de massagem e esfoliação, este último pertencente à limpeza islâmica. Ao chegar ao local, surpreende-se com o que encontra, pois o ambiente é muito diferente do que esperava e controlou o ímpeto de abandonar a experiência, dizendo para si mesma que “se essas mulheres estão aqui, vivas e com uma aparência tão alegre, por que não eu? Se eu quisesse de fato experimentar o mundo delas, teria de deixar o meu na porta” (LEVY, 2013, p. 87).

O banho turco assume também uma representação da inserção, ou num trocadilho pobre “mergulho num outro mundo”. É ali, naquele ambiente, que ela reconhecesse a sua alteridade e, ao mesmo tempo, aceita e se insere na cultura do outro, que, contraditoriamente, é um pouco dela. Ao contar a sua história de vida para a moça que a massageia, o seu peso da herança, o peso do passado, de uma história que não é dela, a massagista intensifica a massagem, o que é interpretado pela narradora como uma “tentativa de me desvencilhar do passado. Sentia que ela não estava apenas distendendo meus músculos, mas também lutando contra tudo o que eu acabara de contar” (LEVY, 2013, p. 91).

Quando a personagem-narradora chega em Esmirna, cidade do avô, e conhece os seus parentes turcos, ela é confrontada com a exigência de falar a mesma língua. Diante da negativa da personagem referente a saber falar ladino⁵¹, há um conflito, pois, segundo o primo do avô, um judeu verdadeiro nunca esquece o seu passado. A necessidade de ser ouvida, de se sentir pertencente à cultura de seus familiares torna-se, ali, improvável, dado o abismo linguístico que separa a personagem de seus familiares turcos, visto que apenas o primo conversa, em francês, com ela. No entanto, quando ela afirma conhecer a comida servida no jantar e diz que come a mesma no Brasil, o primo do avô sorriu em aprovação, no que a narradora entendeu como uma certeza deste de que “o passado não está só na língua” (LEVY, 2013, p. 148).

Finalmente, quando decide ir para Portugal a fim de buscar as suas origens, impressas apenas em seu passaporte, onde o local de nascimento caracteriza-a como portuguesa, a narradora tem um breve romance com um português, romance este que possibilita pensar que, ao invés de desatar os nós que a prendiam a um país que ela não reconhecia como seu, isso fez com que ela construísse uma ponte, ligando-a à Portugal (e ao português). A alusão a esse romance furtivo, porém, terno, possibilita inferir que ao embarcar na viagem, e aqui incluo a

⁵⁰ Também chamado de banho turco, é um banho a vapor que assemelha-se a uma sauna, mas difere da sauna seca, de origem finlandesa, porque na sauna seca o ambiente é seco e bem mais quente.

⁵¹ Pode ser entendido como um espanhol antigo.

anterior também, a narradora buscava se livrar do peso que a herança familiar lhe causava. Ela não tinha ligação nenhuma, ou assim supunha, com os países que agora visitara. Assim, ao fazer a viagem buscando livrar-se dos nós que a prendiam a cada país, a narradora construiu novos laços que a ligam a cada país que ela tem por seu. Na Turquia, o encontro com os parentes e a descoberta de semelhanças que nem a distância e a influência de outras culturas foram capazes de apagar faz com que ela seja inserida, também, no círculo familiar, criando um vínculo vitalício. Em Portugal, o amor repentino e intenso faz com que a relação com o país tenha uma importância que não tinha em sua vida, imiscuindo-se em sua vida de maneira permanente “e assim pude partir em paz, voltar para o Brasil com a certeza de que a minha relação com Portugal não era mais uma relação com o passado, nem do passado”. (LEVY, 2013, p. 188).

Fica claro, portanto, que a nossa relação com o estrangeiro vai depender da forma como lidamos com o estrangeiro que habita em cada um de nós, cabendo apenas “inquietar-se ou sorrir, esta é a escolha quando o estranho nos assalta; ele depende de nossa familiaridade com os nossos próprios fantasmas” (KRISTEVA, 2013, p. 47). Diante de uma cultura e de uma história que acreditava ser uma herança e não propriamente sua, a personagem-narradora dá voz às narrativas silenciadas de seus antepassados e parte para uma “viagem de volta” aos países que abrigaram, em algum momento, seus antepassados. À medida em que se insere em cada cultura e que descobre semelhanças nos gestos, nas características físicas, na comida e até mesmo quando deixa de lado o estranhamento e o pré-julgamento típicos do estrangeiro e se permite experimentar as diferentes culturas e hábitos, a narradora adquire não apenas uma identidade, mas sim identidades plurais, que a caracterizam como portuguesa, brasileira, turca e, sim, estrangeira.

Através da dicotomia mobilidade/imobilidade que foi utilizada ao longo do romance para explicitar, por um lado, a inércia de um corpo traumatizado, preso na cama e sem vontade de viver e, por outro lado, a necessidade da mobilidade, da viagem para (re)descobrir o passado, a narradora escreve a sua própria história, faz uma verdadeira “viagem interior” enquanto reescreve a memória do avô, dos pais. A literatura possibilita que essa dor seja trabalhada, pois a transmissibilidade de uma experiência traumática em forma de narrativa corrobora com a tarefa do sobrevivente de conseguir “ler a ferida”, visto que a narrativa literária dispõe de recursos que fazem com que a memória do trauma possa ser verbalizada, visto que esta última assume textura e densidade como uma não-experiência, verbalizada através de processos associados à linguagem figurativa:

A construção literária da memória não é, obviamente, uma recuperação literal, mas uma afirmação de um tipo diferente. Relaciona-se com o momento negativo da experiência, com aquilo que não foi, ou não pode ser, adequadamente experienciado. Esse momento agora é expresso, ou dado a conhecer, em sua negatividade. (HARTMAN, 1995, p. 540, tradução minha)⁵²

É correto inferir, então, que a viagem imaginária, literária, rememorada, possibilita que a personagem se identifique não apenas como herdeira de um passado e uma cultura cheios de histórias, mas sim possibilita que ela própria construa, através do ato da escrita, uma ponte entre o passado e o presente, inserindo-se na história, pois a literatura possibilita um olhar que vai além da vida cotidiana, fazendo com que se torne transgressora de fronteiras.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CARUTH, Cathy. Recapturing the past. In: *Trauma: Explorations in memory*. JHUP, 1995.

ETTE, Ottmar. *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. CSIC: Madrid, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTMAN, Geoffrey. *On Traumatic Knowledge and Literary Studies*. *New Literary History*, 26, 3, 1995.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEVY, T. S. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

⁵² Original: “The literary construction of memory is obviously not a literal retrieval but a statement of a different sort. It relates to the negative moment in experience, to what in experience has not been, or cannot be, adequately experienced. That moment is now expressed or made known, in its negativity” (HARTMAN, 1995, p. 540).

DO DIÁRIO DE SÍLVIA: ESCRITA DE SI E MEMORIALISMO

Me. Bruno Brizotto (UFRGS)

No prefácio de uma interessante obra crítica de Wander Melo Miranda (2009), Nádya Battella Gotlib lembra que “o discurso memorialista tem tradição firmada na literatura brasileira, sob a forma de diários, autobiografias, auto-retratos.” Logo, “tal esforço de representação merece que a crítica se dedique, com igual esmero, a examinar tais textos, reelaborando criticamente o substancioso percurso dessa produção.” (GOTLIB, 2009, p. 13). É precisamente nessa seara autobiográfico-memorialista colocada em cena pela estudiosa brasileira que a presente comunicação se insere, tomando como objeto de análise o diário íntimo, expressão característica de subjetividade e de individualidade humana.

Ao situar-se no campo dos gêneros voltados para a escrita de si – autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, cadernos de notas, notas de viagens, rascunhos, recordações de infância, autoficções, confissões próprias e alheias, cartas, auto-retratos, blogs etc. –, torna-se possível ao diário íntimo alcançar sua concretude e, por conseguinte, ensaiar uma tentativa de definição.⁵³ Uma possibilidade de caracterizá-lo procede dos estudos seminais do crítico francês Philippe Lejeune (1975). De acordo com o autor, “antes de ser um texto, um diário é uma prática, pois seu texto não é senão um subproduto, um resíduo. Manter um diário é antes de mais nada uma maneira de viver.” (LEJEUNE, 1975, p. 359). Baseando-se em acontecimentos de sua própria vida, o sujeito coloca em prática, no ato da escrita, uma determinada forma de viver, constituindo-se como objeto de seu discurso e da consequente avaliação de fatos pretéritos. Assim compreendido, o diário íntimo age como uma espécie de gerenciador de episódios de vida dispostos por um indivíduo em uma sequência cronológica, apresentando-se, finalmente, como “um subproduto, um resíduo” da realidade outrora vivenciada.

⁵³ Ao refletir sobre “as artes de si mesmo” presentes na cultura greco-romana, Michel Foucault (1992) define o diário íntimo em oposição aos *hypomnemata* (cadernos de notas): “Por mais pessoais que sejam, estes *hypomnemata* não devem porém ser entendidos como diários íntimos, ou como aqueles relatos de experiências espirituais (tentações, lutas, fracassos e vitórias) que poderão ser encontrados na literatura cristã ulterior. Não constituem uma ‘narrativa de si mesmo’; não têm por objectivo trazer à luz do dia as *arcana conscientiae* cuja confissão – oral ou escrita – possui valor de purificação. O movimento que visam efectuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si.” (FOUCAULT, 1992, p. 137). Ainda que aponte para a diferença essencial entre diários e *hypomnemata*, a investigação do filósofo francês constitui importante evidência sobre a origem da escrita diarística anterior ao que se comumente imagina.

Enquanto modalidade de escrita do eu, o diário apresenta características próprias, tais como: caráter fragmentário; impotência do eu diante dos fatos narrados; descontinuidade; ausência de elaboração, situação que gera uma escrita do efêmero que rejeita qualquer tipo de organização; liberdade de composição textual, ou seja, o narrador decide quais acontecimentos vividos pretende relatar e na ordem em que bem entender, não tendo a obrigação de perseguir uma coerência do enredo; linguagem representativa de experiências passadas e, muitas vezes, como exercício metalinguístico. Acrescente-se a esses traços, um modo reflexivo de escrita, “uma confissão da intimidade psicológica do protagonista, pois ela é contada em 1ª pessoa. A posição no narrador coincide com a da personagem principal.” (SOUZA, 2006, p. 121).

Diante dessas considerações, podemos estabelecer o objetivo desta comunicação: examinar o gênero textual diário íntimo, tomando como objeto de análise *Do diário de Sílvia*⁵⁴, seção integrante do terceiro volume de *O arquipélago* (1961-1962), da trilogia *O tempo e o vento*⁵⁵, de autoria do ficcionista sul-rio-grandense Erico Verissimo⁵⁶. Nesse sentido, discute-se a seguinte ordem de questões: primeiramente, analisa-se o sujeito feminino enquanto instância autoral de sua narrativa confessional; na sequência, discorre-se sobre o estatuto do diário enquanto forma de escrita de si; e, por fim, verifica-se a presença do discurso memorialista presente nas páginas do diário de Sílvia.

Escrito por Erico Verissimo em Virgínia, nos Estados Unidos, em 1961, *Do diário de Sílvia* apresenta a narração diarística de uma jovem professora de 25 anos, a qual seleciona momentos importantes de sua vida, que se referem a anotações lançadas em seu diário entre os anos de 1941 e 1945. Importa observar que a narrativa propriamente dita abarca o período que vai de 24 de setembro de 1941 a 4 de dezembro de 1943. As confissões referentes aos dois anos restantes, por sua vez, não figuram textualmente nas páginas de *O arquipélago*;

⁵⁴ Assim como *Ana Terra* (1970) e *Um certo capitão Rodrigo* (1971) – episódios de *O Continente* (1949), *Do diário de Sílvia* também foi publicado em edição separada, em 1978. Em 2005, foi lançada uma segunda edição, da qual são retiradas as citações utilizadas neste trabalho.

⁵⁵ A primeira parte, *O Continente*, foi publicada em 1949 em dois volumes; já, a segunda, *O Retrato*, foi editada em 1951 em dois volumes.

⁵⁶ Escritor nascido em Cruz Alta, estado do Rio Grande do Sul, a 17 de dezembro 1905. Estabeleceu-se, na década de 1930, em Porto Alegre, cidade na qual construiu uma bem-sucedida carreira de tradutor e ficcionista. Na capital gaúcha, trabalhou, ao lado de Henrique Bertaso, na Editora Globo, tornando-se, em 1932, diretor da *Revista do Globo*. Estreou na literatura com um volume de contos intitulado *Fantoches*, em 1932. Obras como *Caminhos cruzados* (1935), *Olhai os lírios do campo* (1938), *O resto é silêncio* (1943), *O tempo e o vento* (1949-1962), *O senhor embaixador* (1965) e *Incidente em Antares* (1971), assim como narrativas de viagens, de memórias e de outros gêneros consolidaram Erico Verissimo como um dos mais importantes narradores brasileiros do século XX. Entre as diversas condecorações recebidas, está o Prêmio Machado de Assis, em 1954, concedido pela Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra. Faleceu em Porto Alegre, a 28 de novembro de 1975, vítima de um infarto.

contudo o leitor toma conhecimento de que Sílvia concluiu o diário e que o entregou a seu cunhado Floriano Terra Cambará para que ele o lesse, como evidencia “Encruzilhada”, derradeira seção da trilogia. Assim, o contexto histórico presente no diário é marcado, no Brasil, pela ditadura do Estado Novo e, em nível mundial, pela Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial. Em meio a esses conturbados eventos, Sílvia decide iniciar suas confissões, apresentando acontecimentos e personagens que tanto permanecem em sua memória, quanto vivem em seu presente. Dos fatos que compõem a narrativa, destacam-se: a insatisfação de seu casamento com Jango, o amor impossível por Floriano, as dúvidas em relação à fé em Deus, os colóquios com seu amigo de infância Zeca (ou irmão Toríbio), com o “filósofo” Roque Bandeira (apelidado de Tio Bicho por Maria Valéria) e, ainda, com o comunista Arão Stein, a infância pobre, o difícil relacionamento com a mãe, a idealização da figura paterna, a influência do padrinho – Dr. Rodrigo Terra Cambará, assim como a repressão protagonizada pela tia, Maria Valéria.

A composição do diário se efetiva por meio de micronarrativas datadas, separadas “pela alternância temporal entre o passado lembrado, histórias de sua infância, e o presente vivido, história enquanto narradora.” (SOUZA, 2006, p. 122). Instauram-se, nesse sentido, dois distintos planos enunciativos determinados por essa distância temporal: o plano do enunciado, “compreendendo o diário que vai sendo escrito e que recria os acontecimentos”, e o plano da enunciação, “evocando e organizando os fatos sob forma de discurso, a própria construção da trama.” (SOUZA, 2006, p. 122). Do ponto de vista do sujeito que narra, Sílvia constitui-se, ao mesmo tempo, enquanto agente e objeto de seu discurso, configurando uma escrita de si reflexiva e fragmentada. Consequentemente, dois sujeitos enunciativos são apresentados ao leitor: o da enunciação, expresso pelo narrador autodiegético, e o do enunciado, a personagem Sílvia.

No momento em que a jovem protagonista situa-se “no presente da narração”, enquanto “reflete sobre suas atitudes e decisões”, reconstituindo “acontecimentos através de sua memória”, ao mesmo tempo em que questiona “imposições presentes e passadas” (SOUZA, 2006, p. 122), podemos refletir sobre a caracterização de Sílvia como autora de sua narrativa, circunstância que possibilita pensarmos sobre o papel do sujeito feminino enquanto produtor de sua respectiva prática textual.

De acordo com a romancista e ensaísta britânica Virginia Woolf (1990), “a liberdade intelectual depende de coisas materiais.” (WOOLF, 1990, p. 131). Tal argumento serve de base para a análise conduzida pela autora inglesa no referido ensaio, resultante de dois artigos

lidos perante a Sociedade das Artes, em Newnham, e a Odtaa, em Girton, em outubro de 1928. Fundamentada em tal afirmação, a autora de *Mrs. Dalloway* declara que se a mulher almeja tornar-se escritora, faz-se imprescindível “ter dinheiro e um teto todo dela” (WOOLF, 1990, p. 8). De fato, possuir “um teto todo seu” apresenta-se como uma das mais célebres metáforas de que Woolf se vale para ilustrar suas teses acerca da relação entre mulheres e ficção. Sumariamente, a metáfora do “quarto próprio” não significa apenas a afirmação de um espaço político e cultural para o sujeito feminino, seja ele público ou privado, mas também a inserção da mulher em espaços outrora considerados masculinos. No caso de Sílvia, podemos dizer que ela possui um “teto todo dela”, no qual empreende a redação de seu diário, como fica claro pela posição social que ocupa: esposa de Jango Cambará, um rico estancieiro, o qual, por seu turno, é filho de Rodrigo Terra Cambará, o senhor do Sobrado. Possui, assim, condições materiais favoráveis para compor o registro dos acontecimentos do seu dia a dia. Logo, escreve tanto no Sobrado⁵⁷, localizado na cidade de Santa Fé, quanto na estância da família, no Angico⁵⁸. Ao final do ensaio, Woolf (1990), refinando a metáfora do quarto próprio, assevera ser vital “ter um quarto com fechadura na porta”, situação que, simbolicamente, significa “o poder de pensar por si mesma” (WOOLF, 1990, p. 130).

Aspecto igualmente importante é a imagem da ficção enquanto teia de aranha, que funciona como base material da produção literária.⁵⁹ É apresentada no capítulo em que o narrador se questiona sobre as condições nas quais viviam as mulheres inglesas, durante o período elisabetano (1558-1603):

[...] pois a ficção, trabalho imaginativo que é, não cai como um seixo no chão, como talvez ocorra com a ciência; a ficção é como uma teia de aranha, presa apenas levemente, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. Muitas vezes a ligação mal é perceptível; as peças de Shakespeare, por exemplo, pareciam sustentar-se ali, completas, por si mesmas. Mas quando a teia é puxada para o lado, recurvada na borda, rasgada ao meio, lembramos que essas teias não foram tecidas em pleno ar por criaturas incorpóreas, mas são obra de seres humanos sofreadores e estão ligadas a coisas flagrantemente materiais, como a saúde e o dinheiro e as casas em que moramos. (WOOLF, 1990, p. 53-54)

⁵⁷ A 24 de setembro de 1941, Sílvia escreve: “Comprei este diário a semana passada na Lanterna de Diógenes [em Santa Fé]. Era o único que existia na casa. Tipo álbum, fecho de metal, uma gaiivota dourada na capa de plástico azul imitando couro. [...] vou desabafar neste livro. É mais decente lambe as próprias feridas na solidão, a portas fechadas. Mas o certo mesmo é curá-las.” (VERISSIMO, 2005, p. 8, grifo nosso)

⁵⁸ E a 18 de fevereiro de 1942, lemos: “Por que escrevo todas essas coisas que ninguém, mas ninguém mesmo, deverá nem poderá ler a não ser as outras Sílvias? Aqui no Angico trago este diário escondido numa cômoda antiga, da qual só eu tenho a chave. No Sobrado este livro fica guardado no fundo de outra cômoda, dentro de uma caixa cuja chave por sua vez trago presa ao pescoço por uma corrente, como um escapulário.” (VERISSIMO, 2005, p. 37-38)

⁵⁹ O crítico literário Geoffrey Hartman (1970) cunhou a expressão “teia de Virginia” (Virginia’s web) para se referir a essa imagética.

Levando em conta tal análise, podemos compreender o materialismo literário de várias maneiras. Para começar, a materialidade da própria escrita é reconhecida: ela é fisicamente produzida, e não divinamente dada. Nesse sentido, Woolf parece estar tentando desconstruir a figura solitária e romântica do poeta (masculino) ou do autor como misticamente escolhido, ou sobrenaturalmente eleito. Afirma Sílvia em seu diário: “Preciso escrever certas coisas que venho pensando e sentindo.” (VERISSIMO, 2005, p. 7). Mas a ideia de uma obra de arte literária como objeto material também está associada a uma forma de estética modernista que sustenta uma abordagem da narrativa como objeto auto-reflexivo e um sentido mais geral da concretude das palavras, faladas ou impressas. A teia de aranha de Woolf sugere, além disso, que a prática diarística de Sílvia é um processo corporal, produzido fisicamente. A observação de que o ato de escrever é “obra de seres humanos sofredores” sugere que a literatura é elaborada como compensação, ou em protesto contra, a dor existencial e a possível falta material. E, ao propor a criação literária como ligada “a coisas flagrantemente materiais”, a ensaísta britânica delinea um modelo de literatura alicerçado no mundo real, isto é, nas searas das experiências históricas, políticas e sociais. É precisamente a importância de tais esferas que fundamenta as experiências da jovem professora, as quais são selecionadas e, conseqüentemente, dispostas em seu diário.⁶⁰

Ao lado da perspectiva de Virginia Woolf (1990) acerca da relação entre mulher e literatura, adicionamos a posição defendida pela crítica feminista norte-americana Elaine Showalter (1994). O fato de toda a crítica estar localizada numa espécie de “território selvagem”, conforme a asserção de Geoffrey Hartman (2007), possibilita à autora pensar o texto feminino como pertencente a essa “zona selvagem”. Entretanto, tal posicionamento constitui, nas palavras de Showalter (1994, p. 50), “um jogo de abstração”, pois, na realidade, nenhuma escrita, crítica ou publicação é “totalmente independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens.” (SHOWALTER, 1994, p. 50). Desse modo, a escrita das mulheres caracteriza-se como “um ‘discurso de duas vozes’ que personifica

⁶⁰ Por exemplo, juntamente à narração de certos episódios decisivos da Segunda Guerra Mundial, Sílvia reflete sobre seu amor por Floriano, como nesta passagem datada de 7 de dezembro de 1941: “A notícia, ouvida através do rádio, tem quase a força duma bomba. Aviões japoneses atacaram Pearl Harbor de surpresa e destruíram vários navios de guerra americanos que estavam ancorados no porto. Penso imediatamente na viagem de Floriano [aos Estados Unidos]. [...] Em todo o caso, fico desgostosa comigo mesma por estar dando mais importância à viagem de F. do que ao ataque a Pearl Harbor e às conseqüências inevitáveis desse ato de traição.” (VERISSIMO, 2005, p. 33)

sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante.” (SHOWALTER, 1994, p. 50).⁶¹

Vista dessa forma, a narração confessional de Sílvia, “não está, então, dentro e fora da tradição masculina; ela está dentro de duas tradições simultaneamente, ‘subjacentes ao fluxo principal’, segundo a metáfora de Ellen Moer.” (SHOWALTER, 1994, p. 50). Logo, duas forças, duas tradições interdependentes atuam na tessitura textual do diário, urdindo as confissões essencialmente íntimas (voz do sujeito feminino silenciado) aos discursos oficiais (voz do sujeito dominante). Um excerto datado de 15 de outubro de 1941 permite-nos ilustrar esse ponto: “O respeito humano, a minha timidez, e principalmente esse sentimento de obediente inferioridade que sempre senti diante da ‘gente grande’ do Sobrado, de mistura com gratidão e afeto – tudo isso fez que eu ficasse muda e paralisada...” (VERISSIMO, 2005, p. 14). Aqui, evidencia-se tanto uma Sílvia que confessa livremente sua timidez e seu respeito, quanto uma Sílvia que se vê como inferior diante da imponente “gente grande” que habita o Sobrado, notadamente, seu padrinho, Dr. Rodrigo, seu marido, Jango, e sua dinda, Maria Valéria. Portanto, diante dessas constatações, podemos afirmar que Sílvia se constitui como produtora de seus próprios enunciados, valendo-se, ao lado da materialidade da escrita e da estrutura polifônica de seu diário, de uma importante ferramenta: a linguagem. Graças a ela, “adotamos posições enquanto sujeitos de fala e de pensamento.”⁶² (WEEDON, 2006, p. 126).

Refletir sobre o estatuto do diário íntimo como forma de escrita do eu implica levar em consideração como elemento de base o fato de que falar ou escrever acerca de si, como registrou Michel Foucault (1988), é um dispositivo crucial da modernidade, uma necessidade cultural, já que a verdade é sempre e prioritariamente esperada do sujeito, estando subordinada à sinceridade deste. O escrito autobiográfico implica, assim, uma cultura na qual “o indivíduo (seja qual for sua relevância social) situe sua vida ou seu destino acima da comunidade a que ele pertence, na qual ele conceba sua vida não como uma confirmação das regras e dos legados da tradição, mas como uma aventura para ser inventada”, defende Contardo Calligaris (1998, p. 46). Aventura para ser inventada que Sílvia pretende colocar em prática, na medida em que explicita a “utilidade deste jornal”, em 28 de setembro de 1941: “Ele me pode ajudar muito na exploração desses poços insondados que temos dentro de nós, e

⁶¹ Tal “discurso de duas vozes”, fundamentado num modelo cultural da escrita das mulheres, pode ser compreendido como uma espécie de “palimpsesto”, segundo expressão de Sandra Gilbert e Susan Gubar, precisamente pelo fato de conter uma estória “dominante” e outra “silenciada”. (SHOWALTER, 1994, p. 53)

⁶² No original: “[...] we take up positions as speaking and thinking subjects.”

que tanto nos assustam por serem escuros e parecerem tão fundos.” (VERISSIMO, 2005, p. 9-10).

Antes mesmo que Sílvia possa registrar suas vivências nas páginas de seu diário, torna-se necessário que ela apresente um motivo que justifique as confissões a serem feitas. Segundo Calligaris (1998, p. 43), “diários íntimos e autobiografias são escritos por motivos variados: respondem a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido. Frequentemente, aliás, esses três aspectos se combinam”. Em 28 de setembro de 1941, lemos: “Preciso ter uma conversa muito sincera comigo mesma. Botar as cartas na mesa. Olhar de frente umas certas situações que me inquietam.” (VERISSIMO, 2005, p. 9). Assim, a razão principal que leva a jovem a iniciar um diário é a realização de uma “necropsia” de seu casamento com Jango, empreendimento movido por um questionamento e uma tentativa de resposta. Veja-se: “Qual foi a sua *causa mortis*? Atribuir toda a culpa do fracasso a mim mesma seria dar uma explicação fácil demais ao caso. Eximir-me de qualquer responsabilidade seria injusto, insincero.” (VERISSIMO, 2005, p. 12). Areladas a essa motivação inicial estão duas outras causas: “[...] pergunto a mim mesma se Floriano não terá sido o *motivo* deste jornal. Sim, foi, mas não o único. Nem mesmo o principal, apesar da grande importância afetiva que ele tem na minha vida. Surgiu um novo ‘possível amor’ no meu horizonte espiritual: Deus.” (VERISSIMO, 2005, p. 9). Corolário da explicitação das razões que levaram Sílvia a redigir seu diário é a sinceridade evidenciada em seu discurso, o qual, por seu turno, expressa a função inerente a esse gênero autobiográfico. No sexto dia do mês de outubro de 1941, a diarista declara: “Um diário não é apenas um escrínio onde a gente guarda as raras jóias que a vida nos dá. É também uma lata de lixo onde despejamos a cinza de nosso tédio, o cisco de nossas tristezas, a aguada bile de nossos odiosinhos e birras de cada dia.” (VERISSIMO, 2005, p. 11-12). A concretização de tal princípio se efetiva justamente pelo fato de tanto a autobiografia quanto o diário suporem, por definição, “que a sinceridade do autor conte mais do que a veracidade dos fatos.” (CALLIGARIS, 1998, p. 47).⁶³

Exigência igualmente importante para a escrita de um diário é “o pacto que ele assina” com o tempo cronológico, mais especificamente, com o “calendário”, conforme sustenta o romancista e crítico francês Maurice Blanchot (2005). Segundo o autor, “o calendário é seu

⁶³ Maurice Blanchot (2005) endossa a relevância da sinceridade: “[...] a sinceridade representa, para o diário, a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar. Ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita. É preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade, grande virtude que exige também a coragem. A profundidade tem suas vantagens. Pelo menos, a profundidade exige a resolução de não manter o juramento que nos liga a nós mesmos e aos outros por meio de alguma verdade.” (BLANCHOT, 2005, p. 270-271)

demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante.” (BLANCHOT, 2005, p. 270). Ele constitui, assim, uma espécie de moldura que abarca os eventos relatados por Sílvia em cada entrada de seu texto. Ao colocar-se “momentaneamente sob a proteção dos dias comuns” e ao enraizar suas experiências “no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita” (BLANCHOT, 2005, p. 270), a narradora dá sentido às ações por ela protagonizadas em momentos precedentes à composição do diário. Disso decorre que “o interesse do diário é sua insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei. Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio [...]” (BLANCHOT, 2005, p. 273). A narrativa diarística funciona, assim, como um verdadeiro mosaico de memórias, as quais procedem, muitas vezes, de eventos oriundos do acaso, de simples observações de ocorrências do cotidiano, como, por exemplo, a chuva ininterrupta que cai sobre Santa Fé. Observe-se o trecho que abre a narrativa de Sílvia, transcorrido a 24 de setembro de 1941: “Chove sem parar faz três dias. Devagarinho, miudinho, como para azucrinar os que gostam se sol, como eu. Um céu baixo cor de ratão oprime a cidade. E aqui estou, tristonha, arrepiada de frio, como um passarinho molhado empoleirado num fio de telefone.” (VERISSIMO, 2005, p. 7).⁶⁴

Um diário ainda pode, segundo o ponto de vista de Blanchot (2005), desempenhar a função de “uma empresa de salvação”, ou seja, “escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu [...] ou para salvar seu grande eu, [...] para não se perder na pobreza dos dias [...]” (BLANCHOT, 2005, p. 274). Ao final da empreitada, especificamente no penúltimo dia registrado – 26 de setembro de 1943 –, Sílvia manifesta essa sensação de liberdade referida pelo romancista francês, a qual é obtida pela escritura do jornal íntimo. Veja-se um fragmento:

Passei dois meses sem abrir este diário. Algo de muito importante se passou comigo durante estes últimos tempos. A “campanha interior” terminou com a minha capitulação. Fui conquistada pelos exércitos de Deus. É possível que na minha hinterlândia os soldados do diabo ainda continuem na sua atividade de guerrilhas. Mas o importante é que sou uma terra ocupada por Deus. [...] Acho que posso agora enfrentar com mais coragem as minhas dificuldades e resolver melhor meus problemas. Já não tenho mais receio das minhas noites nem acho longos nem vazios os meus dias... Por que não contei nada disso a Floriano nas minhas cartas? Não sei, um estranho pudor ainda me tolhe. Qualquer dia... (VERISSIMO, 2005, p. 88)

⁶⁴ Situação banal que leva Sílvia a uma “importante descoberta”: “No inferno o castigo não é o fogo eterno, mas a eterna umidade, o que é muito mais terrível. Neste quinto dia [29 de setembro de 1941] de chuva ininterrupta, sinto que cogumelos me brotam no cérebro. Um bolor esverdeado me forra a alma. Sou um vegetal.” (VERISSIMO, 2005, p. 10).

Ainda que se sinta culpada pelo fato de não ter contado absolutamente nada acerca de sua salvação espiritual a Floriano, é possível argumentar que, para esta etapa da vida de Sílvia, basta como libertadora e apaziguadora a própria imagem de purificação divina: “[4 de dezembro de 1943] Entardecer no Angico. [...] Tenho a impressão de estar suspensa no ar... E de que alguma coisa vai acontecer. Cerro os olhos e fico esperando o recado de Deus.” (VERISSIMO, 2005, p. 88-89). O diário íntimo é, finalmente, “a âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade”, na singular conceituação de Blanchot (2005, p. 273).

Tão importante quanto a caracterização do diário de Sílvia como uma narrativa pertencente às escritas de si é o fato desse gênero textual possibilitar ao indivíduo a revisão de eventos passados de sua trajetória de vida, pois, como assevera Arfuch (2010, p. 144), “o diário [pode] substituir, com vantagem, a autobiografia, [consignando] os fatos memoráveis e [avançando] mais um passo em direção ao íntimo talvez menos ‘biográfico’ – a angústia, o medo, o erotismo.” A viabilidade de tal operação se dá no momento em que o texto diarístico possibilita uma “mínima separação nele existente entre o vivido e o seu registro pela escrita.” (MIRANDA, 2009, p. 34). Ainda segundo o crítico brasileiro, “há uma possibilidade maior de exatidão, de precisão e fidelidade à experiência real do diário, [...] o que é mais difícil de ser atingido pela autobiografia, em razão do caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança.” (MIRANDA, 2009, p. 34). Portanto, não é em termos de medida de ficcionalidade que o diário íntimo e a autobiografia se distinguem, mas precisamente pelo tratamento que dão à perspectiva de retrospectão.

Cabe, assim, à própria instância que narra selecionar, dispor e analisar criticamente os episódios considerados dignos de serem trazidos ao olhar do presente. A 1º de junho de 1942, consta a seguinte passagem: “Aqui estou de novo a remexer no passado, a pensar num assunto [sua infância pobre e a relação com a mãe] que me tem preocupado muito nestes últimos cinco anos.” (VERISSIMO, 2005, p. 45). Percebe-se, dessa forma, a presença do tom memorialista nas páginas do diário de Sílvia, circunstância que nos permite explorar a operacionalidade do discurso da memória nessa modalidade de escritura íntima. Nesse sentido, a memória é compreendida enquanto “operadora da diferença” (MIRANDA, 2009, p. 120), ou seja, “lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar – atividade produtiva que tece com as idéias e imagens do presente a experiência do passado.” (MIRANDA, 2009, p. 120).

Mediante a redação do diário e do processo de recordação de lembranças, Sílvia empreende um trabalho de evocação de imagens, o qual se manifesta por meio do que Henri Bergson (1999) chama de “reconhecimento”. Trata-se do “ato concreto pelo qual reavemos o passado no presente [...]” (BERGSON, 1999, p. 99), como fica evidente pelo registro feito a 1º de junho de 1942. Ao recuperar acontecimentos pretéritos e inseri-los no tempo vigente, a jovem professora estabelece, por meio da escrita, uma espécie de ligação entre passado e presente. Bergson (2006) chama essa conexão de “duração”. Na filosofia deste autor, “nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta.” Desse modo, a duração é “o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança [...]” (BERGSON, 2006, p. 47). Duração, portanto, não é corte, mas cumplicidade, assim como há continuidade entre passado e presente, a despeito da diferença de natureza entre os dois termos. O passado dura, sobrevive ao presente que ele foi, e por isso “rói o porvir”, debruçando-se sobre ele. Entretanto, como isso ocorre? A percepção do presente, que segundo Bergson (2006), obedece à “atenção à vida”, ou seja, à utilidade da vida prática, não pode existir sem a imagem-lembrança: é essa formulação que garante a ligação entre passado e presente. Na verdade, o passado “nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância esta aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora.” (BERGSON, 2006, 47). Logo, a cumplicidade entre passado e presente apresenta-se, no diário de Sílvia, como central para o processo de recordação operado pela narradora, na medida em que associa duas temporalidades vitais para sua constituição enquanto ser social.

Discorrer sobre a presença do discurso memorialístico num texto de cunho autobiográfico implica examinar a forma como a identidade de Sílvia é construída no âmbito do ato de rememoração de seu passado. Estamos diante da dialética memória/identidade. Ao revisitar o que já ocorreu, o indivíduo narra a si mesmo, objetivando construir sua identidade, a fim de se instituir como sujeito diante do outro e almejar uma posição dentro de seu respectivo grupo social. Joël Candau (2014, p. 18) sintetiza tal processo dialético no momento em que assevera ser a memória “a identidade em ação.” Se o conceito de memória é entendido como uma faculdade humana, a definição de identidade pode ser compreendida como um estado produzido socialmente, em uma constante relação dialógica com o outro. Desse modo, podemos falar em identidades, tendo em vista que os seres humanos, dependendo do campo social em que estiverem inseridos, possuirão não uma, mas distintas

identidades. Assim como a memória, as identidades se inscrevem na ordem do discurso, da linguagem e, por isso, precisamos compreendê-las “como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas”, argumenta Stuart Hall (2011, p. 109). Em seu diário, a 24 de setembro de 1941, Sílvia reflete sobre sua(s) identidade(s), motivada pelo ato retrospectivo: “Agora sou a que escreve e depois serei a que lê. Qual! Tenho muitas Sílvias dentro de mim. Cada vez que eu reler essas páginas, serei outra. E cada uma dessas outras será diferente da que escreveu.” (VERISSIMO, 2005, p. 7-8). E, mais adiante, a 1º de junho de 1942, recorda: “É preciso desmascarar a Sílvia angélica. A imagem que pintei de mim mesma quando adolescente não corresponde à verdade. Devemos ter a coragem de examinar de quando em quando a coleção de faces que não usamos em público.” (VERISSIMO, 2005, p. 44). Logo, suas identidades devem ser compreendidas como “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para [ela].” (HALL, 2011, p. 112).

Cabe dizer que, ao mesmo tempo em que nos forma, a memória é também por nós modelada. “Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa”, sintetiza Candau (2014, p. 16). O relato diarístico empreendido por Sílvia permite que nos consideremos a posição de Beatriz Sarlo (2007), para quem a pessoa narra a sua vida “para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada.” (SARLO, 2007, p. 19). A narração das memórias contribui, assim, para a constituição da protagonista enquanto sujeito e permite que assuma, para si mesma, suas identidades.

Além de consolidar Sílvia como agente de sua narrativa confessional, de constituir-se enquanto espaço de escrita de si e de apresentar em sua estrutura traços do discurso memorialista, *Do diário de Sílvia* evidencia a passagem de uma forma de memória autobiográfico-comunicativa para uma modalidade mais abrangente, a memória cultural (ASSMANN, 2008), na medida em que, ao integrar futuramente *O tempo e o vento*, possibilitará o enriquecimento da polifonia de vozes presente nas páginas de um dos maiores romances que o escritor cruz-altense Erico Verissimo já produziu em sua prestigiosa carreira literária.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNIG, Ansgar (Eds.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. p. 109-118.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Memória e vida: textos escolhidos por Gilles Deleuze*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 43-58, 1998.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Tradução de Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992. p. 129-160.

GOTLIB, Nadia Battella. Prefácio. In: MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 13-15.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 103-133.

HARTMAN, Geoffrey. Virginia's web. In: _____. *Beyond formalism: literary essays (1958-1970)*. New Haven and London: Yale University Press, and Montreal: McGill-Queen's University Press, 1970. p. 71-84.

_____. *Criticism in the wilderness: the study of literature today*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 23-57.

SOUZA, Luana Soares de. Do diário da(s) Sílvia(s): entre o ser e o desejar. In: ALVES, José Edil de Lima (Org.). *Erico Verissimo: provinciano e universal*. Canoas: Ed. ULBRA, 2006. p. 119-135.

VERISSIMO, Erico. *Do diário de Sílvia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WEEDON, Chris. Subjects. In: EAGLETON, Mary (Org.). *A concise companion to feminist theory*. London: Blackwell Publishing, 2003. p. 111-132.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

O DISCURSO INDIRETO LIVRE E SUAS IMPLICAÇÕES NA LITERATURA DO SÉCULO XIX

Ma. Camila De Bona (UFRGS)

O objetivo deste trabalho é, pois, analisar como o discurso indireto livre se configura na literatura do século XIX. Para tanto, na seção 1, abordaremos as considerações linguísticas e sociológicas acerca do discurso de outrem já estudadas por Bakhtin (1929), Banfield (1973) e Wood (2008). Na seção seguinte, nosso foco está na emergência dessa forma na literatura do século XIX, na qual autores como Jane Austen e Gustave Flaubert ganham destaque, tendo em vista a relação passível de ser estabelecida entre a técnica do discurso indireto livre e os aspectos da realidade social que contribuíram para a sua afirmação.

Dito isso, passemos ao trabalho.

1 SOBRE OS DISCURSOS DE OUTREM

Quando se trata de fazer referência ao discurso de um outro, os livros didáticos e as gramáticas de forma geral apresentam três possibilidades: o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre. O primeiro se caracteriza, grosso modo, por reproduzir fielmente as vozes dos personagens, introduzidas por verbos de comunicação e sinas de pontuação condizentes (exemplo em 1). Já no discurso indireto, uma terceira pessoa (narrador) ganha voz para reproduzir o que foi dito por um determinado personagem (exemplo em 2), por meio do uso de conjunção integrante, da adequação de pessoas e tempos verbais e, quando necessário, da adequação de pronomes e advérbios. O discurso indireto livre (exemplo 3), por sua vez, é caracterizado como o discurso escrito por um narrador cujo(s) personagem(s) tem voz própria, configurando-se como uma mistura do discurso direto e do indireto, já que as duas vozes se fundem.

- 1) Trujillo disse: - Acordei paralisado por uma sensação de catástrofe. (Adaptado de Llosa, 2000/2011, p. 23);
- 2) Trujillo disse que acordara paralisado por uma sensação de catástrofe. (Adaptado de Llosa, 2000/2011, p. 23);
- 3) Acordou paralisado por uma sensação de catástrofe. (Llosa, 2000/2011, p. 23).

Em “Para uma história das formas da enunciação das construções sintáticas”, terceira parte de seu *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929), Mikhail Bakhtin defende a premente necessidade de analisar o fenômeno altamente produtivo do discurso citado (discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre), as modificações desses esquemas e as variantes dessas modificações que se encontram na língua e que servem para a transmissão das enunciações de outrem em um contexto monológico coerente. O autor defende que essas questões não foram suficientemente estudadas, tendo em vista que ninguém foi capaz de discernir os problemas de significação gerados para a linguística. Segundo Bakhtin, foi justamente a orientação sociológica, com interesse científico pela língua, que permitiu descobrir toda a significação metodológica e o aspecto revelador desses fatos.

No capítulo que disserta sobre o “Discurso de Outrem”, Bakhtin argumenta que as formas sintáticas, tais como as do discurso direto ou as do discurso indireto, não são capazes de exprimir de maneira imediata as tendências e as formas de apreensão ativa e apreciativa da enunciação de outro. O processo não se realiza diretamente por meio dessas formas, tendo em vista que são apenas esquemas padronizados para citar o discurso. No entanto, o autor ressalta que esses esquemas só podem ter surgido e ganhado forma de acordo com as tendências dominantes de apreensão do discurso de outrem e, na medida em que esses esquemas assumem uma forma e uma função na língua, eles exercem uma influência reguladora, estimulante ou inibidora.

A língua não é o reflexo das hesitações subjetivo-psicológicas, mas das relações sociais estáveis dos falantes. Conforme a língua, conforme a época ou os grupos sociais, conforme o contexto apresente tal ou qual objetivo específico, vê-se dominar ora uma forma ora outra, ora uma variante ora outra. O que isso atesta é a relativa força ou fraqueza daquelas tendências na interorientação social de uma comunidade de falantes, das quais as próprias formas linguísticas são cristalizações estabilizadas e antigas. Se, em certas condições bem determinadas, uma forma qualquer se encontra relegada a segundo plano (...), isso testemunha então a favor do fato de que as tendências dominantes da compreensão e da apreciação da enunciação de outrem têm dificuldade em manifestar-se sob essas formas, pois estas últimas as freiam, não lhes deixando campo suficiente. (BAKHTIN, 1929/2006, p. 142)

É de extrema importância termos em mente que a forma escolhida por determinados autores para transmitir o discurso do outro é sintomática de sua época e das ideologias vigentes. Bakhtin aponta que quanto mais dogmática for a palavra, menos a apreensão apreciativa admitirá a passagem do verdadeiro ao falso, do bem ao mal, e mais impessoais serão as formas de transmissão de discurso do outro. Dentro de uma situação em que todos os julgamentos sociais de valor são divididos em alternativas nítidas e distintas, não há lugar

para uma atitude positiva e atenta a todos os componentes individualizantes da enunciação de um outro. Uma postura autoritária como tal pode ser encontrada em textos do francês medieval e do russo antigo, os quais são elucidativos de um tipo racionalista de dogmatismo que trata de maneira semelhante o componente individual do discurso. Neste quadro, o didatismo impera, juntamente com as vertentes analisadoras do conteúdo do discurso indireto e as variantes retóricas do discurso direto. Além disso, as fronteiras que separam o discurso citado do resto da enunciação são bastante nítidas.

O discurso indireto livre traz justamente o oposto dessa nitidez de fronteiras. O narrador as apaga deliberadamente para colori-lo com suas próprias entoações, sejam elas de ironia, de desprezo ou de encantamento. Esse tipo, segundo Bakhtin, é característico da época do Renascimento, mais precisamente do fim do século XVII e de todo o século XIX. Nesse período, o dogmatismo autoritário tende a desaparecer, dando espaço a um certo relativismo das apreciações sociais, o que é favorável a uma apreensão positiva de todas as nuances particulares do pensamento, das opiniões, dos sentimentos e das emoções.

Tendo em vista que as formas do discurso direto e do discurso indireto são condicionadas por um verbo introdutório - tais como *disse*, *pensou* -, o narrador joga sobre o herói a responsabilidade daquilo que é dito. De acordo com Bakhtin, diferentemente, no discurso indireto livre, graças à omissão de verbos introdutórios, o autor apresenta a enunciação do herói como se ele mesmo se encarregasse dela, como se se tratasse de fatos e não de simples pensamentos. Com isso em vista, no fenômeno linguístico objetivo do discurso indireto livre, temos uma combinação das entoações da personagem (empatia) e das entoações do autor (distanciamento) dentro dos limites de uma mesma e única construção linguística.

No discurso em questão, a dominante do mesmo se desloca para o discurso citado. O contexto narrativo perde a considerável objetividade que lhe é inerente em relação ao discurso citado; com isso, a narração passa a ser percebida como subjetiva. O discurso do narrador é tão individualizado e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o das personagens. A posição deste narrador é fluida, tal como a posição das várias personagens representadas na obra. Pode-se dizer, portanto, que o discurso indireto livre é a forma última de enfraquecimento das fronteiras do discurso citado.

Para melhor analisar como se dá esse enfraquecimento de fronteiras, Ann Banfield (1973) argumenta que o discurso indireto livre é um estilo de narrativa em que não se pressupõe um falante/ouvinte ou um narrador/leitor. O discurso pode ser introduzido por

verbos que não podem introduzir o discurso direto nem o discurso indireto – verbos de consciência, que expressam crenças, sensações, reflexões. De acordo com a autora, o indireto livre preenche um hiato na gramática ao licenciar que expressões possam ser introduzidas por esses tipos de verbos. É como se esse estilo conseguisse capturar algo entre o discurso e o pensamento, articulando o fluxo de consciência. Essa técnica evita sugerir que o real processo de reflexão e sensação ocorre como discurso interno ao distanciar a linguagem que o reproduz da comunicação verbal.

Tendo em vista que o discurso indireto livre ocorre como uma expressão independente, Banfield (1973) defende que ele pode conter construções e elementos expressivos, assim como sentenças incompletas. Isso faz com que o estilo, que é o veículo para a expressão da consciência, responda à dimensão emocional. Mesmo quando esse estilo é introduzido por verbos de comunicação, tais como *dizer*, *argumentar*, *retrucar*, é importante termos em mente que o discurso registrado no indireto livre é distinto da comunicação verbal. Quando um diálogo é apresentado nesse estilo, não é entendido como palavras faladas de fato, mas como palavras escutadas ou percebidas, registradas em alguma consciência. Isso tem sua contraparte no plano visual: descrições no estilo em questão apresentam cenas vistas da perspectiva limitada de um personagem.

É também unicamente à imaginação do leitor que o escritor se dirige quando faz uso do discurso indireto livre. O que ele procura não é relatar um fato qualquer, mas comunicar suas impressões, despertar na alma do leitor imagens e representações vívidas. Ele não se dirige à razão, mas à imaginação. Apenas a inteligência que raciocina e analisa pode tomar a posição de que o narrador é quem fala no discurso indireto livre; para a imaginação viva, é o herói que fala. A imaginação é a mãe dessa forma (BAKHTIN, 1929/2006),

Lorck (1921 *apud* Bakhtin, 1929/2006, p. 179) afirma que, para o artista, no processo de criação, os seus fantasmas constituem a própria realidade: ele não só os vê, como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso direto, ele os ouve falar. E essa impressão viva produzida por vozes ouvidas como em sonho só pode ser diretamente transmitida sob a forma de discurso indireto livre. É a forma por excelência do imaginário.

Há dois indicadores, segundo Banfield, de que o estilo indireto livre não é uma representação da comunicação verbal: 1) nunca apresenta os traços puramente fonológicos do dialeto de um personagem e 2) nunca contém um endereçamento de fala direto, com vocativos. É bastante natural que o endereçamento não se faça presente, tendo em vista que o sujeito da consciência sabe qual é seu referente; quando nomes são usados para se referir a

outros personagens, são representativos de como o sujeito de consciência os chamaria, tais como *papai*, *mamãe*, etc., em casos em que o discurso indireto livre opera em personagens crianças, por exemplo.

Outras duas características do discurso indireto livre, de acordo com a pesquisadora, são relativas ao uso dos advérbios e dos tempos verbais. Enquanto os advérbios retêm as versões imediatas e presentes de tempo e espaço, tais como *aqui*, *hoje*, *ontem*, bem como acontece no discurso direto, os verbos funcionam como no discurso indireto, por meio de tempos pretéritos.

Para Wood (2008/2015), o discurso indireto livre tem recebido diversas outras denominações entre os romancistas, tais como “terceira pessoa íntima” ou “entrar no personagem”. Segundo o crítico literário, graças a esse discurso, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também por meio dos olhos e da linguagem do narrador. Habita-se, concomitantemente, a onisciência e a parcialidade: “ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver” (2015, p. 23).

No entanto, Wood defende que não há apenas dois estilos de linguagem a serem conciliados - não há apenas o estilo do autor e o do personagem. Há um terceiro, o que se chamaria de *linguagem do mundo*, a linguagem herdada da fala cotidiana, dos jornais, da publicidade, dos blogs, dos e-mails:

Nesse sentido, o romancista é um triplo escritor, e o romancista contemporâneo sente ainda mais a pressão dessa triplicidade, devido à presença onívora do terceiro cavalo dessa troica, a linguagem do mundo, que invadiu nossa subjetividade, nossa intimidade. (WOOD, 2008/2015, p. 41)

A argumentação de Wood está em consonância com a de Bakhtin, o qual defende que, independentemente das intenções que um falante pretenda transmitir, ele nunca criará um novo esquema linguístico por si só. As intenções subjetivas dos falantes dependem das tendências na comunicação sócio-verbal que, por sua vez, dependem de fatores socioeconômicos.

Para que se constituísse essa forma de percepção completamente nova do discurso de outrem, que encontrou sua expressão no discurso indireto livre, foi preciso que se produzisse alguma mudança, alguma comoção no interior das relações sócio-verbais e da orientação recíproca das enunciações. (BAKHTIN, 1929/2006, p. 173)

Na seção seguinte, veremos que realidade social forneceu as condições para o surgimento do discurso indireto livre, um discurso no qual a narrativa é construída na tonalidade do personagem, e o discurso do personagem na tonalidade do narrador.

2 DISCURSO INDIRETO LIVRE: A EMERGÊNCIA DA FORMA NA LITERATURA DO SÉCULO XIX

Franco Moretti (2003, p. 26), no artigo intitulado “O Século Sério”, defende, juntamente com Tobler (1887), que o estilo indireto livre é uma mistura de discurso indireto e direto, tomando do primeiro os tempos verbais e os pronomes, e do segundo o tom e a ordem da frase. Mostrar as emoções dos personagens por meio de um maior distanciamento: essa seria uma estranha mistura que, por sua natureza dual (emoção/distanciamento) é capaz de se coadunar perfeitamente, segundo Moretti, com a socialização moderna – as vibrações da voz individual se inserem em uma “moldura impessoal e abstrata” (MORETTI, 2008, p.139). Segundo o autor, essa terceira voz que emerge no discurso indireto livre seria uma voz intermediária e quase neutra entre a do personagem e a do narrador, ou seja, a voz entre o individual e o social: a voz de um indivíduo socializado, com todas as tensões decorrentes disso.

Ao longo do século XIX, o lado social e objetivo do estilo indireto livre, segundo Moretti, predominou. Isso é possível de ser averiguado em Austen, Dostoievski, Zola, Flaubert. Um exemplo de Austen, presente na obra *Orgulho e Preconceito* (1813), ilustra as considerações do autor:

Começava agora a compreender que ele era exatamente o homem que, em natureza e talentos, mais lhe conviria. Sua inteligência e temperamento, embora diferentes do dela, corresponderiam a todos os seus desejos. Era uma união que traria vantagens para ambos: com a espontaneidade e alegria dela, o gênio dele se suavizaria, suas maneiras melhorariam; e, com o raciocínio, a cultura e o traquejo social que ele possuía, os benefícios dela seriam ainda maiores. (AUSTEN, 2010, p. 316)

Nesse trecho, podemos perceber que o tom da enunciação pertence à personagem de Austen, enquanto as marcas formais de concordância verbal e pronominal estão em terceira pessoa. Moretti (2003) aponta que o efeito causado pelo discurso indireto livre é uma sensação ambígua no leitor: ao mesmo tempo em que nos sentimos mais próximos da personagem, tendo em vista que o efeito do narrador se rarefaz, também nos sentimos mais distantes, já que a personagem narra a si mesma e, por consequência, se afasta. No entanto,

mesmo que essa forma pareça pairar no ar no início do século XIX, apenas Austen, segundo o autor, é capaz de fazer um bom uso da técnica. Por quê?

Em geral, o indireto livre não aparece ao acaso, mas em pontos específicos do texto, isto é, próximo das grandes reviravoltas da narrativa: momentos de dúvida, temor, excitação e sobretudo (...) nostalgia. Nesses momentos críticos há por assim dizer um excedente de intensidade que permite “saltar” da história ao discurso, vencendo a distância – que estruturalmente é enorme – entre a voz da personagem e a do narrador. (MORETTI, 2003, p. 27)

Contudo, argumenta o autor, esses momentos também seriam ideais para o exato oposto do indireto livre, ou seja, para o narrador extrair a moral dos acontecimentos, refletindo sobre as consequências de uma atitude considerada equivocada. Aqui temos uma possível bifurcação para os escritores: ou realçam a superioridade moral do narrador com um trecho didático, ou exprimem a cumplicidade entre narrador e personagem por meio do indireto livre. E, segundo Moretti (2003), o que está em jogo nesse momento não é o domínio de uma técnica ou de outra, mas antes o que se entende por literatura: seria primordialmente um didatismo?

Tendo em vista que os escritores contemporâneos a Austen (como Mary Charlton, por exemplo) renunciam ao indireto livre pela vertente didática deliberadamente, cabe perguntarmos como e por que motivos Austen foi capaz de deixar fermentar essa forma e ser mais flexível que seus colegas na época. A tese de Moretti (2003) está no chamado ‘processo de socialização moderno’, o qual evita anular as especificidades individuais ao diluí-las, tornando-as compatíveis com as relações sociais. Para tanto, segundo o autor, o estilo indireto livre é a técnica ideal para dar forma a esse processo, tendo em vista que deixa um espaço livre e variável à voz individual ao mesmo tempo em que mistura e subordina a expressão individual a um tom abstrato e superpessoal característico do narrador. Portanto, mesmo que o indireto livre seja tolerante às percepções dos personagens, ele é, antes de tudo, uma técnica do social, não do individual, haja vista que, tomando o excerto de *Orgulho e Preconceito* referido anteriormente:

O tom emotivo permanece aquele de Elizabeth, subjetivo, de discurso direto, mas é um tom que se inclina ao valor mais alto que é a inteligência “objetiva” (isto é, socialmente aceita) das coisas. “A heroína que erra” (...) aprendeu a se corrigir. (MORETTI, 2003, p. 30)

Moretti aponta que um dos motivos pelos quais Austen se diferencia de suas contemporâneas no uso do indireto livre é pelo fato de seu senso de realidade sugerir que no

horizonte não há anarquia política nem desagregação das relações pessoais, apenas um compromisso entre os componentes da classe dominante, o qual condiz com a mistura de conceitos tradicionais e emergentes. A mistura desses conceitos, por sua vez, repercute também na utilização de uma forma linguística que é, por natureza, heterogênea na dualidade direto-indireto. A coexistência do conservadorismo e do otimismo em Austen evidencia que, em sua época, já não havia mais necessidade de adornos didáticos, nem o que temer com certa margem de ambiguidade deixada pela técnica – “o jogo já estava ganho”.

Segundo Moretti, os primeiros passos do indireto livre foram dados por Jane Austen. Já no início da segunda metade do século XIX, a técnica amadurece com Flaubert em *Madame Bovary* (1857), tendo em vista que a obra é considerada

a consumação lógica daquele processo que subtraiu da literatura europeia as suas antigas funções didáticas: o narrador que tudo sabe e tudo julga sai de cena, substituído justamente por doses maciças de indireto livre. (MORETTI, 2003, p. 31).

Quanto às possíveis consequências, na época, do uso dessa técnica, tivemos uma divisão de opiniões. Houve os que encararam o indireto livre como uma espécie de ruptura política, que colocaria o romance europeu em conflito com a cultura dominante e obrigaria o leitor a uma intrigante incerteza de juízo, trazendo à tona problemas de moral pública que, teoricamente, já pareceriam estar resolvidos.

Segundo o procurador Ernest Pinard, Flaubert ameaçou a ordem constituída já que não haveria, de acordo com ele, ninguém que pudesse condenar Emma no romance, nenhuma personagem virtuosa que visse o adultério como uma ação condenável. O trecho a seguir, que evidencia a técnica do indireto livre, é representativo dessa ambiguidade que, consoante Pinard, seria capaz de colocar a ‘ordem dominante’ em perigo.

Ela repetia para si mesma: “Tenho um amante! Tenho um amante!”, deleitando-se com essa ideia como se outra puberdade lhe tivesse chegado. Ia enfim possuir aquelas alegrias do amor, aquela febre de felicidade por que tanto tinha esperado. Entrava em algo diferente, onde tudo seria paixão, êxtase e delírio; uma imensidão azul a envolvia, o auge do sentimento brilhava em sua mente, a existência comum só aparecia ao longe, muito distante, na sombra entre os intervalos daquelas alturas. (parte II, cap. IX)

Diferentemente, a outra opinião encara a técnica de forma oposta, sendo sintomática de uma maior flexibilidade e eficácia, haja vista que os novos tempos não mais comportariam formas antiquadas de controle social. Moretti (2003, p. 31) analisa a situação de forma ainda

levemente diversa e se pergunta: as palavras de Emma são realmente de Emma? A conclusão à que chega é a de que não – quem de fato está falando por meio do discurso indireto livre são os romances sentimentais lidos pela personagem quando moça, romances que a ludibriaram. Portanto, personagem e narrador perdem a distinção de suas vozes: as mesmas são suplantadas pelo tom abstrato e sempre igual da ideologia corrente da época.

Em uma sociedade já de todo homogênea (...), o estilo indireto livre se mostra assustadoramente inerte diante da ideologia dominante (...). A socialização cultural se operou a fundo: das tantas vozes que havia, restou apenas “um nível intelectual médio, em torno do qual oscilam as diferenças individuais de cada um dos burgueses”. (MORETTI, 2003, p. 32)

Em “A Orgia Perpétua”, Vargas Llosa (1975) traça algumas considerações sobre o discurso indireto livre em Flaubert. O autor aponta que a raiz do indireto livre é a ambiguidade, uma confusão de ponto de vista que não é do narrador nem do personagem. Flaubert assinalava a troca de narrador onisciente para narrador-personagem ainda por meio de itálico e, segundo Llosa, essa ênfase na forma só é prescindível nos romancistas modernos graças à audácia desse escritor no século XIX. De acordo com o escritor peruano, há vantagens significativas para o relato no uso dessa técnica, dentre elas:

(...) agilizam-no, condensam-no e ao mesmo tempo – fato essencial para a natureza totalitária de um romance – permitem que a parte (a frase, o parágrafo) reproduza essa totalidade que o conjunto do romance aspira alcançar. (LLOSA, 2015, p. 234)

Além disso, os itálicos em Flaubert não significam apenas mudanças de narrador, tendo em vista que, em muitos casos, as vozes dos personagens se intrometem na voz do relator para pronunciar lugares-comuns. Essas frases, portanto, compõem a ideologia corrente daquele mundo fictício: “*são expressões adotadas por uma comunidade (...), nas quais ficaram impressos preconceitos, convicções, uma maneira de ver a realidade (...)*” (LLOSA, 1975/2015, p. 237). No caso de Madame Bovary, o discurso indireto livre dá voz a uma mentalidade estreita, de uma classe conformista e classista, convencida de que cada um deve se contentar com o que tem, sem tentar sair de seu status econômico-social. Llosa aponta que, surpreendentemente, as vozes que constituem o mais dinâmico da narração, haja vista ser o personagem se dirigindo sem intermediários ao leitor, acaba por ser, concomitantemente, as vozes mais mortas, mais conformadas.

Vargas Llosa defende que a astúcia do indireto livre em Madame Bovary está ligada, diretamente, ao recorte da onisciência do narrador: ele já não sabe mais tudo; seu poder diminui, iguala-se ao de um personagem. Além disso, antes de Flaubert, os romances

continham monólogos; os personagens, em geral, falavam entre si, contavam uns aos outros o que sentiam e pensavam. Segundo Llosa, é justamente aí que reside a diferença: se os personagens falavam, não pensavam sobre si. Mesmo se o narrador diz que seu personagem está pensando sobre determinado assunto, o que ele está pensando passará pelo filtro do relator – um filtro lógico, que analisa a subjetividade de fora. Diferentemente, o estilo indireto livre, ao relativizar o ponto de vista, consegue uma via de entrada para a vida do personagem, uma certa aproximação com sua interioridade. Com isso, o leitor tem a impressão de estar escutando ou vendo uma consciência em movimento, “*antes e sem necessidade de que se converta em expressão oral, ou seja, sente que participa de uma subjetividade*” (p.240).

No fim de suas considerações acerca dessa técnica em Flaubert, Vargas Llosa afirma contundentemente que o indireto livre significou o primeiro grande passo do romance para narrar de forma indireta os processos mentais, para descrever a intimidade dos personagens, não por suas manifestações exteriores, como atos ou palavras, nem pela interpretação de um narrador ou de um monólogo, mas sim pela representação através de uma escrita que parece situar o leitor no centro da subjetividade do personagem. Ainda sobre Flaubert:

Não digo que não soubesse o que fazia ao usar esse procedimento estilístico em *Madame Bovary*, mas sim que, provavelmente, foi para ele sobretudo uma prática, algo que o preocupava em razão dos efeitos que obtinha (...), e que talvez não tenha desconfiado de como essa técnica acabaria sendo subversiva na história do romance. (LLOSA, 1975/2015, p. 238)

No decurso do século XIX, o indireto livre, como reflexo de um empenho na busca por mudar o imaginário da Europa e torná-lo menos afeito aos adornos romanescos, teve uma proeminência consideravelmente objetiva. No entanto, se os tempos mudam, as formas linguísticas também hão de mudar. No século XX, ainda segundo Moretti, autores como Proust, Woolf, Joyce trabalharam com uma vertente mais subjetiva do discurso indireto livre, na qual o campo de observação estava mais centrado nos estratos inconscientes da vida psíquica. Houve um retorno aos excessos sentimentais, um ódio fervoroso ao realismo e um reencantamento da experiência da modernidade.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, J. *Orgulho e Preconceito*. Porto Alegre: LP&M, 2010. Tradução de Celina Portocarrero.

BAKHTIN, M. (V. N. Volochínov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BANFIELD, A. Narrative style and the grammar of direct and indirect speech. *Foundations of Language 10*, p. 1-39, 1973.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Tradução de Sérgio Duarte. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações.

LLOSA, M. V. *A Festa do Bode*. Tradução de Ari Roitman, Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

LLOSA, M. V. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

MORETTI, F. *A Literatura vista de longe*. São Paulo: Arquipélago, 2008.

_____. O Século Sério. In: *Novos Estudos*, nº 65, p. 3-33. Março/2003.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

**MORRESTE-ME, MAS A POESIA TE GUARDA (NOTAS SOBRE LUTO E
MEMÓRIA NA PROSA DE JOSÉ LUIS PEIXOTO)**

Camila Rodrigues Boff (UFRGS - CAPES)

Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios.
Ana Cristina Cesar

Este texto começa aqui, onde a prosa encontra a poesia. Onde o luto ganha espaço, e a memória e a palavra se complementam. *Morreste-me* é a primeira obra do escritor português José Luis Peixoto (1974). Publicado em 2000 (no Brasil, foi publicado apenas em 2015, pela editora Dublinense), o livro trata de um acontecimento autobiográfico: a morte do pai do autor. Classificado como “prosa”, a narrativa mistura elementos de poesia em sua constituição: é uma prosa poética, onde os fatos narrados se embrenham na poesia de Peixoto.

Resumidamente, *Morreste-me* narra a volta do narrador à terra natal, a terra em que habitara com sua família, tempos depois da morte do pai. A casa vazia o recebe, lugar onde já ninguém habita. Sua narrativa alterna memória e presente, intercalados por reflexões poéticas sobre a ausência paterna. *Morreste-me* é, ao mesmo tempo, um relato delicado e visceral da perda. Como uma espiral ou como uma espécie de montanha-russa, a narrativa é feita de sensações: o presente é composto por descrições, como quando o narrador reencontra a casa: “Na nossa rua, a nossa casa. A porta do quintal parada à minha frente, fechada, desafiante” (PEIXOTO, 2015, p. 10); “Entrei em casa. Apenas a lareira fria, as janelas fechadas a moldarem sombras finas no escuro” (PEIXOTO, 2015, p. 14); mas isso se perde em meio a aliterações, assonâncias, repetições de palavras e imagens, ritmos. A dor do luto se faz presente visual e sonoramente: é da ordem do corpo e dos afetos.

Este texto, uma leitura do encontro da prosa com a poesia. A hipótese: a forma poética de narrar, tons escuros de elegia, faz parte da elaboração do luto. É uma homenagem ao corpo ausente do pai, uma tentativa, através da memória e da escrita, de não deixar o esquecimento brotar. Somente através da linguagem, do trabalho poético com a linguagem, o narrador pode chegar mais perto do pai, de sua memória, fazendo com que a poesia seja o seu relicário.

Luto, memória, escrita. A dor lembrada e vivida. A memória escrita. Poesia, a expressão da perda em som e verso. Para entender o luto, Sigmund Freud. Da memória e seus

meandros, Aleida Assmann (2011) e Jeanne Marie Gagnebin (2006). Por fim, Federico Sciacca (1967), silêncio e morte, e George Steiner (1988), para ouvir o silêncio e a poesia.

“PRECISO VOLTAR E OLHAR DE NOVO”...

...“aqueles dois quartos vazios”, diz Ana Cristina Cesar no poema de apenas um verso, publicado em *a teus pés* (1982 [2016]). O texto diz da volta que é necessária para entender algo. Voltar e ver, para que então se compreenda a dimensão da ausência. Em *Morreste-me*, é primordial para o narrador voltar e ver. Sentir no corpo toda a potência da dor, vivenciar o luto. Nesse sentido, somente pisando a terra que foi sua e de seu pai ele conseguiria a força necessária para ver e sentir. Ainda que, comumente, a terra seja ligada à figura materna, não deixa de ser simbólico o retorno. O pai se constitui como um porto, como terra firme para o protagonista. O desamparo é evidente: “Entraste na morte e já não podes voltar para me proteger” (PEIXOTO, 2015, p. 44). Perdê-lo desestabiliza a ordem da vida, e o retorno se faz necessário para uma reordenação. A memória e o luto colocados em uma ordem narrativa, em conjunto com o trabalho da linguagem poética, proporcionam a consciência da perda, e, portanto, a elaboração do luto.

Nas palavras claras de Sigmund Freud (2010, p. 172), o “[...] luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar”. Essa reação é dolorosa, onde muitas vezes a pessoa afetada perde o interesse pelo mundo. “Dentro de mim, tu sabes, a dor constante a dor constante” (PEIXOTO, 2015, p. 52): um olhar em preto e branco, uma fina camada de dor separa o narrador da realidade.

Narra a dor, a sua dor; o pai, interlocutor da dor. O luto é doloroso (FREUD, 2010, p. 173). Em determinada altura da narrativa, a imagem do sol se pondo é pungente: a ordem do mundo não foi abalada, a vida da natureza continua pulsando. Só é noite no corpo cansado do sujeito enlutado. “Sem ti as pessoas ainda vão para onde iam, ainda seguem as mesmas linhas invisíveis” (PEIXOTO, 2015, p. 27), diz o narrador. Há a vida. E há a dor. É doído saber que a vida continua, apesar de.

Ao mesmo tempo em que o mundo perde suas cores e o sujeito perde o interesse pelas coisas que o cercam, tudo lembra o ausente. Em *Morreste-me* isso fica ainda mais evidente, uma vez que a casa primeira é palco das lembranças e da elaboração do luto. É importante perceber que existem variações nessa percepção, onde ora existe a lembrança pura e simples do corpo que se foi, ora a dor é atizada pelo entorno: “Deixaste-te ficar em tudo” (PEIXOTO,

2015, p. 18), simples constatação, quase resignada, de que em tudo haverá o rastro daquele que morre; “Tudo o que te sobreviveu me agride” (PEIXOTO, 2015, p. 19), e só resta o luto, a dor, a tentativa de lidar com a vida. É quase óbvio que muito sobrevive ao corpo morto.

Da materialidade da vida tudo resta, e o narrador entra em uma espiral de sensações. Ainda que tudo o que sobrevive ao pai o faça sofrer, existe um momento em que há a busca dos resquícios da figura paterna. O personagem procura na matéria cotidiana, olhando o quarto vazio, procurando dentro das gavetas: “Procurei-te ainda. Abri a gaveta da mesinha de cabeceira do teu lado da cama” (PEIXOTO, 2015, p. 41). O gesto banal de abrir a gaveta encerra a potência da vontade de memória, bem como metaforiza a vontade de superar a perda. Ir ao encontro do que falta, esquadriñar a ausência. Tornar-se um corpo composto por memória, guardar o que foi dentro de si.

Nesse sentido, é simbólico que em dois momentos da narrativa o corpo do narrador “se misture” com o corpo do pai. Através dessas ocorrências, o narrador recupera a figura do pai através do próprio corpo. Ao dirigir, lembra do pai dirigindo, e vê suas mãos e seus gestos metamorfoseados nas mãos e nos gestos do pai. Em outro ponto ele veste as roupas paternas: tem o pai no próprio corpo, transforma a imagem de si na imagem do outro.

É importante dizer que o luto deve ser vivido pelo sujeito, e, de acordo com Freud (2010, p. 172), é um momento que não deve ser perturbado ou evitado, pois seu silenciamento pode ser prejudicial. É nesse sentido que a memória tem papel fundamental em *Morreste-me*. É através da narratividade e do lirismo da rememoração que o luto vai sendo superado; é através da memória e da poesia que a fina camada escura da dor vai se dissipando, transformando a obra em uma tocante homenagem ao pai morto.

IN MEMORIAM

Se o presente se apresenta em fragmentos descritivos, a memória é da ordem de uma narrativa, de contar uma história. Embora também lírica, é através da memória que o narrador ordena o que restou; é através da memória que ele costura pedaços de lembranças antigas com fatos mais recentes, tentando montar um caminho que elabore o luto e, ao mesmo tempo, guarde os rastros do pai.

Palavras de Aleida Assmann (2011, p. 166): “não se pode recordar alguma coisa que esteja presente”. Recordar é colher as gotas do passado e sentir sua leve umidade. É voltar, juntar resquícios, ressignificar. Desde a memória de momentos da infância e adolescência, até

lembranças mais viscerais, como a do corpo doente e morto do pai, esses retalhos de passado, esse esforço de voltar-se e trazer a matéria vivida para o presente, ganha espaço nas linhas de *Morreste-me*.

Nesse sentido, o resgate do que *não está lá* ocorre nesse movimento de *voltar e ver*. A memória passa a *estar lá* junto com a casa, as roupas, que *estão lá*, ao alcance de um corpo. As marcas são claras: as memórias desse narrador enlutado passam necessariamente pelo corpo. A inevitabilidade do afeto provocado pela matéria que *está lá* se evidencia, por exemplo, através da repetição de uma frase que mostra o retorno das lembranças. Havia o esquecimento, mas o corpo, novamente ocupando o espaço de sua própria terra, passa a lembrar: “dizia nunca esquecerei, e hoje lembro-me” (PEIXOTO, 2015, p. 8); “dizia nunca esquecerei, e esta tarde lembrei-me” (PEIXOTO, 2015, p. 10); “dizia nunca esquecerei, e lembro-me” (PEIXOTO, 2015, p. 18). Leve variação do esquecimento, que se esvai e dá espaço à recordação.

A memória passa, então, a seguir caminhos na terra. Voltar e ver. Sinuosa, escapável, “[...] porque não há reencontro imediato com o passado, mas sim sua lenta procura, cheia de desvios, de meandros, de perdas” (GAGNEBIN, 2006, p. 160). Voltar e ver. De forma alternada, ver-se criança, e, depois, ver o corpo que sangra, o corpo que morre. Sendo da ordem dos afetos, a memória individual e íntima difere de outros tipos. Se, por um lado, a memória pode ser ordenada ao armazenar saberes, ela é caótica quando toca as fronteiras do biográfico e das sensações (ASSMANN, 2011, p. 173).

Errática, a narrativa volta e vê as lembranças de viagens da infância, os ensinamentos de direção, e uma muito simbólica, a memória do plantio da terra. Para o narrador, essa memória alternada, fugidia, é como o plantio da terra. Nesses meandros e desvios, a procura, como diz Jeanne Marie Gagnebin (2006). Preparar a terra para que dela possa tirar outros tipos de memória. Para que, trançada, misturada, costurada com a visão da pequena criança que viaja com o pai, ele possa agora recordar a difícil imagem da dor: o corpo morto do pai, inerte e abafado por algodões, putrefato, “os teus lábios tapados com um algodão para não saírem cheiros de dentro de ti, pai” (PEIXOTO, 2015, p. 40); ou o corpo hemorrágico, que dá às vistas toda a fragilidade do ser. Metáforica também é a cena em o pai é internado, quando já não consegue respirar sozinho: “No quarto, numa cama qualquer que não a tua, o teu corpo, pai [...]. respiravas ofegante. [...]. Pelo nariz, entrava o tubo que te sustinha” (PEIXOTO, 2015, p. 9). A vida esvaindo-se, perdendo-se, morrendo-se.

Entretanto, ainda que, obviamente, não seja linear, a escrita ordena a memória (GAGNEBIN, 2006, p. 111). O caráter narrativo daquilo que se lembra permite determinada ordem, permite que a memória ganhe ares de durabilidade. Ela não é apenas rastro, resquício, resto. É a marca no corpo, no papel, marca que permite entender e aceitar que os corpos perecem, morrem. O narrador consegue, então, perceber que ele carrega a memória do pai dentro da sua própria, uma memória dentro da outra, alimentando-se mutuamente, não permitindo a ruína imediata. Memórias que se sustentam, memórias que dão ao personagem a sensação de acerto de contas com a morte: “[...] ter a tua memória dentro da minha é como carregar uma vingança” (PEIXOTO, 2015, p. 60). O corpo é morto, degradado, putrefato, mas a memória é viva, e é no seu entremeio que fala a poesia-relicário que guarda a lembrança.

ELEGIA

Entre memórias narrativas e presentes descritivos, a poesia. Nos limiares, o silêncio. A forma. O silêncio da forma poética, sinuosidade da palavra misturando rima, luto, assonâncias. Difícil falar da obra de Peixoto sem *falar* do silêncio. Em quase tudo que publicou até hoje, o silêncio está presente, seja através dos títulos, seja em frases entalhadas no meio de romances e poemas.

A metáfora é uma espécie de silêncio. Não diz diretamente, não sabe ser objetiva. A metáfora é o escape da literalidade. Seus dedos não a alcançam. A metáfora, a poesia, abismos de sentidos. Assim, ao chegar próximo de tocar a ausência do pai, quando suas memórias, narrativas, presentes e descrições dão lugar à saudade, a poesia aumenta seu som. A dor e o luto são poesia.

Para George Steiner (1988, p. 69), a linguagem do poeta é o silêncio. Não só pelos seus não-dizeres, pelas suas concisões, mas também pela musicalidade que escorre em seus versos, que, como pode ser visto através da obra de Peixoto, pode não ser em verso, pode ser em prosa, ou no encontro entre prosa e verso, limiares.

Convém dizer, junto com Steiner (1988, p. 41), que se pode falar sobre aquilo que se vê, ao passo que aquilo que fica mergulhado nos abismos do ser “pode ocorrer em um nível anterior à linguagem ou fora dela”. Talvez seja por isso que, ao voltar e *ver*, o narrador descreva seu presente. Mas, ao voltar e *sentir*, sua expressão só pode se dar através da linguagem poética e do silêncio.

Além disso, antes de passar à forma, é preciso dizer que o silêncio também é uma forma de aproximação com o pai morto. Se sua memória emerge a partir dos objetos cotidianos, há determinada presença paterna no silêncio que ele deixou: “Passei a noite sozinho. Contigo. Perto do silêncio absoluto” (PEIXOTO, 2015, p. 43). Para Michele Federico Sciacca (1967, p. 32), é na morte que o silêncio ganha vida. A voz do pai está calada para sempre (PEIXOTO, 2015, p. 19), mas seu silêncio abre margem para muitos significados, ou, mais precisamente, para muitas *ressignificações*: através da linguagem, o filho *ressignifica* a morte do pai e elabora seu luto.

Gagnebin (2006, p. 154) constata que

não é a sensação em si [...] que determina o processo da escrita verdadeira, mas sim a elaboração dessa sensação, a busca espiritual do seu nome originário, portanto, a transformação, pelo trabalho da criação artística, da sensação em linguagem, da sensação em sentido.

O trabalho com a linguagem é o que torna a narrativa delicada e visceral ao mesmo tempo. A poesia, a linguagem, as palavras, tudo leva à sensação: ouvidos atentos, o corpo ouve rimas, aliterações, repetições, sinestésias. Do abismo da dor e do luto – vísceras – ao acuro da palavra-pétala, às vezes palavra-pedra, mas, ainda assim – delicadezas.

Repetições. Repetir a dor até perder o sentido. Sentir o som da palavra, e de seu som perceber que tudo se tornou triste, mas a vida continua pulsando, a vida: “tristes tristes flores novas e folhas nos ramos das árvores” (PEIXOTO, 2015, p. 11), diz o narrador na página 11, que ecoa em “flores novas e folhas novas nos ramos das árvores” (PEIXOTO, 2015, p. 12) na página seguinte, como versos de um poema longo que se espelham, potencializando a inevitabilidade das coisas que continuam a nascer, apesar da morte.

Da sonoridade que rola entre os dentes, extrair aliterações. Efes e vês em profusão, nasais indicando a saudade, a memória imbuída em saudade daquele que se fora: “Chamavas-me pelo nome, chamavas-me filho, e ouvir o meu nome na tua voz, e ouvir filho no fio cálido da tua voz era uma emoção funda” (PEIXOTO, 2015, p. 12). Do ritmo, buscar a cadência da ausência, tentar entender a falta, mas voltar, ver e guardar, sentir em silêncio a pulsação do que resta depois do último piscar de olhos: “Parto para o que sobra de ti e tudo são resquícius do que foste. Parto de ti, viajo nos teus caminhos, corro e perco-me e desencontro-me no enredo de ti, nasço, morro, parto de ti, viajo no escuro que deixaste e chego, chego finalmente a ti. Pai” (PEIXOTO, 2015, p. 25).

Na forma, guardar a memória, guardar o silêncio. Na poesia, encontrar o receptáculo da dor. Na elaboração da linguagem, encontrar o meio para desfazer-se do luto.

A POESIA TE GUARDA

Morreste-me, mas a poesia te guarda. Moldar o sentimento do luto e todas as sensações que o acompanham através da linguagem. A forma poética desta narrativa guarda a figura paterna. O corpo, morto, já não existente em carne, osso e sangue, torna-se eterno através da palavra: “E tu, já sem passado, perdido nele e a partir dele a seres dor e palavras, chuva e noite” (PEIXOTO, 2015, p. 27). Não existe passado nem presente para o corpo plantado na terra primordial; existe dor, mas existe palavra, porta aberta para a saída da dor. Ao final da narrativa, o personagem se encaminha ao cemitério, visita o túmulo do pai. A sepultura é a matéria que permite não esquecer, “pois o túmulo é o signo dos mortos; túmulo, signo, palavra, escrita, todos lutam contra o esquecimento” (GAGNEBIN, 2006, p. 112). São matérias geradas para tornar a *voltar e ver*, sentir e moldar o sentido em algo que possa ser guardado de alguma forma:ampa, rima, verso.

A palavra luta contra o esquecimento (GAGNEBIN, 2009); a palavra poética, rítmica, assonante, fio fino de corte, luta contra o luto. Para Gagnebin (2006, p. 146), ao tratar de Proust,

Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita – luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever.

Equilibrando-se na fina linha entre esquecimento e luto, o narrador de *Morreste-me* precisa da linguagem poética para lutar contra o aniquilamento: o seu, uma vez que seu luto só consegue ser transformado através dessa forma narrativa, bem como o da memória do pai, que não consegue ser conservada de outra forma senão a da poesia em meio à prosa.

“Descansa, pai. Ficou o teu sorriso no que não esqueço, ficaste todo em mim. Pai. Nunca esquecerei” (PEIXOTO, 2015, p. 62). Assim termina o narrador de *Morreste-me*, prometendo que o corpo ausente ficará em seu próprio corpo, nas mãos, nos traços, nas roupas esquecidas. Fica na memória, monumento-palavra, signo-poesia, homenagem crua e diáfana. Fica aqui, onde a prosa encontra a poesia.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Obras completas, volume 12. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. O rumor das distâncias atravessadas. In: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

PEIXOTO, José Luis. *Morreste-me*. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

SCIACCA, Michele. *Silêncio e palavra*. Trad. Maria Teresa Pasquini e Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Faculdade de filosofia, 1967.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OS RATOS, 1935

Me. Camilo Mattar Raabe (PUCRS - CNPq)

Com a quebra da bolsa de valores em 1929 e a consequente crise econômica internacional, o fim da República Velha no Brasil e o relevo que ganhou a Revolução de Outubro, num êxodo rural paralelo à modernização e povoação dos centros urbanos, a década de 1930 muda o panorama sócio-político brasileiro, impelindo os literatos a se manifestarem, denunciarem e exporem segmentos sociais desprivilegiados e oprimidos pelas engrenagens do progresso. Nesse contexto, uma série de escritores estreiam seus romances nessa década, que formam o chamado Romance de 30, conhecido como a Segunda Geração do Modernismo, entre os quais se encontram Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Dyonelio Machado, José Lins do Rego, Cyro Martins, todos com um olhar crítico sobre os problemas socioeconômicos, com consequências graves para os trabalhadores do campo e dos centros urbanos.

Durante as primeiras décadas do século XX, com a Primeira Guerra Mundial transformando o panorama político-econômico em nível mundial e o crescente processo de industrialização no Brasil, o poder centralizado entre Minas Gerais e São Paulo da República Velha vai perdendo espaço, até a chamada Revolução de 30 e instauração do Governo Provisório por Getúlio Vargas, de 1930 a 1933. Ele convocou eleições e veio a fazer um governo legal no agitado período entre 1934 e 1937, com a emergência da Ação Integralista Brasileira, unindo os partidos fascistas e ganhando - num primeiro momento - certa simpatia de Getúlio, e a Aliança Nacional Libertadora, que seria alvo da Intentona Comunista. Em 1937 Getúlio articulou o golpe que introduziu o Estado Novo, com poderes absolutos, baseado na ditadura instituída por Salazar, em Portugal, de características fascistas, manipulando a sociedade bem como sua imagem, usando do arbítrio e da violência para permanecer no poder por quase uma década.

Então parece claro: o *romance de 30* é integrante, produto e reflexo dos primórdios do Brasil moderno, que se superpunha ao Brasil arcaico/agrário da costa e de suas imediações. E *moderno* quer dizer marcado pelas estruturas urbano-industriais de um capitalismo cujos centros situavam-se e situam-se no exterior. Nesta fase dos primórdios, as elites dissidentes modernizadoras e os grupos a elas ligados descobriram, de repente, o Brasil. E a partir de uma racionalidade primária, ingênua em termos de perspectiva histórica, tentaram organizá-lo como nação moderna e autônoma. Era o espaço e a chance que se lhes ofereciam. (DACANAL, 2001, p. 22).

A década de 30 é um momento ápice de um processo em desenvolvimento há décadas, mudanças que em nome do progresso descaracterizaram a vida do campo e causaram um frenesi na cidade, que acabava por receber um contingente novo. Nesse sentido, as ficções enquadradas no Romance de 30, com escritores que estrearam romances e produziram nessa década enquadram-se basicamente em dois âmbitos, a vida do homem do campo então em decadência em meio à modernização e mudança do cenário econômico, ou nos centros urbanos, menos comuns, com tendências realistas/naturalistas. Distinguindo-se do Modernismo de 1922, a por vezes mencionada como uma Segunda Geração do Modernismo escancara os problemas sociais, econômicos e políticos, quando Dacanal faz o pertinente comentário contando que os romancistas de 30 advinham de famílias próximas das dos tenentes que armaram movimentos revolucionários na década de 1920: “famílias mais ou menos decadentes ligadas aos sistemas produtivos das periferias do núcleo cafeeiro, sistemas estes que passavam a ocupar rapidamente o espaço político deixado vago pelo desaparecimento da velha ordem” (2001, p. 22).

Enquanto o Modernismo de 22 tentava buscar uma identidade brasileira de modo mais global, unindo as três raças na formação do herói nacional, a geração seguinte de escritores buscou focar problemas específicos de regiões brasileiras, mesmo ganhando em alguns casos certo universalismo, como é o caso de *Os ratos*, de Dyonelio Machado. Nesse sentido, os intelectuais do romance de 1930 estão engajados sobretudo na transformação social, seja pela literatura ou pela atividade política e a produção jornalística, uma vez que trazem em sua formação uma visão crítica sobre as incongruências e injustiças do sistema, muitas vezes sofridas por eles mesmos já no berço.

Gaúcho da fronteira, Quaraí, cidade pequena do Rio Grande do Sul, Dyonelio Machado estreia no gênero romance com *Os ratos*, em 1935, por sua vez tendo como palco a cidade de Porto Alegre, não o campo. Considerado por Erico Veríssimo o precursor da ficção urbana em seu Estado com *Um pobre homem*, em 1927, e tendo publicado ensaios políticos em 1923, *Política contemporânea*, aos 16 anos já tinha fundado seu primeiro jornal, *O Martelo*, ainda em no interior, e desde então publicou em diferentes veículos de comunicação, fundou jornais, bem como foi um dos fundadores da Associação Rio-grandense de Imprensa. Formado em Medicina em 1929, Dyonelio especializou-se por dois anos em Neurologia e Psiquiatria, no Rio de Janeiro, vindo a ser um dos precursores da psicanálise no Brasil, trabalhando por décadas no Hospital São Pedro de Porto Alegre, pioneiro no trabalho artístico como meio de cura dos pacientes. De família de tradição política, era amigo de Borges de

Medeiros e de Flores da Cunha – apesar de divergências ideológicas -, presidiu a Aliança Nacional Libertadora no Rio Grande do Sul em 1935 e chegou a ser Deputado Estadual Constituinte em 1947, quando lutava contra o imperialismo norte-americano e os argumentos fundados na superioridade de raças, em voga com o nazismo.

Ao lado de Erico Verissimo, o senhor é o romancista gaúcho de maior renome nacional, na década de 1930. Apontado como um dos precursores do romance brasileiro moderno, simples, cada vez mais ao alcance de todos, "Os Ratos", prêmio Machado de Assis de 1935, é o testemunho vivo de tudo isto.

Agora eu lhe pergunto, o senhor e sua geração de romancistas são seguidores autênticos do modernismo da Semana de 1922?

Olha, isto é uma piada, que eu deixo correr despreocupado, mas que não corresponde à verdade. Conversando numa das raras vezes, com Mario de Andrade e Osvaldo, vi que eles haviam feito aquilo, lá no Teatro Municipal, quase como pilhéria. E pegou. Mas nós não seguimos a geração de 1922. Os prosadores desta época, principalmente, conseguiram trazer o esoterismo do parnasianismo na poesia para a prosa. Esta tornou-se difícil, misteriosa, esotérica.

Eu não compactuo com este gênero. Minha formação artística despreza o regionalismo, o esoterismo. Eu tenho a base moldada pelo positivismo de Augusto Comte, universalista geral. Uma arte feita para o maior número de pessoas entenderem. E assim foram os romancistas da minha geração. Bastante duradouros porque populares. Nós não seguimos os modernistas, que pareciam viver nas nuvens. A nossa tradição prende-se ao universalismo de Monteiro Lobato, por exemplo. (Apud.: ROSE, 1975).

Destaca-se em Dyonelio Machado um perfil *sui generis*: enquanto declarava-se positivista, pontuava em entrevistas o caráter socialista que o governo de Borges de Medeiros exercia, como a única via férrea estatal, que seria a base para desenvolver seu socialismo⁶⁵; como presidente da Aliança Nacional Libertadora no Rio Grande do Sul, pontuava o fato de que a sede que dirigia era a única no Brasil que não usava armas, bem como não era um ortodoxo do Partido Comunista, com o qual teve divergências e rompeu sua relação; em literatura, apesar de dedicar seu *Passos perdidos*, de 1944, a Mário de Andrade, deixava claro sua posição de autonomia em relação ao movimento. Essa posição do artista um tanto independente, ao tratar da sua arte, manteve ao longo de seus quase 90 anos de vida intensa produção literária, mesmo com problemas para editar os trabalhos engavetados, principalmente no período de 20 anos de ostracismo após sua atividade como Deputado.

Encaro a literatura como o produto espontâneo e fatal duma época. É tolice querer dar-lhe moldes. Ela há de representar sempre o trabalho mais ou menos inconsciente da sublimação dos nossos conflitos... De qualquer maneira, um processo de adaptação à realidade presente ou futura, mesmo quando pareça insurgir-se contra ela. (Apud.: MONTSERRAT F^o, 1980).

⁶⁵ ROSE, Marco Túlio de. Dyonelio Machado, o último dos romancistas modernos. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, p. 38-39, 26 dez. 1975.

Para Dyonelio, a literatura e a sociedade estão intimamente relacionadas, sendo frequente a menção em diversos depoimentos sobre a literatura como um espelho, quando cabe ao artista transpor a realidade segundo sua perspectiva na obra. Sendo a literatura um processo de sublimação, seu objetivo está além dos modismos estéticos ou da cultura de massa, a qual criticava veementemente em seus depoimentos; não servia a criação apenas para uma questão egóica, mas como instrumento de ação social, a qual poderia ser abafada pela crítica ou pela falta da mesma:

O escritor sofre com a falta de crítica aos seus trabalhos. Isso acarreta um mal bem maior do que se pensa. Ele é em grande parte responsável por essa corrida ao leitor, procurando atraí-lo pelo que ele tem de mais acessível, portanto mais primário. Donde deriva uma literatura de cordel, cheia de chulice e de obscenidade. Desdobra-se então o problema: não se elevou o nível cultural do povo (que está no compromisso de toda literatura) e poluiu-se o artista. (Apud: GRAWUNDER, 1997, p. 93).

Cabe salientar, no excerto da carta de Dyonelio exposta, sua concepção de literatura fundada num compromisso de elevar o nível cultural do povo. Enquanto, por um lado, escreve como meio de sublimação, busca trazer à tona os problemas da sociedade em diferentes níveis e o modo como afetam a saúde mental dos cidadãos e suas relações sociais (inclusive no âmbito familiar), desenvolvendo nos leitores uma consciência mais crítica sobre a realidade e sua submissão ao sistema. Se Dyonelio situou-se como não seguidor do Modernismo, tinha seu projeto de literatura nacional, buscando certo universalismo, a busca por uma linguagem nacional, acessível, porém não avessa a estrangeirismos; entretanto, sobretudo, seu projeto incitava a consciência crítica e o despertar da sensibilidade de seus leitores.

No dia 5 de julho do ano de 1935 foi instalada oficialmente a Aliança Nacional Libertadora no Rio Grande do Sul, tendo como presidente do diretório estadual DM. Mesmo estando sob uma áurea de ameaças da polícia, a frente de oposição ao governo Vargas - cujo presidente de honra era Luís Carlos Prestes e seguia os moldes das Frentes Populares que vinham se formando em alguns países da Europa - foi realizada a cerimônia no Teatro São Pedro. Por um ato de puro arbítrio ditatorial, a A.N.L. não tardou a ser fechada e teve seu registro cassado, o que levou seus integrantes a incumbirem DM de organizar uma greve de protesto por vinte e quatro horas em um dos núcleos - como eram chamados os organismos de base - o Núcleo dos Gráficos. No dia 18 de julho de 1935, quando voltava para casa, já de madrugada, dois guardas esperavam o revolucionário para levá-lo à prisão. (GRAWUNDER, 1997, p. 57-58). Dyonelio relata:

A despeito da greve programada incluir no seu plano de reivindicações matéria específica da classe operária, ela era eminentemente política, numa grande proporção alheia às “condições do trabalho”. O que configurava infração à então flamante “Lei de Segurança Nacional” da época. Num dos seus artigos fui enquadrado. E, olhem, não é por querer me gavar, como diz o gaúcho, mas periga que eu tenha inaugurado aquele “estatuto”. Não averigüei, nem mesmo me interessa saber. Porque, estejam certos, não considero honra nenhuma, nem sequer honra sinistra, ter sido objeto desse sistema de opressão, que no Brasil se perpetua, sempre renovado e sempre mais opressivo, com o nome, eterno como o mal, de Lei de Segurança Nacional. (MACHADO, 1990, p.61).

Depois de mais de três meses de prisão em Porto Alegre, Dyonelio obteve sursis e foi para Taquari atender a uma sobrinha doente, quando estourou, em novembro, em quartéis do Nordeste e Rio, a chamada Intentona Comunista. Mesmo sem participar da rebelião, DM foi preso e, seis meses depois, enviado para o Rio de Janeiro, onde ficou no Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção, por mais um ano e meio. Sua adesão ao Partido Comunista do Brasil se deu quando encarcerado, ao conhecer outros socialistas. (GRAWUNDER, 1997, p. 60-61).

O ano da prisão de Dyonelio Machado, 1935, também foi o ano em que foi honrado com o primeiro lugar no Prêmio Machado de Assis de Literatura, promovido pela Academia Brasileira de Letras, em conjunto com Érico Veríssimo, João Aphonso e Marques Rebelo. No momento da divulgação do prêmio, o literato encontrava-se recentemente preso por delito de opinião, o que motivou o jornal porto-alegrense *Correio do Povo* a nem mesmo identificar o escritor de *Os ratos* em matéria sobre tal concurso.

Os ratos foi escrito em vinte noites, especialmente para o Prêmio Machado de Assis de Literatura, estimulado pelo escritor Erico Veríssimo, a quem é dedicada a obra. Retrata o conflito psicológico de um funcionário público de escalão inferior, motivado por uma dívida com o leiteiro, tendo que recorrer a terceiros para conseguir a quantia necessária para prover as necessidades básicas de sua família. A obra inaugura tanto uma nova temática como uma nova linguagem, já considerada um clássico do realismo urbano, teve sua primeira edição pela Cia. Editora Nacional, já estabelecida para os vencedores do concurso. Para Grawunder, “Apesar da premiação, a crítica gaúcha não soube o que dizer desse corpo estranho às narrativas regionalista e calou-se.” (In: MACHADO, 1995, p. XVII).

O livro estreia novo estilo narrativo e eixo temático e, além de se constituir em símbolo da obra do autor, foi “exemplar e fundadora de uma nova realidade, a da ficção social urbana voltada para personagens das classes dominadas.” (GRAWUNDER, 1997, p.95) Em *Os ratos* encontramos “uma reconstrução miúda e obsedante da vida da pequena classe média ralada pelas agruras do cotidiano.” (BOSI, 2006, p.419) Fruto de uma geração atenta aos

problemas sociais, o romance de Dyonelio Machado enfoca uma das dificuldades básicas da modernidade que acometeu as grandes cidades na década de 30: “[p]oucos romances conseguiram traduzir de modo tão cabal os efeitos comportamentais da falta de dinheiro para suprir necessidades elementares de sobrevivência, como a compra de comida.” (ZILBERMAN, 1992, p.95)

A obra relata 24 horas na vida de Naziazeno, personagem em angustiante dificuldade para suprir as necessidades básicas de sua família: pela manhã há uma rusga com o leiteiro, que promete cessar o fornecimento até que lhe paguem a dívida de 53 mil réis. Com filho pequeno e esposa, a preocupação em adquirir tal quantia acomete o patriarca, que passa o restante do dia em busca do dinheiro para reatar o fornecimento do alimento. O comportamento obsessivo da personagem leva a mesma a ter delírios, vertigens, que acometem Naziazeno ao longo do dia em sua trágica epopeia, de forma mais notável, à noite, no ápice de seu delírio.

O herói pede dinheiro emprestado ao chefe; o tem negado e ainda é humilhado na frente dos colegas de trabalho. Recorre a conhecidos, que o ajudam ora com um cafezinho, ora lhe emprestam dinheiro para o almoço - o qual, por sinal, Naziazeno acaba por perder na roleta, numa obsessão com o número 28. Aqui tem importância a figura de Duque, um “cavador”, que sabia lidar com agiotas, e Alcides, conhecido do protagonista, que se compadece de sua sina, buscando ajudá-lo através da cobrança de quantias a supostos devedores, com as quais pudesse emprestar os 53 mil réis da dívida. No final da tarde, depois de diversas tentativas do grupo para arranjar o dinheiro, conseguem com Mondina, um falso advogado, a quantia de 120 mil réis, tendo o mesmo ficado com um anel de Alcides como garantia – que logo antes tinha sido tirado do penhor, e tentado ser vendido a um joalheiro. Naziazeno fica com 65 mil réis da quantia do empréstimo, sendo que o restante do dinheiro fica com Duque, que se comprometeu em devolver a quantia emprestada por Mondina até a manhã seguinte.

À noite, tendo êxito a sua angustiante busca, Naziazeno compra um brinquedo para o filho e resgata um pé de sapato de sua mulher, o qual o sapateiro não queria lhe devolver antes que pagasse o custo do conserto. Em casa, a personagem não consegue dormir, numa espécie de delírio de que os 53 mil réis, deixados na mesa da cozinha a fim de quitar a dívida, estivessem sendo roídos por ratos. A tormenta cessa apenas com a chegada do leiteiro, que Naziazeno ouve atentamente, momento em que se tranquiliza, encerrando, assim, as 24 horas que compõe o romance. A descrição do presente delírio – além das vertigens e sensações

angustiantes que vive a personagem durante sua busca – demonstra a maestria com que Dyonelio Machado descreve e suscita no leitor os sentimentos atribulados da mente de Naziazeno; mais do que isso, dos processos universais da mente humana.

DM foi um dos introdutores da psicanálise no Rio Grande do Sul, tendo *Os ratos* sido considerado pelo psiquiatra e escritor Cyro Martins “um documento psicológico dos mais relevantes da literatura nacional”. (1981, p. 75). Martins apontou, numa série de artigos em *Escritores gaúchos*, 1981, a profundidade psicológica da prosa de *Os ratos*, numa espécie de abordagem psicanalítica: “Este livro mostra mais uma vez o quanto os poetas se adiantam aos cientistas, quando se trata dos ‘fundos ignorados’ da alma humana.” (p.72). A literatura de Dyonélio Machado tem o aprofundamento psicológico como elemento fundamental de sua poética e de sua dimensão simbólica, questão ainda não aprofundada no que tange à sua linguagem. Cyro Martins, que se refere a DM como “poeta”, aponta alguns elementos acerca dos “ninhos de poesia” em *Os ratos*, concluindo:

Tomei estes aspectos, hoje, num arremedo de crônica, porque, por ser enxuto e direto, o estilo de Dyonélio Machado tem sido caracterizado de seco. No entanto, como vimos, ainda que muito por cima, Dyonélio é um poeta dos desvãos das vidas sem sentido, dos sopros de vento inesperados ao dobrar uma esquina, da fermentação longínqua das desgraças, dos flagrantes patéticos que fazem os quadros triviais ganharem novas dimensões, como este: “A porta do comedouro fica num escuro.” (MARTINS, 1981, p. 75).

A linguagem de DM, a autonomia de sua proposta poética, distanciou-se da literatura produzida na época, entrando em conflito com os críticos da literatura. Moysés Vellinho apontou, em *Letras da Província*, de 1944: “O sr. Dyonélio Machado rompeu com a tradição e entrou, não apenas a cortar excessos, mas a despir, a desbastar o estilo de suas carnes próprias, a desfalcá-lo de sua própria substância, até deixá-lo quase inanimado.” (VELLINHO, 1944, p. 86) *Os ratos* rendeu severas críticas ao escritor, dentre as quais a de Jorge Amado, que em artigo intitulado “Romancistas do Sul”, 1936, apontou: “Que Dyonélio Machado é um romancista não pode restar dúvida, porque o leitor não pode abandonar esse livro, apesar de ser extremamente mal escrito. Faltam ao autor de *Os ratos* as qualidades de estilo.” Observa, ainda, que o escritor é “seco” e “difícil”. (Apud: TILL, 1995, p. 136).

Os ratos surge como um corpo estranho na época, sendo sua linguagem objeto de crítica severas, ainda hoje causando certo estranhamento aos leitores. É preciso envolver-se com a linguagem, pois ela acaba mimetizando a própria realidade da personagem, na figura dos ratos que aparecem constantemente na obra, numa espécie de realismo fantástico pela perspectiva de Naziazeno sugerida pelo narrador. A cidade de Porto Alegre – possível de ser

identificada apenas pelos nomes das ruas - e seus habitantes vivem sobretudo pela perspectiva do protagonista, por vezes não indiretamente, mas por elementos simbólicos, pela sintaxe, períodos e grifos em certas palavras, induzindo o leitor na atmosfera psicológica da personagem.

Naziazeno ainda sente a nostalgia da vida do campo, é um estrangeiro na cidade que não lhe concede espaço, apenas com suas amizades consegue os 53 mil réis emprestado, o que não resolve sua dívida. É produto do contexto social precedente ao Estado Novo, de um autor envolvido com movimentos revolucionários de esquerda, mas também produção estética de qualidade um tanto expressionista, em que o conhecimento da psicanálise alia-se à sensibilidade do literato, introduzindo no Brasil um novo tipo, cenário e expressão, um marco de uma década de densa importância histórica, quando a literatura, mais amadurecida após os modernistas de 1920, busca escancarar as chagas de sua época.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Novo século, 2001.

FISHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004. (Temas do novo século, 10).

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *Instituição literária: Análise da legitimação da obra de Dyonelio Machado*. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1997.

MACHADO, Dyonelio. *Memórias de um pobre homem*. Pesquisa, apresentação e notas por Maria Zenilda Grawunder. Porto Alegre: IEL, 1990.

MACHADO, Dyonelio. *O cheiro de coisa viva: entrevistas, reflexões dispersas e um romance inédito: O estadista*. Organização, introdução e notas, Maria Zenilda Grawunder. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

MARTINS, Cyro. *Escritores gaúchos*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981. (Coleção Ensaios, 23).

MONTSERRAT Fº, J. DM categórico: “a literatura brasileira acha-se em decadência”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 de set. 1980.

ROSE, Marco Túlio de. Dyonelio Machado, o último dos romancistas modernos. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, p. 38-39, 26 dez. 1975.

III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras.

ANAIS – VOL. 2 TRABALHOS COMPLETOS

ISSN: 2237.4361

TILL, Rodrigues: *Dyonelio Machado: o homem – a obra*. Porto Alegre: E.R.T., 1995.

VELLINHO, Moisés. Do conto ao romance. *Letras da Província*, Porto Alegre, 1944.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992, 3ª edição. (Série Revisão, 2).

A LEITURA COMO ATO DE ENUNCIÇÃO

Ma. Carina Fior Postingher Balzan (UCS/UniRitter/IFRS)

Considerado o principal representante da teoria da enunciação, Émile Benveniste (1902-1976), com base nos preceitos estruturalistas de Saussure, desenvolveu um modelo de análise da língua especificamente voltado à enunciação, questionando os estudos linguísticos de sua época, centrados no princípio da imanência, os quais investigavam as regularidades do sistema, abstraindo toda a referência a elementos externos ao método.

Ao incluir no objeto da linguística questões como subjetividade, referência, dêixis, entre outras, Benveniste explora as relações da língua não apenas como sistema combinatório, mas como linguagem assumida por um sujeito. Na proposição da enunciação, o teórico aborda fenômenos relativos ao uso da língua e a quem fala, instaurando uma instância única e irrepetível, constituída pelas categorias de pessoa, tempo e espaço.

O intuito deste texto é, partindo da noção de subjetividade pensada por Benveniste, abordar a leitura como um ato de enunciação. Não temos a pretensão de propor um modelo de análise do discurso escrito, mas apresentar algumas considerações que permitam associar o fenômeno da leitura ao ato do sujeito que, de maneira individual, mobiliza a língua para enunciar-se. Para tanto, além dos artigos de Benveniste presentes em *Problemas de Linguística Geral I e II*, buscamos subsídios em estudiosos da teoria enunciativa, como Valdir do Nascimento Flores, Marlene Teixeira, Lecy Borges Barbisan e Claudine Normand, os quais, a partir de suas reflexões, nos ajudaram a construir esta abordagem.

É fato que Benveniste, em seus escritos, não aborda explicitamente a questão da leitura, mas admite que a enunciação constitui-se um fenômeno complexo, ainda por ser explorado em suas múltiplas perspectivas. Em *O aparelho formal da enunciação* (1970), Benveniste indica uma possibilidade a ser analisada - a da enunciação escrita -, na qual, acrescentamos, está implícito o ato da leitura:

[...] Seria preciso também distinguir a enunciação falada da enunciação escrita. Esta se situa em dois planos: o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem. Amplas perspectivas se abrem para a análise das formas complexas do discurso, a partir do quadro formal esboçado aqui. (BENVENISTE, 1989, p. 90).

Poucos pesquisadores aventuraram-se a explorar a questão da leitura a partir da teoria benvenistiana. Dentre eles, Flores e Teixeira (2005), na apresentação do livro *Introdução à*

Linguística da Enunciação, autorizam essa proposta de estudo ao reconhecer que a leitura é também um fenômeno enunciativo. De acordo com eles:

Reconhecer isso implica levar em conta a assimetria atípica da cena enunciativa: 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 enunciador. A relação intersubjetiva que se produz na leitura é sempre inédita. O sentido, longe de ser imanente, se apresenta como o resultado de um processo de apropriação do texto pelo leitor, que imprime a sua singularidade na experiência da leitura. (FLORES; TEIXEIRA, 2005, p. 8).

Este é o ponto de partida para a reflexão aqui apresentada: a noção de subjetividade. Benveniste conceitua a “subjetividade” como a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. Explica que não se trata do sentimento que cada indivíduo experimenta de ser ele mesmo, mas como a “unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência”. É a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. Afirma Benveniste (1995, p. 286): “É ‘ego’ quem *diz ego*. Encontramos aí o fundamento da ‘subjetividade’ que se determina pelo *status* linguístico da ‘pessoa’. (grifos do autor)”.

Mas a tomada de consciência de si mesmo, de sua individualidade, só pode ocorrer em uma relação de alteridade, em que o uso do “eu” pressupõe a existência de um outro, o “tu”. Para Benveniste (1995), o *eu* refere-se ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, designando o locutor. É um termo que só pode ser identificado dentro da instância de discurso, que só tem referência atual, ou seja, fora do discurso, *eu* não significa nada, é uma forma vazia. E a realidade à qual ele remete é a realidade do discurso.

A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*. (BENVENISTE, 1995, p. 286)

As formas linguísticas *eu* e *tu*⁶⁶, indicadoras da pessoa do discurso, são complementares, pois uma não se concebe sem a outra. Essa condição de diálogo

⁶⁶ Na definição de Benveniste (1995, p.279), *eu* é o “indivíduo que enuncia a presente instância de discurso que contém a instância linguística *eu*”, e *tu* é o “indivíduo alocutado na presente instância de discurso contendo a instância linguística *tu*.” Ou seja, *eu* e *tu* são entendidos como categorias da linguagem, podendo aparecer no discurso de forma explícita ou permanecer implícitas. Definem-se na própria instância de discurso e referem a uma realidade distinta a cada vez que são enunciados. Já o *ele*, a não-pessoa, pertence ao nível sintático e tem por função combinar-se com uma referência objetiva, independentemente da instância enunciativa que a contém.

estabelecida pela relação *eu-tu* é constitutiva da subjetividade. E a inversibilidade desse processo é que possibilita a comunicação humana, como bem explicam Flores e Teixeira:

O fundamento da subjetividade é dado pela categoria de pessoa presente no sistema da língua mediante determinadas formas (o pronome “eu”, por exemplo). Vale lembrar, porém, que essa subjetividade é dependente da inversibilidade aludida quando do tratamento do par “eu/tu”. Essa inversibilidade assegura a intersubjetividade sem a qual não faz sentido falar de categoria linguística de pessoa. (2005, p. 33).

Aquele que fala se refere a ele mesmo sempre pelo indicador *eu*. Este ato do discurso que enuncia *eu*, para aquele que enuncia, mesmo que repetido milhares de vezes, constituirá sempre um ato novo, porque ele realiza a cada vez a inserção do locutor em dado momento e circunstância, sempre únicos. Assim, o *eu* na comunicação muda alternativamente de estado: aquele que o entende o relaciona ao outro que fala, porém, ao falar, assume *eu* por sua própria conta.

Uma dialética singular é a mola desta subjetividade. A língua provê os falantes de um mesmo sistema de referências pessoais de que cada um se apropria pelo ato de linguagem e que, em cada instância de seu emprego, assim que é assumido por seu enunciador, se torna único e sem igual, não podendo realizar-se duas vezes da mesma maneira. (BENVENISTE, 1989, p. 69)

O principal ponto de apoio para a marcação da subjetividade são os pronomes pessoais, dos quais dependem os indicadores da dêixis, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações de espaço e tempo em torno do sujeito tomado como ponto de referência.

Na perspectiva adotada por Benveniste (1989), a linguagem está de tal maneira organizada que possibilita a cada locutor apropriar-se da língua toda designando-se como *eu*. O eu, que nas formas da língua não é senão um pronome, um item lexical semelhante a qualquer outro, uma vez posto em ação no discurso, introduz a presença da pessoa, sem a qual a linguagem seria impossível.

No artigo *O aparelho formal da enunciação*, de 1970, Benveniste propõe-se a analisar o emprego da língua, distinguindo-o do emprego das formas, ou seja, da língua estudada somente sob o ângulo da nomenclatura morfológica e gramatical. Nessa nova perspectiva apontada por Benveniste, a noção de enunciação, entendida como uso da língua, pressupõe um quadro enunciativo constituído pela noção de pessoa (*eu/tu*), e a situação de uso (o espaço e o tempo).

Benveniste conceitua a enunciação como o processo de “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização.” (1989, p. 82). É o ato mesmo de produzir o enunciado que se torna objeto de estudo, e não o texto do enunciado. O locutor utiliza a língua como instrumento para se enunciar e produzir o discurso, ou seja, pela enunciação, a língua é convertida em discurso.

O ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação. Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno. (BENVENISTE, 1989, p. 84)

A instância de discurso a que se refere Benveniste é o ato de dizer cada vez único pelo qual a língua é atualizada em fala pelo locutor. De acordo com o Dicionário de Linguística da Enunciação:

Ao apropriar-se do aparelho formal da enunciação, o locutor produz uma referência única e irrepetível, permitindo a semantização da língua. Tal movimento faz emergir os índices de pessoa (a relação eu-tu), os índices de ostensão (este, aqui) e as formas temporais, produzidas na e pela enunciação. (FLORES et al., 2009, p. 48).

A temporalidade da instância de discurso contém os indicadores de subjetividade, ou seja, o tempo da instância de discurso é o momento sempre presente em que o *eu* enuncia, mesmo que fale de acontecimentos do passado ou futuros. Ela se identifica ao tempo presente do locutor, e não ao presente formal gramatical. É o espaço-tempo da atualização da forma linguística *eu*, o *aqui-agora*, que também marca a passagem de locutor a sujeito.

Ao enunciar, o *eu* apropria-se da língua, declarando-se locutor e implantando o outro diante de si, independentemente do grau de presença que atribua a este outro. Assim, toda enunciação corresponde a uma alocação, postulando um alocutário, o *tu*. A relação discursiva com o outro, seja real ou imaginário, individual ou coletivo, caracteriza a enunciação:

Esta característica coloca necessariamente o que se pode denominar o quadro figurativo da enunciação. Como forma de discurso, a enunciação coloca duas “figuras” igualmente necessárias, uma, origem, a outra, fim da enunciação. É a estrutura do diálogo. Duas figuras na posição de parceiros são alternativamente protagonistas da enunciação. Este quadro é dado necessariamente com a definição da enunciação. (BENVENISTE, 1989, p. 87).

Esse modelo teórico dá conta ainda do processo de referenciação como parte integrante da enunciação. Mas a referência, de que fala Benveniste, não é a referência ao

mundo, ela diz respeito à enunciação, ao ato individual de utilização da língua. Ao se apropriar da língua, o locutor estabelece relação com o mundo a partir do discurso de um sujeito, enquanto o alocutário co-refere:

Por fim, na enunciação, a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso, e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz de cada locutor um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação. (BENVENISTE, 1989, p. 84).

Tomando a noção de aparelho formal da enunciação, entendido como um dispositivo comum a todos os idiomas e disponibilizado pela própria estrutura da língua para que o locutor atualize o sistema a fim de propor-se como sujeito, é possível pensar a leitura como um ato enunciativo. É o que tentamos explicar a seguir.

Na produção de um discurso escrito (texto), o autor/locutor⁶⁷ apropria-se do aparelho formal da língua e, através de operações paradigmáticas e sintagmáticas, enuncia-se, produzindo um discurso situado no espaço-tempo, no *aqui-agora*, cujas marcas linguísticas são reveladoras da subjetividade desse sujeito.

Nesse processo de apropriação, ocorre a tomada, por inteiro, da língua. O autor/locutor estabelece relações com as formas da língua e seleciona as que forem compatíveis com a ideia a ser expressa. Na seleção, está implícita a própria estrutura da língua, com as normas que regem sua morfologia e sintaxe. A língua, ao ser posta em funcionamento pelo autor/locutor por meio da enunciação, é automaticamente atualizada na instância do discurso, passando a ter existência e a constituir sentido. O sentido, por sua vez, é relativo à instância do discurso em que o autor/locutor enuncia, ou seja, têm referência única, ligada a *eu-tu-aqui-agora*, indicadores das categorias de pessoa, espaço e tempo em que o enunciado foi produzido.

A relação do autor/locutor com a língua também determina os caracteres linguísticos da enunciação. De acordo com Benveniste (1989, p.86), “[...] a enunciação fornece as condições necessárias às grandes funções sintáticas. Desde o momento em que o enunciador se serve da língua para influenciar de algum modo o comportamento do alocutário, ele dispõe para este fim de um aparelho de funções”. Nesse sentido, pode-se dizer que toda enunciação pressupõe uma intencionalidade por parte do autor/locutor, de modo a influenciar o comportamento do alocutário/leitor através do uso das funções sintáticas fornecidas pela

⁶⁷ Utilizamos as expressões autor/locutor e leitor/locutor com a finalidade de melhor explicitar as figuras enunciativas envolvidas, respectivamente, no processo de produção e de leitura do texto escrito.

língua, como as formas de interrogação, de intimação, de asserção, todos os tipos de modalidades formais pertencentes aos verbos, à fraseologia, indicando incerteza, possibilidade, indecisão, etc.

O leitor, por sua vez, no encontro com o discurso (texto), percebe as marcas linguísticas deixadas pelo autor/locutor e atribui sentido a elas. Mais do que constituir sentidos, a leitura é um processo de reconstituição de sentidos, ou seja, em um percurso inverso ao executado pelo autor/locutor, o leitor reconhece a língua como um sistema de signos distintivos e interpreta as escolhas lexicais e os arranjos sintagmáticos realizados pelo locutor do enunciado.

Nessa perspectiva, deve-se considerar que o leitor depara-se com um discurso oriundo de uma relação *eu-tu-aqui-agora*, portanto, o sentido reconstituído no ato de leitura pode não condizer com as representações daquele que produziu o texto. No processo de reconstrução de sentidos, instaurado pela leitura, o leitor produz um discurso único e irrepetível, situado num espaço-tempo, num *aqui-agora*, alheio ao espaço-tempo em que o discurso lido foi escrito.

De alocutário, o leitor passa a locutor, porque ao enunciar, cria possibilidades de atualização do sistema linguístico que podem não coincidir com as previstas pelo autor/locutor. Na instância de discurso engendrada pela leitura, o leitor/locutor reverte-se no *eu*, enunciando-se por meio de um discurso único, instaurado por cada nova leitura.

A reversibilidade da relação *eu-tu* é fundamental para entender essa questão. Como explica Benveniste (1995, p. 281): “É identificando-se como pessoa única pronunciando *eu* que cada um dos locutores se propõe alternadamente como ‘sujeito’. Assim, o emprego tem como condição a situação de discurso e nenhuma outra.”. Essa característica do sistema fundamenta o discurso individual, em que cada locutor assume por sua conta a língua inteira. De posse do discurso escrito, a figura do autor já não tem mais relevância, pois a relação de diálogo se estabelece agora entre o leitor/locutor e o locutor do enunciado, figuras enunciativas.

Considerando, pois, a leitura como um ato de enunciação, de colocação da língua em uso, pode-se dizer que o leitor assume a posição de locutor, já que, ao ler e reconstituir sentidos, ele instaura o interlocutor, o espaço e o tempo na produção de um novo discurso, caracterizado pelas marcas de sua subjetividade. No ato da leitura, a subjetividade apresenta-se, portanto, como a capacidade do leitor/locutor apropriar-se da língua e atualizá-la, posicionando-se no discurso como sujeito que diz *eu*.

Pensar a leitura sob a perspectiva enunciativa significa opor-se à concepção instrumental da linguagem, concebida como simples codificação de uma realidade exterior, que restringe a leitura à tarefa de decodificação ou de decifração do texto. A leitura constitui antes uma atividade de percepção e interpretação dos signos linguísticos que se sucedem de forma ordenada, guardando entre si relações de sentido. Ler é perceber a associação lógica das palavras, o encadeamento das frases e parágrafos, as marcas linguísticas do enunciador na tentativa de reconstituir os sentidos de um enunciado produzido em uma determinada instância de discurso.

Isso implica considerar também que o texto não é uma estrutura fechada e acabada, mas passível de ser compreendido e interpretado por um outro, que não o seu autor. O leitor, nesse caso, ao reconstituir os sentidos do texto, apropria-se dele, atualiza-o, assimilando as intenções do autor e relacionando o que foi apreendido com seus conhecimentos prévios, atribuindo ao texto uma nova existência e impregnando-o com as características de sua subjetividade. O texto configura-se, então, como possibilidade de diferentes leituras. Isso explica por que nenhuma leitura é igual à outra, pois se trata da produção de um discurso singular em uma instância *eu-tu-aqui-agora*, única e irrepetível.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas, SP: Pontes, 1995.

_____. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2005.

FLORES, Valdir do Nascimento et. al. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009. Disponível em: <<https://ucsvirtual.ucs.br>>. Acesso em: 19 jul. 2016.

NORMAND, Claudine. Saussure-Benveniste. In: _____. *Convite à linguística*. FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges (Org.). São Paulo: Contexto, 2009, p. 197-204.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

O REAL E O IMAGINÁRIO NA OBRA *A MULHER HABITADA*, DE GIOCONDA
BELLI: ASPECTOS HISTÓRICOS E INTERPRETATIVOS

Carla Regina Leiffleit (UNISC - CAPES)

Dra. Eunice T. Piazza Gai (UNISC)

INTRODUÇÃO

O tema do feminino na obra *A mulher habitada*, de Gioconda Belli, bem como a relação de história e imaginação presente nesse romance apontam os objetivos dessa pesquisa. Com esse trabalho podemos encontrar mais características da literatura latino-americana escrita por mulheres, e que, por conseguinte, defende a posição da mulher na sociedade.

Esse romance oportuniza olhar para a sociedade do século XX representada pela obra de uma escritora nicaraguense e a ditadura vivenciada no seu país. Ambas ressaltam a importância da mulher na sociedade e na história latino-americana bem como da sua presença em uma revolução.

A pesquisa se justifica pelo seu caráter investigativo, que transpassa a história trazendo à tona a imaginação contemplada através da visão feminina, e sua participação na história vivenciada na ditadura da Nicarágua.

Esses romances apresentam uma reavaliação da história através da ótica feminista. Essa ocorre, no texto literário, quando o mesmo reflete condições históricas e sociais na América Latina, combinadas com a consciência emergente das mulheres que tentam alterar atitudes culturais sobre “diferenças inerentes” entre homens e mulheres, tentando consequentemente subverter os tradicionais padrões de subordinação e alienação característicos de sociedades patriarcais. (NAVARRO, 1995, p. 14)

A leitura da obra *A mulher habitada* segue uma perspectiva hermenêutica capaz de sentir o texto. Segundo (BOSI, 2003, p. 462) “Ler é colher tudo quanto vem escrito. Mas interpretar é eger (ex-legere: escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no enlaço da questão crucial: o que o texto quer dizer?”

Essa forma de interpretação é fundamental para que se possa dar voz à narrativa e importância à relação do texto com o leitor. Nessa perspectiva, ainda, (PALMER, 2011, p.21) aponta que “uma obra literária não é um objeto que compreendemos através da conceptualização ou de análise; é uma voz que devemos ouvir e ‘ouvindo-a’ (mais do que vendo-a) compreendemo-la.”

A partir do exposto consideramos relevante pesquisar o feminino em obras de língua espanhola em que a história da América Latina é abordada de forma contundente. As referências teóricas relacionadas à hermenêutica trazem um embasamento oportuno para uma pesquisa mais aprofundada e a relação que se estabelece com o texto.

A MULHER NA SOCIEDADE

O papel feminino, no decorrer da história universal, esteve sempre muito preso a um sistema tradicional comandado por homens. A mulher foi culturalmente subordinada a esse domínio e essa situação acontecia também na Nicarágua por fortes influências da colonização. A mulher estava em segundo plano na vida social, o homem estava à frente das questões na sociedade plenamente patriarcal.

Ao longo do tempo, a mulher ocupou uma posição inferior, desempenhando o papel de “cuidadora” do lar, servindo aos filhos e ao marido. Alguns fatores foram decisivos para esse desfecho: “O contexto educacional, as leis vigentes, a aceitação social, a moral sexual e a própria necessidade de autoafirmação” (SILVA et al., 2008, p. 6). A religião, especialmente a católica, foi um fator importante de determinação no comportamento feminino e dela derivavam todas as outras regras. Submetida a essa configuração, a mulher acabava relegada a um segundo plano, sendo inexpressiva na sociedade.

Na obra de Belli a mulher, dona de seu corpo, pode vivenciar sua sexualidade sem que para isso precise responder antes aos códigos de moral e conduta patriarcais e capitalistas, e também pode dispor dele como veículo da atuação no mundo da política, o que se percebe também na autobiografia da autora... (LEMOS, 2011, p. 3)

A partir dos relatos dos historiadores e da narrativa de Gioconda Belli, percebemos que a literatura usa a história para reinventar fatos e acrescentar nova visão para as personagens que fazem parte da obra. No entanto, o texto literário tem o poder de transformar os acontecimentos, dando menos relevância ao que realmente vivenciaram na ditadura na Nicarágua e evidenciaram a linguagem literária reinventando a história do lugar.

A literatura traz a possibilidade de reviver a história e reconstruí-la com olhos de quem viveu e sentiu a revolução de perto. “As coisas só têm vida poética quando relacionadas com acontecimentos de destinos humanos.” (LUKÁCS, 1965 p. 56-78)

O real e o imaginário parecem se misturar nas obras de cunho histórico, como Juremir Machado da Silva remete nas suas pesquisas:

O imaginário é um reservatório/motor. Reservatório agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. (SILVA, 2006, p. 11-12)

Na narrativa literária “o fato é resultado do texto”. Como explica Vilas Boas o ficcional não exige a pesquisa real característica da biografia, no entanto, pode necessitar de experiências próprias do autor e que influenciam o texto. A obra remete a trajetória da ditadura e nos conta as experiências de uma mulher que quer conquistar um espaço na sociedade e luta por liberdade também na revolução. Essa conquista ela também almeja dentro da sua casa e em relação à sua família. Ela quer igualdade entre a mulher e o homem.

O foco no elemento humano aproxima a biografia e a literatura, na medida em que é geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) de um texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária. (ROSENFELD, 1987 apud VILAS BOAS, 2002, p. 72).

Mesmo que a história se baseie em fatos reais, a forma como se conta e o olhar que Belli tem sobre a realidade vivenciada vai interferir na história e pode deixar vestígios do seu próprio imaginário. Por isso a importância de não confundirmos os fatos com a memória do autor.

A MULHER REVOLUCIONÁRIA NA OBRA *A MULHER HABITADA*, DE GIOCONDA BELLI

A obra tem como pano de fundo a ditadura da Nicarágua. A influência histórica é recorrente na narrativa e como todo enredo mostra um tempo e espaço que norteiam o leitor. Essa história aborda, principalmente, a ditadura de Somoza, a mais longa registrada na América Latina. O governo foi derrubado por guerrilheiros que lideravam forças de esquerda. Dessa forma a narrativa se constitui levando em consideração personagens que reinventam essa revolução.

Mesmo que seja prudente perceber a obra como ficcional, também, ela abre possibilidades de compreensão sobre um olhar crítico da nossa história. O ficcional e o real não podem ser confundidos, porém, como em todo texto literário, existe a relação do leitor com o texto, podendo trazer prováveis compreensões sobre a história e mais, aguçar, nesse caso, nossa capacidade investigativa sobre os fatos da realidade.

A literatura cria o seu próprio universo, semanticamente autônomo em relação ao mundo em que vive o autor, com seus seres ficcionais, seu ambiente imaginário, seu código ideológico, sua própria verdade: pessoas metamorfoseadas em animais, animais que falam a linguagem humana, tapetes voadoras, cidades fantásticas, amores incríveis, situações paradoxais, sentimentos contraditórios etc. Mesmo a literatura mais “realista” é fruto de imaginação, pois o caráter ficcional é uma prerrogativa indeclinável da obra literária. (D’ONOFRIO, 1972, p. 24)

Gioconda inova em seus textos mostrando que é possível relembrar a história real e inventar novos enredos às personagens. “Ninguém pode criar a partir do nada: as estruturas linguísticas, sociais e sociológicas fornecem ao artista o material sobre o qual ele constrói o seu mundo de imaginação” (D’ONOFRIO, 1972, p. 25).

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63)

A autora nos influencia confrontando a temática do romance com a realidade histórica da mulher, realidade essa que discute a diferença dos gêneros e a indicação de incapacidade da mulher frente a assuntos ditos masculinos. A obra de ficção não pode isoladamente caracterizar somente o imaginário. A ditadura na Nicarágua é usada como pano de fundo e a própria autora reinventa sua própria história com esses novos personagens idealizados por ela, ou seja, a vida de Gioconda Belli está entrelaçada com a vida de Lavínia e Itzá, personagens principais da narrativa. É difícil separar a imaginação do real.

O romance relata a vida de Lavínia personagem principal da obra, militante da Força Sandinista de Libertação Nacional que derruba, na década de 70, o ditador Anastacio Somoza que acorrentara a Nicarágua, no seu governo, por quatro décadas. Itzá, narradora-personagem, habita uma laranjeira no quintal de Lavínia que, no tempo da colonização espanhola, partiu para a guerra contra os colonizadores ao lado de um guerreiro que era seu grande amor. A índia vai sentindo a vida e as sensações de Lavínia através da janela da casa da revolucionária.

Na obra *A mulher habitada* podemos perceber a presença marcante da mulher que luta por liberdade em seu país, entretanto Lavínia nasceu em uma família tradicional na Nicarágua e isso a leva a questionar se realmente está dando um passo certo em sua vida.

O primeiro contato que Lavínia teve com o que era a ditadura se revela no texto quando se questiona; “Isso era a ditadura... o medo; a mulher dizendo que não sabia nada. Ela dizendo que não queria se envolver. Não saber nada era melhor, o mais seguro.” (BELLI,

2000, p. 81) Fica claro também a vontade de mostrar que os gêneros podem conviver em uma perspectiva igualitária e então a personagem Lavínia faz introspecções sobre essas diferenças que poderiam ser minimizadas.

No outro dia estava pensando precisamente que homens e mulheres nos especializamos em diferentes capacidades. Nós, por exemplo, temos mais capacidade afetiva. Nisso eles são mais limitados. Precisariam aprender conosco, como nós precisaríamos aprender com eles essa prática mais fluída da autoridade, da responsabilidade. Seria preciso uma troca. (BELLI, 2000, p. 241)

E mais, o romance faz refletir sobre essa busca de espaço da mulher, principalmente, em tempos de ditadura e de opressão:

Não há muitas mulheres clandestinas, sabe? É um reconhecimento de que podemos partilhar e assumir responsabilidades, da mesma forma que qualquer um. Mas, como mulher, quando você enfrenta novas tarefas, sabe que também deve enfrentar uma luta interna; uma luta para se convencer internamente das próprias capacidades. Teoricamente sabe que deve lutar por iguais posições de responsabilidade; quando você já tem responsabilidade; deve perder o medo de exercê-la..., e, também, cuidar muito bem para não mostrar, pelo simples fato de ser mulher, o outro medo. (BELLI, 2000, p. 241)

Na obra podemos identificar que, apesar do tema recorrente, que faz parte da sua própria história, a característica ficcional aparece fortemente envolvendo o leitor na narrativa.

Por mais que o romancista inclua fatos que ele pode atestar, no caso do romance histórico, ou do romance realista do século passado, nós sabemos que aqueles fatos estão sendo trabalhados por uma corrente subjetiva, filtrados, transformados. Ainda que o *quantum* de real histórico seja ponderável, o *modo de trabalhar*, que é *essencial*, é *ficcional*. (BOSI, 2003, p. 224)

O narrador tem um aspecto importante no decorrer da narrativa porque traz à tona a relação da colonização e da ditadura frente a questões do feminino. A colonização é abordada através da índia Itzá, que reencarnada em árvore (laranjeira do quintal da casa de Lavínia) em um primeiro momento se vê presa àquele destino desesperador e, ao mesmo tempo inicia uma longa descrição da personagem dentro da casa. O leitor consegue perceber a vida solitária que Lavínia leva, mas ainda, não reconhece as reais características da mulher que existe além daquela janela voltada para o quintal.

Ao longo da narrativa Itzá repensa sua vida e a sua trajetória de luta no período da invasão espanhola na Nicarágua e sofre por não ter, ao final, um destino vitorioso em relação à colonização. Outro fato relevante é a forma como as personagens encaram o amor. Considerando tempos tão remotos que normalmente priorizavam o amor e a família, Itzá

inova deixando a tribo para lutar com o seu amor contra os colonizadores, mas por outro lado não se entrega completamente a esse amor, tomando a difícil decisão de não ter filhos para não servirem aos espanhóis.

Ao decorrer da narrativa, Itzá inicia uma aceitação da sua condição como árvore e por isso, dá frutos mostrando mais uma vez uma característica forte da mulher. Podemos considerar análoga a forma como o texto relaciona a mulher e a árvore, como frutíferas. A partir desse momento Lavínia, através do suco da laranja se deixa penetrar em seus sentimentos mais profundos e Itzá, finalmente, desvenda o que estaria por trás da misteriosa dona da casa. Esse é o ponto de aproximação entre a narradora-personagem e Lavínia.

Nessa fase da narrativa a índia começa a sentir o que tanto a perturbava nos comportamentos de Lavínia, a forma como escondia seus sentimentos e temores. A personagem principal também se depara com uma sociedade que não aceita suas escolhas e independência e sua formação em engenheira a coloca em choque com a realidade de Manágua (Nicarágua). Os mesmos conflitos internos que permearam a vida da índia estão apontados na de Lavínia.

Como abordado anteriormente, o amor é visto de maneira peculiar na história porque o exemplo que vem dos pais da personagem mostra uma família tradicional que vive de convenções impostas pela sociedade. Tudo que Lavínia não deseja para si. Ela não quer viver de aparências, ela não vive para ser uma mulher dona de casa que vai cuidar de marido e filhos. Ela conhece seu colega de trabalho no escritório de engenharia e implica com o seu jeito engenhoso de tratá-la, logo se percebe o confronto que há entre os gêneros, temática recorrente na obra. No entanto, acabam se envolvendo e ele a subverte à guerrilha. A narrativa mostra uma resistência das personagens ao amor.

A sexualidade, ao decorrer da obra, vai sobressaindo, mas como um desejo e uma relação forte com o corpo. Uma questão, até hoje muito questionada pela sociedade. Itzá se reconhece em Lavínia e tenta, através da corrente sanguínea, que ela se instalou, ajudar a encarar os medos e as dúvidas de Lavínia.

Ao final, o entrelaçamento das duas vidas, mulheres guerreiras, que lutaram em prol de uma libertação da sua terra e do seu corpo nos mostra como esses temas são profundamente pertinentes ao mundo contemporâneo. Estamos ligados a fatores histórico-culturais que nos permeiam. Revoluções e colonizações influenciaram a nossa história.

A hermenêutica possibilita sentir o texto de forma que deixamos a história fluir. As narrativas contadas e recontadas por Gioconda Belli nos prendem pelo teor histórico e a temática da luta da mulher por liberdade seja pelo seu país ou pelo gênero.

Enfim, a mulher que habitou a árvore e que depois se introduziu na vida de Lavínia deixou marcas na narrativa. O imaginário recorre ao real, não existem pontos a ser delineados e sim, acolhidos para uma fascinante história como essa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como bem confidenciou na sua autobiografia, Gioconda é uma mulher revolucionária e conseguiu transmitir nas suas obras esse desejo por libertação nos seus mais diversos sentidos. Nas suas palavras ela expressou o sentimento de ter nascido mulher: “Duas coisas que não decidi acabaram decidindo minha vida: o país onde nasci e o sexo com que vim ao mundo”. Ela conseguiu transpor para o leitor a sua condição perante a sociedade, perante ela mesma:

Fui duas mulheres e vivi duas vidas. Uma de minha mulheres queria fazer tudo segundo os clássicos anais da feminilidade: casar, ter filhos, ser complacente, dócil e bem nutrida. A outra queria os privilégios masculinos: independência, valer-se por si mesma, ter uma vida pública, agitação e amantes. (BELLI, 2002, p. 15-16)

A hermenêutica traz a possibilidade de o leitor interpretar o texto de forma a sentir essa reflexão sobre a sociedade, sobre a temática abordada. O romance histórico citado nesse trabalho demonstra como o imaginário se interliga com o real, mas percebe-se o limite que temos que observar na narrativa.

É importante ressaltar o papel da mulher nas revoluções em todo mundo, ressaltando a ditadura na Nicarágua. Nesse trabalho enfatizamos a luta por um espaço buscado pela mulher. A literatura oferece esse lugar em que podemos ler e refletir sobre o ser humano e as vivências nele na sociedade.

As questões psicológicas e as vivências das personagens que se misturam com a realidade trazem certo fascínio à história contada e reinventada. Essas características na obra de Gioconda Belli implicam conhecimento prévio do autor e também do leitor para que percebam o limite entre a realidade e a ficção.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BELLI, Gioconda. *A mulher habitada*. Trad.: de Enrique Boero Baby. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *O país sob minha pele: memórias de amor e guerra*. 2 ed. Tradução de Ana Carla Lacerda. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo, 1972.

LEMONS, Bethânia Guerra de. *Habitada e habitante: o corpo feminino na obra de Gioconda Belli*. Revista Pandora Brasil - Nº 35 – Outubro de 2011 - ISSN 2175-3318 “O corpo como elemento poético: multiplicidade de leituras” Disponível em: http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/Poesia_corpo/bethania.pdf. Acesso em março de 2016.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 2011.

SILVA, Juremir Machado da. *As tecnologias do imaginário*. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2006.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

ATRAVÉS DA JANELA: A FOCALIZAÇÃO NO FRAGMENTO “DOIS VULTOS JUNTO A UMA FONTE” NO FILME DESEJO E REPARAÇÃO, DE JOE WRIGHT E NA OBRA LITERÁRIA ATONEMENT, DE IAN MC EWAN

Ma. Carla Luciane Klôs Schöninger (UFRGS)

Briony compreendeu que só lhe restava assistir. Sem que ninguém a visse, do andar de cima, à luz reveladora de um dia de sol, ela estava tendo acesso privilegiado, a ritos e convenções sobre as quais nada sabia, ainda.

McEwan (2002, p. 53)

INTRODUÇÃO

Este estudo investigativo contempla uma análise comparativa entre o romance *Atonement* (2001), escrito pelo inglês Ian McEwan e o filme *Desejo e Reparação* (2007), de Joe Wright. A investigação trata especialmente dos capítulos que abordam o episódio: “Dois vultos junto de uma fonte”, ocorrendo recorte e montagem das cenas; os mesmos fatos repetem-se sob perspectivas diferentes. No texto escrito nos capítulos dois, três e oito da primeira parte do livro e no texto fílmico com montagem e uso do primeiro plano, plano médio e aberto. O romance aborda descrições sobre o que se passa na mente dos personagens através de um narrador onisciente. No filme, isso é representado através da focalização da lente cinematográfica, em que os mesmos fatos, mas repetem-se em cenas diferentes e sob um foco distinto.

1 ATONEMENT E DESEJO E REPARAÇÃO

O texto literário *Atonement* é disposto em três seções principais e uma conclusão (London, 1999). A primeira parte inicia em um dia quente, em 1935, na casa da família Tallis, no interior, retratando os relacionamentos daquela família e lugar; a segunda parte envolve a Segunda Guerra Mundial, os soldados em Dunquerque; a terceira fala sobre os deveres que envolvem o trabalho de enfermagem. Finalmente, um epílogo como parte conclusiva, no ano de 1999, perpassando 64 anos. É nesta parte, que as verdades sobre o passado são reveladas.

A versão cinematográfica foi feita em 2007, dirigida por Joe Wright e adaptada por Christopher Hampton. A personagem Briony quando adolescente é tem como atriz Saoirse

Ronan, na idade adulta por Romola Garai e quando idosa é representada por Vanessa Redgrave, Cecília por Keira Knightley e Robbie por James Mc Avoy.

O fragmento “Dois vultos junto de uma fonte” inicia quando Cecília e Robbie têm um desentendimento na fonte que fica no jardim. Como tentativa de pedir perdão a Cecília pelo mau comportamento na fonte, Robbie escreve uma carta para a moça. Ele acaba escrevendo seus desejos mais íntimos e põe no papel uma palavra obscena. Rapidamente escreve outra versão, mas acaba por entregar a primeira por engano para que Briony a entregue à irmã. Ao ler a carta, Briony enxerga Robbie como um psicopata, do qual ela deve proteger Cecília.

Cecília lê a carta, primeiro sente ódio de Robbie, mas percebe que o ama e eles fazem amor na biblioteca da casa. Briony os vê e interpreta como um abuso sexual. Durante o jantar, os gêmeos fogem de casa, deixando um bilhete. Todos vão procurá-los. Nesta noite, Briony encontra Lola, que foi abusada por um homem. Briony imediatamente declara ser Robbie, mesmo sem tê-lo visto. A polícia vai até a casa dos Tallis para investigar. Quando Robbie chega com os gêmeos ele é acusado perante o testemunho de Briony. Somente Cecília e a mãe de Robbie, Grace, acreditam na sua inocência.

A segunda parte, sob a perspectiva de Robbie, revela os momentos por ele vivenciados na Segunda Guerra Mundial, depois de permanecer três anos na prisão. Cecília tornou-se enfermeira e preferiu desligar-se totalmente da família. Robbie e Cecília encontraram-se uma vez depois disso. A comunicação entre eles acontecia somente por cartas. Ele tentava entender as possíveis razões de Briony o acusar. Era o seu amor por Cecília que o mantinha vivo.

Na terceira parte, Briony retrata a sua vida como estagiária de enfermeira em Londres. Ao perceber o grande erro que cometera, o de mentir e acusar Robbie, ela recusou sua bolsa em Cambridge e encontrou este meio como autopunição para tentar reparar o erro. Neste trabalho ela poderia ajudar os soldados feridos da guerra e, talvez, Robbie. Depois de muito tempo ela se dá conta de que quem esteve com Lola naquela noite era Paul Marshall. Então, finalmente vai visitar a irmã. De modo inesperado, encontra, junto dela, Robbie. Briony falou aos dois que estava arrependida e pediu perdão. Ela prometeu mudar seu depoimento e tirar a acusação contra Robbie.

A quarta e última parte da obra é o epílogo. Neste, a própria Briony encontra-se em Londres no ano de 1999, ela está com setenta e sete anos e sofre com a perda da memória, que vai a levando à morte. No epílogo há uma revelação: toda a narrativa fora criada pela protagonista Briony. Ela, neste momento, confessa que o casal apaixonado nunca mais pôde

se encontrar. Robbie morreu na praia de Dunquerque e Cecília com uma bomba lançada sobre a estação de metrô. Briony quis fornecer, ao menos no romance, um final feliz para sua irmã Cecília e Robbie Turner. Ela não conseguiu através da expiação do pecado, reparar seu erro.

No epílogo do livro “London,1999” Briony revela que apesar de tentar a reparação por meio da do texto literário, isso não foi possível, permanecendo apenas a tentativa.

O problema destes cinquenta e nove anos tem sido este: como pode uma romancista alcançar reparação quando, com seu poder absoluto de decidir resultados, ela também é Deus? Não há ninguém, nenhuma entidade ou forma superior que ela possa recorrer ou ser ocultada, ou que pode perdoá-la [...] Em sua imaginação ela tem estabelecido os limites e os termos. Não há reparação para Deus, ou romancista, mesmo se forem ateus. Foi sempre uma tarefa impossível, o qual foi precisamente o ponto. A tentativa era tudo. (MCEWAN, 2002, p. 443)

Na consideração de que a repetição é da ordem do simbólico, tendo a função desveladora, esta ilustra e desvela a fantasia. O que se repete, no entanto, não é o primeiro termo a que se refere, mas são os disfarces, as máscaras, o que ocorre no texto escrito e no texto fílmico. A repetição é parte constitutiva das máscaras. Em *Atonement* os acontecimentos são repetidos sob a focalização dos diferentes personagens. No filme o mesmo episódio perpassa as lentes em cenas distintas, o que permite que o telespectador observe por diferentes prismas. Através da repetição, mesmo que pela ficção, Briony desperta sua consciência e busca a satisfação de seu desejo.

Marcel Martin traz uma série de concepções acerca do cinema, mas admite que a forma mais recente da linguagem definida é como “sistema de signos destinados à comunicação” e ainda como “conjuntos- significantes”. (MARTIN, 2005) O cinema opera com a imagem dos objetos e não com os objetos em si. Os objetos são postos em formas diferentes daquelas em que os encontramos na vida real, sendo reestruturados e transformados no discurso narrativo.

Para realizar a adaptação cinematográfica houve um processo de tradução intersemiótica, ou seja, passagem de um formato textual; romance para outro; roteiro contendo imagem em movimento, som, cenário e outros. Nesse processo, não se pode manter a ideia de fidelidade, já que trata de outra produção. “A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos”. (PLAZA, 2003, p. 01)

Apesar de ser uma nova produção, a tradução possui relação íntima com o texto original. Assim, traduzir “é colocar esse cristal de seleções em movimento [...] é repensar a configuração de escolhas do original” (PLAZA, 2003, p. 40) A tradução envolve um sistema

de escolhas, seleções, substituições, complementaridade e adaptações. Entre os códigos envolvidos estão: verbal, pictórico, fotográfico, fílmico, gráfico, musical etc.

Os meios tecnológicos absorvem e incorporam os mais diferentes sistemas sígnicos, traduzindo as diferentes linguagens históricas para o novo suporte. Essas linguagens transcodificadas efetivam a colaboração entre os diversos sentidos, possibilitando o trânsito intersemiótico e criativo entre o visual, o verbal, o acústico e o tátil. (PLAZA, 2003, p. 66)

Tanto através de palavras, quanto nas imagens fílmicas e suas técnicas, fica claro que a protagonista luta para ordenar o caos através da literatura. A narração é vista como um ato de interpretação, que por sua vez abre a oportunidade do erro interpretativo. Briony, aos treze anos, sofre devido a um julgamento errado e o erro de interpretação, o qual proveio da ordem do imaginário.

Como romance e filme que se referem à maneira como um escritor manipula a narrativa é difícil separar o romance das cenas da tela. Já a primeira imagem trata do papel do escritor em sua obra, com a escritura em máquina de escrever do título *Atonement* ao abrir a cena no ano de 1935. Então há o foco da câmera voltado para brinquedos e miniaturas e Briony datilografando sua versão final de *The Trials of Arabella*; o que mostra um forte componente metaficcional.

Era com tinta e papel que Briony podia descrever o que observava, sentia, o que imaginava. Ela se revelava, redescobria-se a cada nova palavra escrita, a cada sentença formada, cada traço, direta ou indiretamente, formava uma parte dela.

No segundo capítulo, retoma o desejo de escrever: “Briony estava totalmente entregue às suas fantasias literárias- o que antes parecia ser uma mania passageira se transformara numa obsessão absorvente”. (McEwan, 2002, p. 32) Ao concluir sua peça teatral *The Trials of Arabella*, quer arduamente que a peça seja representada pelos primos gêmeos Pierrot, Jackson e a prima Lola. No entanto, diante da dificuldade de colaboração para o ensaio e dos pensamentos confusos de Briony sobre o que testemunhara de sua Irmã Cecília e Robbie na fonte, a apresentação é cancelada e ela fica extremamente abatida.

Somente sessenta e quatro anos depois, finalmente a peça teatral é apresentada pelos netos e bisnetos de Leon e Pierrot. Briony então se emociona e declara: “Ocorre-me que não viajei muito, desde que escrevi aquela pecinha. Ou melhor, dei uma grande volta e terminei no ponto de partida. É só nesta última versão que o casal apaixonado termina bem, um ao lado do outro, numa calçada da zona sul de Londres, enquanto eu vou embora”. (MCEWAN, 2002, p. 442)

A protagonista, agora idosa, demonstra que em sua trajetória como escritora teria voltado ao ponto de partida por dois motivos: o primeiro por visualizar a encenação da peça teatral que tinha feito quando tinha ainda treze anos, um dos primeiros textos que produzira e agora revivia aquelas palavras, frases e trama; segundo por retornar ao seu texto feito aos dezoito anos, com base na sua experiência dos treze, um texto cuidadosamente elaborado, iniciado em 1940, com sua primeira versão, seguido de vários rascunhos e finalmente concluído em 1999, quando tinha seus setenta e sete anos.

2 ATRAVÉS DA JANELA: A FOCALIZAÇÃO NO FRAGMENTO E NAS CENAS DE: DOIS VULTOS JUNTO A UMA FONTE

A primeira tentativa de Briony em descrever o que se passava com a irmã foi com a ficção intitulada “Two Figures by a Fountain” (Dois vultos junto a uma fonte). Este texto foi enviado para a editora *Horizon*, numa tentativa de publicação. Tal produção de Briony tratava de três focalizações diferentes sobre um mesmo fato: a percepção dela mesma que observava da janela e o ponto de vista de Cecília e de Robbie, que viveram o fato.

Depois de enviar seu texto, finalmente Briony recebe uma resposta em carta:

Julgamos “Dois vultos junto a uma fonte” uma obra merecedora de uma leitura atenta- e isso não é algo que eu costume dizer a respeito de qualquer escrito [...] você capta um fluxo de pensamento e o representa com diferenças sutis a fim de fazer tentativas de caracterização. Algo de singular e inexplicado é apreendido. No entanto, por vezes nos pareceu haver uma presença um pouco excessiva das técnicas de Virginia Woolf. O momento presente cristalino em si é, sem dúvida, um tema merecedor, especialmente no caso da poesia; ele permite que o escritor exiba seu talento, mergulhe nos mistérios da percepção, apresente uma versão estilizada dos processos de pensamento, permite a exploração das circunstâncias imprevisíveis do seu íntimo etc. (MCEWAN, 2002, p. 373)

Subentendem-se neste trecho os processos da produção textual até o momento em que possa ser publicado e esteja realmente pronto para o leitor. Este texto enviado por Briony é um texto inicial o qual é ampliado pela escritora no decorrer dos anos, transformando-se finalmente num romance. A não aceitação do editor Cyril Connolly (ou simplesmente alguém que assina C.C.) traz várias sugestões de melhoramento ao texto de Briony, a qual com certeza levou em consideração, pois tais sugestões aparecem na obra. Tem por exemplo, os seguintes trechos da carta:

Em outras palavras, em vez de mergulhar tanto nas percepções de cada um dos três personagens, seria talvez possível colocá-los diante de nós de modo mais econômico, sem eliminar de todo algumas passagens vigorosas sobre a luz, a pedra, a água, nas quais você se sai tão bem- mas a partir daí começar a criar uma tensão, um jogo de luz e sombras dentro da própria narrativa. (MCEWAN, 2002, p. 375)

Além disso, na carta o editor faz muitos elogios à jovem escritora quanto ao seu modo ousado e diferente de escrever. A obra metaficcional *Atonement*, a qual seria o texto final, contém uma subjetividade em que verdades são escondidas através de máscaras, numa linguagem simbólica que acentua alguns aspectos temáticos do romance.

Há enfoque no primeiro plano, o rosto, a expressão de surpresa, espanto e curiosidade ficam evidentes. Deleuze apud Bergman (1959) menciona a importância do foco no rosto: “Nosso trabalho começa no rosto humano [...]. A possibilidade de se aproximar do rosto humano é a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema (DELEUZE, 1983, p. 116) As cenas posteriores ao foco no rosto de Briony, são montagens, que conduzem a percepção das coisas e dos personagens, possibilitando a compreensão das ações e implicações através do movimento da câmera no espaço.

Briony sente vergonha em ver aquilo, mas não desvia o olhar e começa a imaginar, de longe, o que ambos estariam falando, tentando justificar expressões e gestos através de sua própria percepção. A protagonista pensa ainda que “apenas o acaso a levava a se aproximar da janela”. (MCEWAN, 2002, p. 54) Nos primeiros dez minutos do filme, a protagonista Briony aparece várias vezes na janela. O acaso a levava até lá e ela olha, vê os dois, senta-se evita olhar por alguns segundos, mas sua curiosidade é maior e observa tudo.



Figura 1: Briony na janela
Cena do filme (06:34)



Figura 2: visão de Briony através
da janela de Robbie e Cecília.
Cena do filme (06:56)



Figura 3: Briony tenta não olhar.
Cena do filme (07:03)

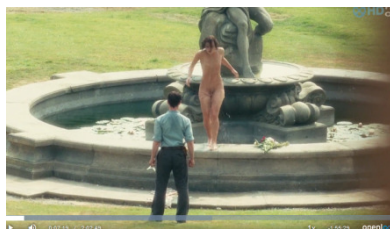


Figura 4: Cecília e Robbie- observados por Briony. Cena do filme (07:19)

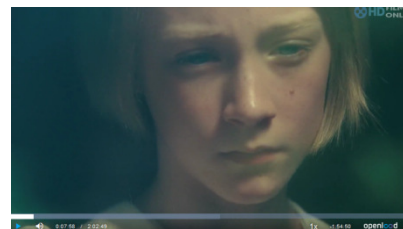


Figura 5: Briony na janela. Cena do filme (07:53)

Percebe-se então que no intervalo de tempo de 01:19, Briony inicia na janela e termina a cena com ela na janela novamente e descreve então o que vê:

Briony havia chegado a uma das janelas escancaradas do quarto e certamente viu o que estava diante de seus olhos por alguns segundos antes de registrar o que via. Era uma paisagem [...] mais perto, dentro dos limites da balaustrada, ficavam os jardins de rosas e, mais perto ainda, a fonte do tritão e, ao lado do muro da bacia, estava sua irmã, e, bem à frente dela Robbie Turner. (MCEWAN, 2002, p. 52)

Ao observar os dois, ela começa a interpretar a cena, criando inúmeras possibilidades. São vários os momentos em que a janela aparece no texto narrativo indicando as possibilidades de visualização. Sob o olhar de Briony pela janela, há a demonstração de que ela estava ingressando nas percepções e emoções adultas, contos de fadas já não bastavam para contemplar o que via agora: “Apenas o acaso a levaria a se aproximar da janela. Isto não era uma história de fadas, era a realidade, o mundo adulto em que sapos não falavam com princesas e onde as únicas mensagens eram aquelas que as pessoas enviavam”. (MCEWAN, 2002, p. 54)

Em muitos momentos há a simultaneidade narrativa em *Atonement*. Esta acontece quando diferentes ações são descritas em capítulos distintos, no entanto correspondendo a uma mesma temporalidade na narrativa, pretensão dessa estratégia narrativa é de “representar o espontâneo fluir de reflexões e divagações situadas no cenário da interioridade de uma personagem”. (REIS, 2007, p. 254) Por meio deste recurso narrativo aos personagens é possível deflagrar suas reflexões e representação dos sentimentos. O fluir do pensamento dos personagens é visto como um processo de construção da narrativa sobreposto a revivência de experiências pelo narrador-personagem, sem abolição de imagens do passado.

Em *Atonement*, no episódio inicial, por exemplo, acontece o fato na fonte, envolvendo Cecília e Robbie. O capítulo II é apresentado sob a perspectiva de Cecília, apontando a

responsabilidade de Robbie pela quebra do pedaço de porcelana e seu ódio por ele: “Com esse gesto ele assumia a total responsabilidade, mas aquele momento Cecília odiou-o pela reação inadequada. [...] Por um momento Robbie pensou que ela fosse dar um passo para trás e esbarrar no vaso, e por isso levantou a mão, apontando embora nada dissesse. E em vez disso, começou a desabotoar a blusa [...] pois bem, ela iria lhe dar uma lição”. (MCEWAN, 2002, p. 43)

O princípio da montagem segundo Plaza (2003) obriga o espectador a preencher os elos de união entre os diferentes planos, “como experiência criadora em contraposição à confirmação mimética do simples enunciado lógico dos acontecimentos” (PLAZA, 2003, p. 142)

Gilles Deleuze em seu livro *A imagem-movimento* menciona a existência de duas fórmulas irredutíveis no cinema; “movimento real duração concreta e cortes imóveis mais tempo abstrato”. (DELEUZE, 1983, p. 09) E é isso que ocorre no filme, mostrando o movimento real e ao mesmo tempo cortes, que permitem *flashbacks* e avanço nas cenas, dando ideia de tempo abstrato. Deleuze reforça ainda que “Não há apenas imagens instantâneas, isto é, cortes imóveis do movimento; há imagens-movimento que são cortes móveis da duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, para além do próprio movimento”. (DELEUZE, 1983, p. 21)

No filme a cena inicia com o primeiro plano: Briony olhando pela janela, observando tudo, sendo numa sequencia diferentes da obra. Posteriormente há a perspectiva de Cecilia e Robbie, num plano médio, iniciando e encerrando novamente com primeiro plano.



Figura 6: Robbie e Cecília
Cena do filme (09:54)



Figura 7: Robbie e Cecília na
fonte. Cena do filme

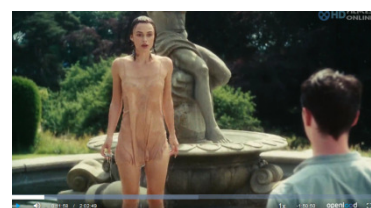


Figura 8: Robbie e Cecília na
fonte. Cena do filme (11:58)

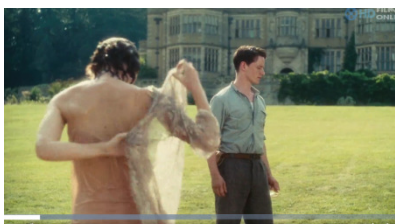


Figura 9: Robbie e Cecília na
fonte. Cena do filme (12:19)

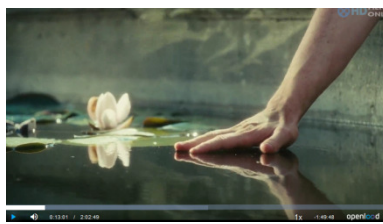


Figura 10: Robbie tocando a água
da fonte. Cena do filme (13:01)

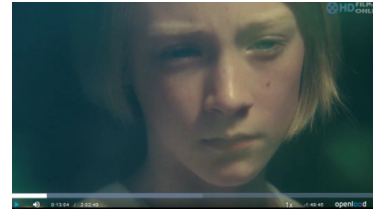


Figura 11: Briony na janela. Cena
do filme (13:04)

Sobre o mesmo fato, no capítulo posterior inserido na mesma temporalidade, Briony observa o acontecimento de uma das janelas do seu quarto: “Menos compreensível, porém, foi o gesto de Robbie, que agora levantava a mão com autoridade como se desse uma ordem a que Cecília não ousaria desobedecer. [...] Por insistência de Robbie, ela estava tirando as roupas, e muito depressa”. (MCEWAN, 2002, p.53) As cenas do filme que retratam a ação dos diferentes personagens sobre o mesmo fato: Briony espiando pela janela e ao lado Cecília semi-nua e Robbie. Assim sendo, “A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo” (DELEUZE, 1983, p. 39).

Observa-se que as reflexões trazidas pelos personagens sobre ações e testemunho promoveram a suspensão do tempo da história, o que beneficiou o tempo do discurso. É nesta pausa que se assegura o desenrolar das ações numa demonstração dos atributos dos personagens e os condicionamentos do meio. Genette, ao realizar a análise do texto proustiano produzindo o livro *Discurso da narrativa*, declara que a maioria deste tipo de descrição “são do tipo iterativo e, não se reportam e um momento análogo e, por consequência, não poderão de modo nenhum retardar a narrativa, muito pelo contrário possibilitam uma melhor compreensão da mesma”. (GENETTE, 1995, p. 99) Essa maneira de escrever permite ao leitor que aprecie a obra sob diferentes ângulos, o que torna a leitura mais envolvente e interessante.

A pausa narrativa citada anteriormente evidencia o uso do discurso repetitivo na obra de Ian McEwan, bem como no filme há o corte das cenas que iniciam com Briony olhando pela janela e termina com ela fechando a janela. Da mesma forma que o autor repete o episódio da fonte através da percepção de Cecília, Briony, e posteriormente, do próprio Robbie, no decorrer da trama outros episódios são repetidos como no caso da biblioteca e sobre o abuso da prima Lola, em que Briony reconstrói toda cena anos depois. A própria escritura da obra feita por Briony é pura repetição. Através da produção ficcional a protagonista mascara as verdades, omitindo fatos que não queria revelar e modificando os acontecimentos para favorecer a si mesma.

Deleuze trata do enquadramento em função dos pontos de vista

O quadro se reporta a um ângulo de enquadramento. É que o próprio conjunto fechado é um sistema ótico que remete a um ponto de vista sobre o conjunto das

partes [...] o cinema mostra pontos de vista extraordinários [...] mas eles parecem submetidos a uma regra pragmática que não vale apenas no cinema de narração. (DELEUZE, 1983, p. 26).

Mas o cinema não é apenas câmera, é uma montagem. E a montagem é indubitavelmente uma construção do ponto de vista do olho humano, ela deixa de ser uma construção do ponto de vista de um outro olho e é pura visão de um olho não humano, de um olho que estaria nas coisas. (DELEUZE, 1983, p. 96).

A verdade de Briony na obra *Atonement* ocorre em sua maioria na repetição do que corresponderia ao real da protagonista, ou então a o que ela desejava que fosse real. O termo repetir (do latim *repetere*) significa “tornar a dizer ou escrever, isto é, algo que diz respeito à linguagem ou, num sentido mais amplo, aos atos humanos e não aos fenômenos naturais”. (ROZA, 1986, p. 37) Esta repetição, sendo da ordem do simbólico, possui uma função desveladora o que é ilustrada através da fantasia. A protagonista, desta forma, realizou a “encenação do psiquismo da satisfação de um desejo que não pôde ser saciado na realidade”. (NASIO, Juan David. 2007, p. 10)

Ao considerar o papel da narradora e protagonista, Briony, no decorrer do texto, é perceptível que o real passa a invadir o simbólico. Ao analisar sua situação na idade adulta, tempo em que percebe o erro e prevalece o sentimento de culpa, esta interfere diretamente na produção de seu texto literário.

Por mais que se esfalfasse em trabalhos braçais e nas tarefas humildes da enfermagem, por melhor e mais intensos que fossem seus esforços, por mais que houvesse aberto mão dos conhecimentos que lhe proporcionaria o estudo, da oportunidade de viver no campus de uma universidade, ela jamais poderia desfazer o mal que causara. Ela não tinha perdão. (MCEWAN, 2002, p. 341)

A fantasia como “teatro mental catártico que encena a satisfação do desejo” (NASIO, 2007, p. 10) aparece em um jogo de máscaras que ocorre através de representantes simbólicos. Garcia Roza traz a concepção de Deleuze:

[...] é pelas máscaras que a repetição se constitui; isto não elimina, porém o fato de que essa repetição dissimula algo fundamentalmente determinante na função de repetição, que é o real. Nesse caso, teríamos duas repetições: uma ao nível da rede de significantes, que não seria propriamente repetição, mas retorno dos signos, e outra num nível mais profundo e dissimulado pela primeira, que seria da ordem do pulsional propriamente dito. (ROZA, 1986, p. 53)

As máscaras constituem uma forma de disfarçar e dissimular realidades. A tentativa de encobrir faces e interfaces reais não se trata do apelo à representação, mas sim, da essência do simbólico.

Os fatos narrados por Briony em sua maioria ocultaram, mascararam a verdade repetidamente. Tanto que somente no epílogo da obra, a protagonista, aos setenta e sete anos revela o que estava por trás das máscaras: a sobrevivência do casal Cecília e Robbie, o reencontro de Briony com o casal após a guerra, o perdão à Briony, as diferentes versões descritas pela protagonista até a versão definitiva, a versão em que há um final feliz. Ao repetir os eventos focalizados por diferentes personagens, Ian McEwan prova que mesmo repetindo acontecimentos, estes já não são os mesmos, até mesmo na repetição de uma mesma palavra, seu sentido já não é o mesmo, pois difere na maneira como é falada, a quem é direcionada, a intenção, a situação e a temporalidade em que foi dita.

Entende-se por focalização onisciente aquela em que toda a narrativa é representada pelo narrador. O narrador pode interpretar e manipular os eventos relatados, o tempo, o cenário e os personagens que os interpretam. Neste tipo de focalização, o narrador envolve ações que julga pertinentes para a compreensão do desenrolar da história. Este, geralmente posiciona sua narração ulteriormente, como algo já conhecido. A focalização onisciente possibilita que o narrador estenda o tempo ou o resuma, podendo envolver lapsos cronológicos e retrospectivos.

A ocorrência da focalização onisciente revela-se, com efeito, um fértil domínio de reflexão crítica, de certo modo, como extensão metodológica das discussões que a sua utilização tem suscitado. [...] quando está em causa a penetração do narrador, por meio da focalização onisciente, no espaço psicológico das personagens [...] trata-se de uma representação em que se reconhece facilmente a vigência da focalização onisciente, pelos termos sintéticos e pelo tom iterativo que a caracterizam, diferentemente da feição algo desordenada, espontânea e quase sempre mais desenvolvida que uma outra representação do monólogo interior implicaria. (REIS, 2007, p. 176)

Observa-se, assim, que no decorrer de toda a obra a narração se dá através do discurso de um narrador, que no caso do romance metaficcional *Atonement* é Briony. Ian McEwan, na sua condição de autor, cria uma narradora em terceira pessoa, que é também escritora no seu texto literário.

Poderia escrever a cena três vezes, de três pontos de vista; sua excitação era proporcionada pela possibilidade de liberdade, de livrar-se daquela luta desgraciosa entre bons e maus, heróis e vilões. Nenhum desses três era mau, nenhum era particularmente bom. Ela não precisava julgar. Não precisava haver uma moral. Bastava que mostrasse mentes separadas, tão vivas quanto a dela, debatendo-se com a ideia de que as outras mentes eram igualmente vivas[...] E somente numa história seria possível incluir essas três mentes diferentes e mostrar como elas tinham o mesmo valor. Essa era a única moral que uma história precisava ter. (McEwan, 2002, p. 54)

Seria ela quem escrevera todo o romance, focalizando psicologicamente os personagens. Em cada capítulo, a focalização de um personagem distinto é a que predomina. Segue-se uma breve referência ao enfoque dos personagens dado no decorrer dos capítulos, bem como, os principais fatos:

<i>Capítulos</i>	<i>Focalização onisciente no espaço psicológico dos personagens</i>
Primeira parte - 2	Cecília (sobre a fonte, o vaso de porcelana e Robbie) <i>Cecília e Robbie imobilizaram-se em pleno combate. Seus olhares encontraram-se, e o que ela viu na mistura raivosa não era susto nem culpa, e sim uma forma de desafio, até mesmo de triunfo.</i> (McEwan, 2002, p. 42)
3	Briony (sobre a fonte, Cecília e Robbie) <i>Briony compreendeu que só lhe restava assistir. Sem que ninguém a visse, do andar de cima, à luz reveladora de um dia de sol, ela estava tendo acesso privilegiado, a ritos e convenções sobre as quais nada sabia, ainda.</i> (McEwan, 2002, p. 53)
8	Robbie (sobre a fonte, Cecília, a carta e a mãe Grace) - <i>“A doçura, a delicadeza da sua amiga de infância que agora corria o perigo de tornar-se inatingível. Tirar a roupa daquele jeito- sim, a tentativa cativante de parecer excêntrica, de ser ousada”</i> (McEwan, 2002, p. 100)
14	Briony (sobre a acusação e prisão de Robbie) <i>“Sob aquele olhar neutro, Briony sentia que sua garganta apertava e sua voz fraquejava. Queria que o inspetor a abraçasse, confortasse e perdoasse, embora ela não tivesse culpa alguma. Porém ele se limitava a olhar para ela e escutar. Foi ele. Eu vi. As lágrimas de Briony eram uma prova adicional da verdade que ela sentia e dizia”.</i> (McEwan, 2002, p. 210)
Segunda parte	Robbie Turner (sobre a guerra, as lembranças e o amor por Cecília) <i>“Turner não precisava dar satisfação a eles. Queria sobreviver, tinha um bom motivo para sobreviver”.</i> (McEwan, 2002, p. 232)
Terceira parte	Briony (sobre o trabalho como enfermeira em Londres, a história do vaso, sua publicação e o sentimento de culpa) <i>“ Ali, por trás do crachá e do uniforme, estava seu eu verdadeiro, guardado em segredo, acumulando-se em silêncio”</i> (McEwan, 2002, p. 334)
Londres, 1999	Briony - 77anos de idade (sobre o erro cometido e a escritura da obra e a percepção da impossibilidade de Reparação)- Epílogo. <i>“A tarefa que me impus há cinquenta e nove anos finalmente foi cumprida. Cometemos um crime- Lola, Marshall e eu- e, a partir da segunda versão, resolvi narra-lo”</i> (McEwan, 2002, p. 441)

A focalização dos diferentes personagens descreve a preocupação da narradora em repassar os pensamentos, emoções, sentimentos e sensações dos principais personagens envolvidos na trama. Isto se dá através de um discurso elaborado sob distintas percepções dos mesmos episódios sob narração onisciente e nas repetições dos mesmos fatos. Este é um

método narrativo relacionado com os momentos significativos em introspecção. A narradora é dotada de possibilidades seletivas, o que a permite que selecione o que quer relatar. Esta pode interpretar e formular juízos valorativos. A narradora, então, detém-se no espaço psicológico dos personagens.

CONCLUSÃO

Na maioria dos romances que apresentam traços psicológicos o narrador onisciente se coloca na mente dos personagens: Cecília, Robbie e Briony, e ao mesmo tempo os observa explorando as reflexões na representação literária de todo o pensamento no seu estado corrente. Briony representa a narradora/ protagonista da trama e ao mesmo tempo acompanha o desenrolar dos fatos como espectadora. Esta se ocupa de níveis de consciência, e o seu fluir entronca no romance. Estes discursos apresentam uma continuidade dos processos mentais dentro dos devidos capítulos, num “fluxo” contínuo de pensamentos. Sendo parte das reflexões na criação literária de Briony.

A protagonista em sua escrita sempre aponta indícios de que ela realmente está escrevendo sobre sua própria vida, ao refletir sobre suas ações e questionar-se. Evidenciam-se as tentativas de reparação do erro por parte da protagonista.

A adaptação cinematográfica da obra *Atonement* manteve a ideia de simultaneidade temporal presente no texto original, bem como os pontos de vistas dos personagens diante dos mesmos fatos, apresentados pela focalização onisciente. As técnicas, planos e montagens, como parte da tradução intersemiótica do texto literário ao fílmico, contribuíram na compreensão dos distintos enfoques. A repetição dos fatos no fragmento e cena: Dois vultos junto a uma fonte, enfatiza o quanto a produção literária, como da ordem do simbólico pode ser alterada e, ao mesmo tempo mascarar, ocultar os fatos e oferecer muitas verdades.

REFERÊNCIAS

CHILDS, Peter. *The Fiction of Ian Mc Ewan*. Reader's guide to essential criticism. London: Palgrave, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. Editora Brasiliense, 1983.

ELLAM, Julie. *Atonement*. London: Continuum, 2009.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Vega, 1995.

GROES, Sebastian. *Ian Mc Ewan: contemporary critical perspectives*. London: Continuum, 2009.

MC EWAN, Ian. *Atonement*. London: Vintage Books, 2001.

MC EWAN, Ian. *Reparação; tradução Paulo Henriques Brito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro Antônio, Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.

NASIO, Juan-David. *A fantasia: o prazer de ler Lacan; tradução, André Telles e Vera Ribeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: perspectiva, 2003.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

ROZA, Luiz Alfredo Garcia. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução á teoria das pulsões*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 1986.

ENTRE O LETRAMENTO PRETENDIDO E O ACESSO À UNIVERSIDADE

Me. Carlos Arcângelo Schlickmann (UNESC)

Até meados do século XVIII, quando ocorreu a Reforma de Estudos implantada em Portugal, não havia, no currículo escolar brasileiro, o reconhecimento de um conteúdo específico que desse campo a se ter uma disciplina de Língua Portuguesa nas escolas. Com a forte presença do latim, o ensino do idioma português limitava-se apenas à etapa de alfabetização, conforme evidencia Soares (2002). Desde a reforma pombalina até quase meados do século XX, o ensino da Língua Portuguesa era veiculado à gramática, com ênfase num ensino classificatório e de metalinguagem, com pouca relevância nas práticas de leitura e escrita. A tradição desse ensino perdurou por séculos, considerando-se que o aluno que frequentava as escolas eram de famílias de classe social alta, muitos já alfabetizados em casa e que, de certa forma, viam nesse estudo algo significativo.

Com o advento da Linguística no Brasil (anos 80, século XX) é que se verificaram propostas em que os conteúdos passam, de fato, a ter significado na vida escolar dos alunos, já que estes precisam saber ler e escrever para viverem socialmente, terem empregos com maior renda e poderem ter acesso à cultura letrada. É por meio da influência da Linguística, da Sociolinguística, da Pragmática, da Semântica, da Análise do Discurso, da Teoria da Enunciação que a disciplina de Português tem sido alterada no que diz respeito ao ensino da escrita, da leitura, oralidade e até mesmo no ensino da gramática. Segundo Soares (2002), é com estas contribuições que a língua tem sido vista como um instrumento de enunciação e não somente de comunicação, como foi na época da ditadura brasileira. Nas palavras da autora, “o que, portanto, inclui as relações da língua com aqueles que a utilizam, com o contexto em que é utilizada, com as condições sociais e históricas de sua utilização”.

Na definição do que seria o objeto da aula de português, vale destacar a importância que os manuais didáticos tiveram, pelo fato de que passaram a ditar programas e criar sequências de atividades, assumindo, de certa forma, o papel de autor da aula em substituição ao professor. Sem negar a importância destes manuais, o que se percebe é que o papel de autoria é inverso: o professor é quem deve elaborar, propor, criar, a partir dos recursos disponibilizados a ele. No entanto, é inegável que ainda estamos distantes desta proposta pela forte influência que os livros didáticos têm na vida dos docentes, seja pela facilidade que

proporcionam no planejamento das aulas, seja pela deficiência na formação inicial e continuada.

No final do século XX alguns autores brasileiros propuseram o abandono completo do ensino da teoria gramatical, “substituindo-a por atividades de leitura e produção de textos, articulando-as com práticas de análise linguística”. O objetivo é a mudança de foco. Passa-se da metalinguagem para o domínio efetivo da linguagem, que segundo essa perspectiva, tem o texto (que circula socialmente) como centro de todo o processo.

Britto (2002) acredita que a excessiva preocupação com o ensino da teoria gramatical e da sua metalinguagem fez com que a escola se esquecesse do que é, de fato, fundamental no exercício da língua: o texto. Para o autor, “a escola abandonou o texto” e “trazê-lo de volta para a sala de aula significa desviar o foco da atenção e pensar na língua em suas condições efetivas de uso”. Para o autor, ensinar gramática seria pensar na língua do modo como ela é exercitada socialmente e não somente valorizar uma única modalidade da língua.

Possenti (2000) afirma que “o que já é sabido não precisa ser ensinado, de forma que os programas anuais poderiam basear-se mais num levantamento do que falta ser atingido do que num programa hipoteticamente global que vai do simples ao complexo”. O autor afirma que é totalmente possível aprender uma língua sem aprender os termos técnicos com os quais ela é analisada (metalinguagem) e destaca que do ponto de vista histórico, eram os gramáticos que olhavam o modo como os escritores redigiam seus textos e quais regras seguiam, e não o inverso. Por isso, não faz sentido ensinar nomenclaturas a quem não tem o total domínio das habilidades de utilização da língua. É importante que se faça sempre uma reflexão de “para quê” ensinamos.

A partir dos problemas apontados pelos estudos linguísticos como entraves para o ensino de língua e seguindo a proposta apresentada, principalmente, por Franchi, Geraldi e Possenti, cujo foco se centraliza nas práticas de recepção e produção de textos e na prática de análise linguística, passam a ser criadas condições para atividades interativas em sala de aula, tanto para a produção, quanto para a leitura de textos. É no interior dessas práticas que Geraldi (2002) sugere que aconteça a *análise linguística*, cujo objetivo principal, parafraseando Britto (2002), é possibilitar a construção do conhecimento e não do reconhecimento de estruturas gramaticais.

Para Geraldi (2002), a prática de análise linguística se dá quando o aluno retoma o seu texto, identifica as inadequações e faz a autocorreção, a fim de refletir e de atuar sobre os problemas encontrados na compreensão da sua produção. Segundo o autor, “o texto é o ponto

de partida e o ponto de chegada de todo processo de ensino-aprendizagem da língua”. Nesse sentido, pode-se perceber que o que se propõe pelos estudos linguísticos e pelos teóricos que adotaram suas concepções é que se parta do texto para quaisquer atividades feitas em sala de aula, para que o conteúdo ultrapasse a artificialidade com que vem sendo ensinado e que, de fato, o aluno seja capaz de dominar, efetivamente, a língua, nas suas modalidades oral e escrita. Trabalhar com a prática de análise linguística significa permitir ao aluno uma reflexão sobre a linguagem, principalmente a partir de seu próprio texto..

É preciso destacar a importância dos Parâmetros Curriculares Nacionais em 1998, que reforçam as ideias aqui apresentadas pelos autores citados. O documento orienta que se privilegiem atividades de reflexão e operação sobre a linguagem em práticas textuais. Também reconhece que a língua é heterogênea e variável, o que explica a diversidade linguística dos alunos.

Pela linguagem se expressam idéias, pensamentos e intenções, se estabelecem relações interpessoais anteriormente inexistentes e se influencia o outro, alterando suas representações da realidade e da sociedade e o rumo de suas (re)ações. [...]. Os homens e as mulheres interagem pela linguagem tanto numa conversa informal, entre amigos, ou na redação de uma carta pessoal, quanto na produção de uma crônica, uma novela, um poema, um relatório profissional. (BRASIL, SEF, 2000, p. 20)

Sendo assim, é por meio da linguagem que as pessoas realizam atividades discursivas nas diversas situações do cotidiano. Ao professor, cabe, portanto, oportunizar ao aluno os mais diversos textos, de diferentes gêneros, com diferentes finalidades, para que o estudante, de fato, desenvolva suas competências discursivas e consiga dominar a língua nas diferentes modalidades, criando condições para que este possa fazer uma reflexão crítica acerca do que lê e se insira na sociedade como um membro letrado.

O objetivo deste trabalho é apresentar uma análise acerca dos conteúdos de Língua Portuguesa presentes nas provas de vestibulares, a fim de verificar se há ou não adequação das questões às teorias linguísticas vigentes, levando-se em conta que o letramento pretendido dos futuros acadêmicos passa pelo letramento exigido nas provas que lhe darão este acesso. O *corpus* de análise é constituído por vinte questões das provas dos vestibulares de inverno e verão do ano de 2013, realizados pela Associação Catarinense das Fundações Educacionais – doravante ACAFE, cuja escolha foi motivada pelo fato de que a entidade executa as atividades para mais de 10 instituições comunitárias de ensino superior em Santa Catarina.

A escolha da análise de questões de vestibulares se deu em função da fala frequente de muitos professores das redes públicas e privadas que dizem ensinar teoria gramatical porque é uma exigência das provas dos vestibulares. Dessa forma, seguindo os vestibulares como principal referência, esses professores preparam e conduzem as suas aulas baseados nos conteúdos sinalizados pelas questões das provas. Em tese, ensina-se apenas pensando no que pedirão as questões, e não pensando no que o aluno se beneficiará com tal aprendizado. Isso se partirmos do pressuposto de que as questões apresentam trabalho com metalinguagem. Não sendo assim, é de se supor que estas falas são equivocadas pois não há, então, uma verificação destas provas por parte dos professores.

O vestibular no Brasil surgiu em 1911 devido ao aumento da procura para ingressar no ensino superior. Até o início do século XX entravam nas universidades somente estudantes vindos das escolas mais tradicionais. No entanto, o número de candidatos passou a crescer e ultrapassar os limites de vagas oferecidos pelas instituições. Foi quando se instituiu no Brasil os exames de vestibulares como critério para o ingresso em um curso superior, a fim de avaliar a aptidão intelectual dos candidatos para os estudos superiores.

A estrutura das provas de vestibular realizadas pela ACADEMIA de Letras, Ciências e Artes (ALC) tem boa parte das suas questões destinadas à análise de textos escritos, ou seja, questões de verificação de proficiência em leitura, com ênfase no caráter interpretativo. Para que o candidato que está realizando a prova responda a esse tipo de questão, é necessário que ele recorra ao texto apresentado. Na sequência das questões, aparecem alternativas com relação à temática que o texto apresenta. A preocupação dessas questões vai além de retiradas de informações do texto, mas sim, trata-se de uma interpretação mais profunda em que requer do candidato uma reflexão do que está sendo lido. Nesse caso, a resolução do teste acontece efetivamente pelo entendimento integral do texto, bem como a utilização do conhecimento de mundo do candidato.

A prova realizada no período de inverno apresenta dois textos, sendo destinado um par de questões para cada texto. Assim, são quatro questões destinadas a esse tipo de análise. O primeiro texto tem como temática central a popular rede social *facebook*, assunto aparentemente de total domínio pelos adolescentes. Trata-se de uma crônica com expressões bem informais, com uma linguagem de fácil entendimento e com um leve tom humorístico. Nesse texto, a autora argumenta que “fuçar” muito na vida alheia deixa as pessoas depressivas, já que todas as fotos postadas nessa rede social são alegres, independente se a viagem ou festa onde as fotos foram tiradas foi um fracasso. Logo, as duas primeiras questões

(exemplos 1 e 2) que seguem com relação ao texto apresentado faz alusão ao tema central da crônica:

Exemplo 1:

01) De acordo com os pesquisadores Hui-Tz Grace Chou e Nicholas Edge, é **correto** afirmar:

A _ As pessoas que conhecem melhor os contatos do Facebook têm mais chance de se tornar depressivos.

B _ Entre os estudantes pesquisados, todos passam *online*, no mínimo, cinco horas por semana.

C _ A avaliação de que “a vida dos outros é melhor” aumenta entre as pessoas que ficam mais tempo acessando o Facebook.

D _ Os usuários que acessam o Facebook com frequência têm mais facilidade de avaliar que “a vida é justa”. (ACAFE, 2013)

Exemplo 2:

02) Considerando o que se afirma no texto 1, infere-se que:

A _ Os amigos do Facebook costumam mentir para parecer que são mais felizes do que os outros.

B _ Os estudantes universitários americanos acessam o Facebook mais do que seria recomendável pelos profissionais da área da saúde.

C _ O mundo virtual do Facebook parece, aos que acessam essa rede social, mais perfeito do que o mundo real.

D _ As doenças articulares, principalmente aquelas do cotovelo, têm forte relação com o tempo de acesso ao Facebook. (ACAFE, 2013)

Nesta prova ainda é apresentado um texto, para o qual se destinam duas questões com relação a sua temática central. Trata-se de um texto informativo acerca da nova lei dos portos. As duas questões que seguem o texto são de cunho interpretativo, ou seja, é preciso certificar-se de que houve a compreensão do texto para a escolha da alternativa. As questões são similares às anteriores em que são iniciadas com “sobre o texto é correto afirmar”.

Já na prova realizada no vestibular de verão é apresentado somente um texto em que cinco questões são destinadas a sua análise. O texto em questão é de caráter informativo e apresenta como tema central o centenário do conflito épico da Guerra do Contestado. As cinco questões referentes ao texto apresentado exigem do candidato a habilidade de entender o que está sendo dito. Para Geraldi (2002), o leitor trabalha para reconstruir esse dito.

Note-se, portanto, que das vinte questões de Língua Portuguesa que constituem a prova da ACAFE, nove delas exigem do aluno uma reflexão sobre o que está posto, o que significa que estas questões que objetivam a análise de textos escritos não exigem do aluno o domínio da metalinguagem e sim que ele tenha a habilidade de compreender o que o autor do texto está dizendo, para quem é destinado esse tipo de informação e em quais esferas sociais eles circulam. O que se pretende com essas questões vai além da análise de frases isoladas, identificação de taxionomias ou retiradas de informação, pois o que deve estar em evidência

para a escolha das alternativas é o conhecimento linguístico relevante para a situação em que se encontra.

Confirma-se assim que a fala de professores de Língua Portuguesa que ensinam a metalinguagem da língua porque isso depois será cobrado no vestibular não é de todo verdadeiro, pois boa parte das questões, como se demonstrou, exige a proficiência em leitura e não o domínio metalinguístico. Esta afirmação faz refletir sobre o papel não só do professor de Língua Portuguesa, mas dos professores de todas as áreas, se considerarmos que a leitura é a base para que os conhecimentos sejam adquiridos, independente da disciplina estudada.

O domínio da norma padrão é, sem dúvida, um dos aspectos explicitamente assumidos nas questões das provas de vestibulares da ACADEMIA DE CIÊNCIAS E LETRAS DE SÃO PAULO (ACAFE). No entanto, vale ressaltar que a prova exige também o conhecimento de outras variações da língua. As questões que envolvem esse tipo de saberes têm a função de refletir sobre a linguagem, esteja ela em sua forma padrão ou em suas diferentes possibilidades de variação, seja por região, faixa etária, nível de escolaridade, entre outros.

De acordo com Britto (2002), durante a prática dessa atividade, o que se pretende fazer é possibilitar ao aluno a construção do conhecimento, criando atividades para a produção e leitura de textos e não do reconhecimento das estruturas gramaticais.

Das vinte questões analisadas, nove delas são voltadas a esse tipo de reflexão, tanto para a norma padrão, quanto para outras variações.

Na prova de inverno, a primeira questão que explora a norma padrão é a de número quatro (exemplo 3), que embora tenha relação com o texto apresentado, objetiva somente os aspectos padrões da língua:

Exemplo 3:

04) Ainda em relação ao texto 1, assinale a alternativa **correta**.

A _ Em “**Isso** parece acontecer com a maioria das pessoas que acessa o **Facebook** com frequência”, o pronome demonstrativo destacado refere-se exclusivamente ao que se afirma em “E você ali, estagnado no trabalho, sem um centavo para viajar”, do primeiro parágrafo.

B _ Na frase “É só alegria – mesmo se a viagem for um fracasso e o trabalho uma furada”, o vocábulo “se” pode ser substituído pelo vocábulo “quando” sem que haja alteração do sentido, uma vez que ambos indicam causa.

C _ Na frase “Isso acontecia ainda mais quando as pessoas não conheciam muito bem os **contatos do Facebook**”, os verbos expressam fatos do passado já encerrados, por isso estão flexionados no pretérito perfeito do indicativo.

D _ Na frase “Aí então contaram quantos amigos cada um tinha no Facebook e quanto tempo passava online – a média foi de **5 horas por semana**”, o sujeito do verbo “contaram” tanto pode ser “os sociólogos Hui-Tzu Grace Chou e Nicholas Edge” quanto os “425 estudantes”. (ACAFE, 2013)

Note-se que nessa questão são empregados nas alternativas alguns termos de teoria gramatical. No entanto, nas opções A e B, embora estejam sendo usados termos técnicos da língua, é possível responder sem que se recorra a conhecimentos metalinguísticos já que há um trabalho com a referenciação, principalmente na discussão do uso dos pronomes.

É importante lembrar que, ainda que a questão apresente alguns termos de metalinguagem, somente saber o que é um sujeito ou saber se os verbos estão no pretérito perfeito do indicativo de nada adiantaria, já que, o que se faz na escola é analisar frases soltas e de um grau de complexidade muito inferior, como “João correu muito” para identificar o sujeito, por exemplo. Uma questão como essa explora aspectos de coesão e coerência, bem como exige uma reflexão sobre o que está sendo dito. Enfatiza-se, contudo, a importância do conhecimento prático das formas linguísticas em textos efetivos e não em frases descontextualizadas. O uso da norma padrão aqui se mostra como uma necessidade para a compreensão do texto.

A questão de número sete (exemplo 4) objetiva uma reflexão sobre a língua. Esta tem relação com o segundo texto apresentado na prova, entretanto, nada tem a ver com o tema central, mas sim exige que o candidato reflita acerca dos recursos coesivos empregados no texto.

Exemplo 4:

07) Considerando o texto 2, assinale a alternativa **correta**.

A _ Nas frases “Ele destaca **que** os navios cresceram muito nos últimos anos, enquanto o cais continuou do mesmo tamanho” e “A proposta do deputado Eduardo Cunha, **que** foi derrubada, propunha elevar os limites do porto organizado, o **que** reduziria o espaço para o investimento privado fora do porto público”, as três ocorrências dos vocábulos “que” se equivalem quanto à função sintática e quanto ao sentido.

B _ Na frase “Na avaliação do diretor executivo do Centro Nacional de Navegação (Centronave), Cláudio Loureiro de Souza, o sucesso ou não do novo marco regulatório ainda dependerá de como serão conduzidos **o processo de regulamentação e os vetos da presidente Dilma Rousseff**”, os termos destacados exercem a função de sujeito composto da locução verbal “serão conduzidos”.

C _ Na frase, “**Embora** não seja imperativo, a MP autoriza a antecipação da renovação dos contratos de arrendamento dos terminais privados e também a expansão das áreas próximas aos terminais”, o termo destacado pode ser substituído por “A menos que” sem que o sentido se modifique.

D _ Em “Eles terão de se modernizar e melhorar suas tarifas para conseguir atrair clientes”, o pronome reto “Eles” substitui “investidores” e “contêineres e grãos”. (ACAFE, 2013, PROVA 1)

As alternativas A e C não utilizam qualquer terminologia da língua. Na primeira, enfoca-se uma característica particular do uso do “que”, o que exige que o candidato tenha o conhecimento do emprego desse vocábulo e se, de fato, ele possui a mesma função nas três

ocorrências. No entanto, ao pedir a função sintática, recai de forma implícita na terminologia gramatical. Na letra C, investe-se numa questão de substituição. Nesse caso, basta que se conheça o significado de cada um dos termos em destaque e não que saiba nomeá-lo quanto a sua terminologia. Já as opções B e D apresentam termos técnicos da língua. Ainda que o candidato saiba o que é um sujeito e uma locução verbal, é preciso que ele seja capaz de estabelecer uma relação de coesão entre os termos destacados. Assim também ocorre na última opção, em que embora esteja sendo utilizado o termo “pronome reto”, o objetivo é que o candidato saiba a quem ele está retomando.

A segunda prova analisada apresenta também questões cujo foco está em atividades que refletem sobre o uso da língua. A primeira questão que aborda o aspecto padrão é a de número seis, cuja resolução dispensa a leitura de textos, já que enfoca na concordância verbal e nominal. Na questão de número sete trabalha-se novamente com aspectos de coesão e coerência, ou seja, a junção de uma ligação harmoniosa dos parágrafos com a lógica interna do texto. Apresenta-se uma série de períodos que não estão em sua sequência correta. Nesse caso, a solução da questão está na percepção do candidato quanto à estrutura lógica do texto. A questão de número oito também trabalha com a língua na sua forma padrão. Para a resolução desse teste, o aluno não necessita de conhecimentos metalinguísticos e sim que domine a escrita padrão da sua língua, já que a questão apresenta também problemas de inadequação ortográfica.

Verifica-se, contudo, que as nove questões as quais refletem o uso da língua quanto à sua forma padrão exigem do candidato o domínio da língua nas suas modalidades orais e escrita. É necessário, portanto, que antes de teorizar a língua, se reflita sobre ela. Dominar as terminologias de nada ajudará o estudante a solucionar as questões.

Uma das atividades significantes que se faz no trabalho com a análise linguística é analisar a língua em uso. Dessa forma, podem-se observar as variações que provêm por diferentes fatores, como as de ordem geográfica, histórica, escolaridade ou classe social e faixa etária do indivíduo. Entende-se, portanto, com esse tipo de reflexão, os padrões da linguagem oral e escrita. É necessário que o aluno compreenda que há situações formais e informais do uso da língua.

A prova de inverno apresenta uma única questão que trabalha com a língua em sua variedade não padrão. A questão tem relação com o texto apresentado, no entanto, o que se valoriza é o emprego de expressões utilizadas no sentido figurado, os estrangeirismos que aparecem no texto, bem como a utilização ou não da linguagem formal no gênero em questão:

Exemplo 5:

03) Sobre o texto 1, assinale a afirmativa **correta**.

A _ Não há, no texto, emprego de estrangeirismos, exceto o vocábulo “Facebook”.

B _ O autor do texto dialoga com o leitor, o que se evidencia por expressões como: “Todo mun-do parece mais feliz que você” e “Não se preo-cupe”.

C _ No texto, por ser escrito, faz-se uso de linguagem formal, não havendo registro de expressões próprias da língua falada.

D _ Na frase “Você vai **fuçar na vida alheia** e descobre que seu ex-chefe, aquele mala, está de férias em Cancún”, a expressão em negrito está empregada no sentido metafórico e, por isso, deve ser lida no sentido denotativo. (ACAFE, 2013, PROVA 1)

As opções apresentadas exigem do candidato um conhecimento acerca da sua língua, para que ele possa refletir sobre o que está posto. É necessário que o aluno conheça a língua nas suas modalidades formais e informais, que ele saiba que há expressões que são utilizadas que fogem do significado real da palavra para expressarem falas do cotidiano.

Na outra prova há também uma questão que trata de outras variações da língua, que não é a padrão. Essa possui relação com a questão histórica e geográfica, como se pode ver no exemplo a seguir:

Exemplo 6:

09) Assinale a alternativa cujo texto contém marcas do português falado em áreas de contato com o espanhol no sul do Brasil.

A _ “Vinha descendo a rua principal, de uma feita, com a cabeça cheia de ‘veneno’ que se compra nos balcões de bolicho, em copitos de fundo grosso. Parecendo, pelo andar balanceado, que totalmente borracho.” (SILVA RILLO)

B _ “Num se preocupe não que o que der pra mim fazer eu faço. Eu vim aqui pedi o consentimento da senhora pra namorá com ela em sua casa... e, quanto ao seu gosto, eu vô fazer o possível e o impossível pra realizá.” (CARDOSO)

C _ “Cê me leva onde cê quisé. Mais eu num quero vê sua felicidade, num quero vê se cê... Eu tenho coração ainda, né.” (NICODEMOS)

D _ “Todo faceiro... tenta vender sua mercadoria oferecendo um preço considerado alto pela compradora que após discordá do preço se exalta e diz *Vaji é mofã com as pomba no balaio ôh instepô* ou como fico conhecida *Mofas com a pomba na balaia*”. (CUNHA). (ACAFE, 2013, PROVA 2)

As alternativas que compõem essa questão apresentam marcas bem particulares de diferentes regiões. As opções B, C e D trazem expressões informais e marcas de diferentes dialetos. A opção A, considerada como correta, expressa marcas particulares da região Sul que se influenciaram pela presença do espanhol, principalmente em marcações lexicais.

Embora haja somente duas questões que abordam a reflexão sobre a variação não padrão, o estudante não somente ao deparar-se com tal questão, mas também em situações corriqueiras do dia-a-dia, deve entender por que esses fenômenos acontecem. A falta de informação das pessoas faz com que elas julguem de maneira equivocada esses desvios da

norma padrão. O que ocorre é que diante da ênfase à fixação de nomenclaturas que a escola tem dado, não sobra tempo para ensinar o que faz parte da vida do estudante enquanto membro da sociedade.

A sombra do fracasso escolar, associado principalmente à disciplina de Língua Portuguesa, trouxe novas propostas ao ensino de língua materna a fim de tentar solucionar alguns problemas que tem servido como entraves na educação. Convém dizer que, provavelmente, alguns professores de formação menos recente têm pouco conhecimento dos documentos oficiais, nem tampouco do que os linguistas apontaram como problemas, o que, como consequência, reflete no baixo nível de rendimento dos alunos e no alto índice de reprovação.

Após a análise das questões de dois vestibulares da ACAFE, e considerando as pesquisas recentes na área da linguagem, pôde-se verificar que o exame de vestibular exige além do conhecimento teórico gramatical. Para a realização da prova é preciso que o aluno conheça a sua própria língua, que ele reconheça os mais diversos gêneros textuais e entenda o que cada um propõe e que há, sempre, um objetivo e um interlocutor. É necessário, ainda, que o estudante saiba que a língua portuguesa tem sua forma padrão, domínio que a escola deve garantir, mas que existem, também, outras variações que acontecem por diferentes fatores.

Para chegar ao objetivo proposto, foi necessário estabelecer uma relação entre as teorias linguísticas atuais, as questões propostas nos exames e as falas frequentes dos professores. Contudo, ao explorar as alternativas, comprova-se a fala equivocada desses educadores que dizem ensinar teoria gramatical por ser conteúdo de vestibular. Não há nas provas analisadas qualquer questão que tenha por objetivo exclusivo a identificação das terminologias das palavras, exercícios que são práticas efetivas nas aulas de Português.

As provas analisadas direcionam quase metade das suas questões a análise de textos escritos, o que exige do aluno um bom nível de proficiência em leitura. Nas palavras de Geraldi (2002) “o leitor trabalha para reconstruir este dito baseado também no que disse e em suas próprias contrapalavras”. Isso significa que para resolver nove das questões propostas nos exames, o candidato não necessita recorrer ao conhecimento teórico gramatical. O restante das questões explora uma reflexão da língua, nas suas modalidades padrão e não-padrão. Com a investigação, é possível verificar quais são, de fato, os conteúdos veiculados pelos vestibulares e que os exames adequaram suas questões ao que é significativo para aprendizagem. Constata-se, portanto, que não há nas provas, ocorrência de teoria gramatical desarticulada das práticas de linguagem. Não há questões que se direcionem à categorização

das palavras. Portanto, vale dizer que não se justifica fixar metalinguagem ao invés da linguagem porque é conteúdo sinalizado pelos vestibulares.

Se é que o vestibular dita a sequência de conteúdos da aula de Língua Portuguesa, então que seja assim: aulas que privilegiem o texto, tanto oral quanto escrito, e que sinalizem a necessidade de se conhecer a norma padrão como mais uma possibilidade de escrita, nunca como a única. Sendo assim, há que se entender que o letramento exigido de um futuro acadêmico que passa por estas provas demonstra, de forma satisfatória, a necessidade de se investir, na educação básica, em propostas de práticas leitoras e de escrita para que no ensino superior se tenham acadêmicos proficientes em sua própria língua.

REFERÊNCIAS

ACAFE. Associação Catarinense das Fundações Educacionais. *Prova de vestibular*. Disponível em:

<<http://www.acao.org.br/new/index.php?endereco=conteudo/institucional/memoria.php>>.

Acesso em: 20 set. 2013.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria da Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental*. Brasília: MEC/SEF, 2. ed., v. 2, 2000.

BRITTO, Luiz Percival Leme. *A sombra do caos: ensino de língua x tradição gramatical*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.

GERALDI, João Wanderley. *Portos de passagem*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

POSSENTI, Sírio. *Por que (não) ensinar gramática na escola*. 6. ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000.

SOARES, Magda. Português na escola: história de uma disciplina curricular. In: Bagno, Marcos (Org.) *Linguística da norma*. São Paulo: Loyola, 2002. p. 155-178.

O LEITOR DIANTE DO FANTÁSTICO EM “AS BABAS DO DIABO”

Ma. Caroline de Moraes (UCS/UniRitter - CAPES)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O autor argentino Julio Cortázar destaca-se em contos que apresentam, geralmente, um direcionamento ao elemento fantástico, sendo assim a interferência do leitor é base para que o fantástico se confirme. Diante disso, trabalha-se com as diferentes possibilidades de leitura presentes no conto “As babas do diabo”, além de analisá-lo sob o aspecto crítico, certificando-se da qualidade literária existente nos escritos do autor.

Cortázar é responsável por diferentes contos que exploram características ímpares na Literatura. Em “Continuidade dos Parques” está exposta a figura do leitor dentro da perspectiva da ficção. Em “A ilha ao meio-dia” há uma dilatação do tempo, possibilitando a Marini ver sua própria morte. Em “Casa Tomada” os irmãos não lutam pela casa da família, aceitando a ocupação por outros. Em “As armas secretas” ocorre um caso em que o fantástico trabalha com o duplo através da personalidade conturbada de Pierre. Após esses exemplos, comprova-se a dedicação que Cortázar atribui aos seus textos. Além disso, em estudo teórico, Cortázar (1993, p. 163) apresenta direções para se escrever um bom texto:

Seus temas nascerão quando for o momento, quando o escritor sentir que deve plasmá-los em contos ou romances ou peças de teatro ou poemas. Seus temas conterão uma mensagem autêntica e profunda, porque não terão sido escolhidos por um imperativo de caráter didático ou proselitista, mas, sim, por uma irresistível força que se imporá ao autor, e que este, apelando para todos os recursos de sua arte e de sua técnica, sem sacrificar nada a ninguém, haverá de transmitir ao leitor como se transmitem as coisas fundamentais: de sangue a sangue, de mão a mão, de homem a homem.

Para este estudo, tem-se como foco somente o conto “As babas do diabo” a fim de reconhecer o elemento fantástico presente na narrativa e, sinalizar o envolvimento com o leitor. Em vista disso, o leitor se encontra pressionado pelo raciocínio lógico que é exigido para a compreensão, sendo atraído para a leitura dos contos fantásticos, visto que ao encontrar pistas no texto ele sentir-se-á conquistado e realizado diante da descoberta. Logo, serão estes caminhos que tornarão possíveis a análise deste conto.

DIREÇÕES DE LEITURA

Constata-se no início do conto, quando o narrador está indeciso se conta ou não sua história uma referência direta ao leitor: “é melhor contar, talvez contar seja uma resposta, pelo menos para alguém que esteja lendo” (CORTÁZAR, 1994, p. 62). Assim, atesta-se que o leitor é elemento importante para a composição do conto, uma vez que há uma preocupação para que ele obtenha respostas.

A narrativa é envolvida em mistério e indecisão, transparecendo essas características para o leitor, que se posiciona sob o ponto de vista do narrador, o responsável pela progressão da leitura. Cortázar (1993, p. 158) argumenta sobre a intensidade de contar “que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta.” Por isso, o leitor assiste a tudo como um espectador diante de um espetáculo, escrito por Cortázar e apresentado por Roberto Michel, o narrador. No entanto, o leitor está inteiramente comprometido com as ações e com o desconhecido. Essa importância atribuída aos leitores de Cortázar também é sinalizada por Faé (2010, p. 2):

Ler Julio Cortázar, autor argentino, significa surpreender-se. Significa voltar algumas páginas e perguntar: como isso ocorreu? Seu mundo literário é composto por rupturas, desarmando o leitor. Este se vê desde as primeiras linhas imerso em um clima de estranheza. É o susto ao final, o momento inesperado, o elemento extraordinário. [...] Tudo isso é carregado de sutileza, naturalidade que coloca o leitor dentro do caos apresentado.

O primeiro foco do leitor se relaciona com o Roberto Michel, o narrador, que é apresentado como tradutor e fotógrafo amador. Na profissão de tradutor, Roberto Michel está trabalhando com um tratado de José Norberto Allende, mas o conto está direcionado ao descobrimento que Roberto Michel faz como fotógrafo. O leitor se sente atraído pelo narrador, sob o aspecto da fotografia, uma vez que a maioria das pessoas possui instrumentos de tecnologia que permitem fotografar a qualquer momento.

Assim, a cena fotografada poderia ser registrada por qualquer pessoa, mostrando como esse ato é comum. Porém, o narrador chama a atenção para o ensino e para a prática da fotografia, afirmando que “tirar fotografia, atividade que deveria ser ensinada desde muito cedo às crianças, pois exige disciplina, educação estética, bom olho e dedos seguros.” (CORTÁZAR, 1994, p. 62). Em estudo teórico, Cortázar (1993, p. 151-152) compara o conto com a fotografia:

uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação [...] numa fotografia ou num conto de grande qualidade [...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (grifos do autor).

Diante do exposto, o conto trabalhado é o exemplo usado na prática, pois retrata todas as ações acerca de uma cena fotografada. Para registrar momentos diferentes, Roberto Michel vai à ponta da ilha, diante de uma pracinha, e aguarda que algo aconteça para que ele possa fotografar. Neste momento de distração Roberto Michel avista o menino que, primeiramente, ele pensa estar em companhia da mãe, no entanto, percebe que se trata de um casal. Ao trazer essa dúvida do que realmente se trata a relação, Roberto Michel instaura no conto, novamente, um clima de dúvida e mistério.

Em face da cena estabelecida, Roberto Michel reflete sobre o que está acontecendo. Logo, o foco de leitura está direcionado ao menino que aparenta ser ingênuo e frágil. Sendo assim, o narrador deixa o leitor nas mãos deste rapaz para seguir a leitura da cena observada e que futuramente será fotografada.

O segundo eixo do leitor está justamente na aproximação com este menino. Agora, o leitor vive o conto através dos sentimentos observados pelo narrador e vivido pelo rapaz. O menino em nenhum momento é identificado, mas é construído pelas suas ações:

o rapazinho estava tão nervoso, tão como um potrinho ou uma lebre, metendo as mãos nos bolsos, tirando em seguida uma e depois a outra, passando os dedos pelos cabelos, mudando de posição, e principalmente por que tinha medo, pois isso se adivinhava em cada gesto, um medo sufocado pela vergonha, um impulso de atirar-se para trás que se percebia como se seu corpo estivesse à beira da fuga, contendo-se num último e doloroso decoro. (CORTÁZAR, 1994, p. 63-64).

Essa impaciência vinda do rapazinho deixa o leitor mais apreensivo, sentindo medo e nervosismo, isto é, ele se prepara para algo estranho que irá acontecer. Em sua teoria, Cortázar (1993, p. 157) explica que o ofício do escritor é construir um clima “que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia”. Assim, o narrador prepara o leitor para algo trágico.

Roberto Michel descreve o menino de acordo com as vestimentas e a fisionomia, remetendo ao anjo de Fra Filippo, pintor florentino, pertencente ao Renascimento. O menino é observado como um típico adolescente, “na marca dos 14, talvez dos 15, dava para adivinhá-

lo vestido e alimentado por seus pais mas sem um centavo no bolso, tendo que deliberar com os colegas antes de decidir entre um café, um conhaque, um maço de cigarros” (CORTÁZAR, 1994, p. 65). Portanto, está presente a ideia pueril associada ao menino.

Para o terceiro foco de leitura apresenta-se o deslumbramento de uma mulher loura, segundo o narrador ela é mais atraente e mais envolvente se comparada ao menino. A única personagem feminina do conto é marcante e responsável pelo desenrolar da narrativa. Roberto Michel a descreve como:

delgada e esbelta [...] vestia um casaco de peles quase negro, quase longo, quase belo [...] cabelo louro que recortava seu rosto branco e sombrio [...] e deixava o mundo de pé e horrivelmente sozinho diante de seus olhos negros, seus olhos caíam sobre as coisas como duas águias, dois saltos no vazio, duas rajadas de lodo verde. (CORTÁZAR, 1994, p. 64).

A cena acontecia diante dos olhos do narrador, o casal conversava e se olhava, no entanto, o menino estava apreensivo e inseguro, enquanto a mulher loura estava dominando a situação. Ao leitor resta a curiosidade do que realmente está por acontecer, já envolvido em um misto de mistério e tensão. O narrador afirma que a cena apresentava “uma aura inquietante” (CORTÁZAR, 1994, p. 66), repassada ao leitor. Diante desse clima, confirma-se o que Cortázar (1993, p. 152) propõe em estudo teórico, mencionando que “as noções de significação, de intensidade e de tensão hão de nos permitir [...] aproximar-nos melhor da própria estrutura do conto.” Segundo o autor, são os três elementos essenciais na conquista do leitor, visto que a significação terá sentido se associada à intensidade e à tensão.

Finalmente, o narrador percebe um homem de chapéu cinza dentro de um automóvel, que poderia estar lendo um jornal ou dormindo. Agora, a cena está completa e Roberto Michel pode registrar o momento em sua máquina fotográfica. Então, exatamente ao sol das onze horas a fotografia é realizada.

O conflito se estabelece em decorrência da fotografia, porque o casal percebe que esse momento lhes é roubado. Logo, o menino se mostra surpreendido e interrogante, já a mulher loura apresenta-se irritada, exigindo que Roberto Michel lhe entregue o rolo do filme. Nesta emboscada o leitor presencia muitas ações em um curto tempo, sendo assim, uma possibilidade é fugir, como fez o rapaz da fotografia, outra é tomar posição, como o narrador.

A fuga do ingênuo garoto é comparada com um “fio da Virgem no ar da manhã” (CORTÁZAR, 1994, p. 69). Estes fios também são conhecidos como as babas do diabo, justificando o título do conto. Para a opção de permanecer na narrativa, encontra-se Roberto

Michel ouvindo insultos da mulher, que é acompanhada do homem de chapéu cinza. A solução de Roberto Michel é igualada a do menino: “ri na cara deles e comecei a andar, supondo que um pouco mais devagar que o garoto” (CORTÁZAR, 1994, p. 69).

Diante das rotas de fuga, o leitor se situa e finaliza a trama principal, porém, ele é novamente desafiado a permanecer na narrativa e sobreviver a mais uma problemática, contribuindo para o elemento fantástico, consoante Todorov (1979, p. 150-151) “o fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados; esse leitor se identifica com a personagem”. Caso o conto terminasse aqui todos estariam bem e não justificaria a indecisão inicial do narrador em contar a história. Afinal, ao leitor só resta permanecer no enredo e enfrentar as sanções por invadir o momento íntimo de um “pseudo casal”. Silva (2015, p. 28) mostra a importância do leitor neste conto: “Cortázar envolve o leitor em um novo narrativo metaficcional, uma tessitura narrativa problemática, de frágil equilíbrio, mas que não o impede de alçar seus próprios voos no processo de leitura e significação”.

Para esta segunda parte do conto, configura-se um narrador aflito e perturbado, características perpassadas ao leitor. Após alguns dias, Roberto Michel faz a revelação das fotos e não contente com o acontecido prepara uma ampliação da foto, quase um pôster. Diante dessa ampliação, o narrador passa os dias observando e refletindo sobre o que realmente estava acontecendo, praticamente hipnotizado por aquele momento, deixando o leitor igualmente pensativo acerca daquela situação tão perturbadora.

Em meio ao processo de tradução, Roberto Michel dava suas olhadas à foto ampliada, ora sendo atraído pela mulher, ora pelo pobre menino, mas sempre satisfeito com o seu produto. O narrador ainda lembra que fez um bom gesto ao ajudar o rapaz a escapar da mulher, mostrando que a foto havia oportunizado uma boa ação.

Roberto Michel estava realmente fascinado com a sua ampliação, comparando-a a uma tela de cinema, gerando sentimentos dispares no leitor. Assim, neste ar de impossibilidade, o narrador dá continuidade à cena, ou seja, mostra o que teria acontecido se ele não tivesse fotografado. Além de dar progressão, o narrador antecipa a tragédia, quando prevê: “o que então havia imaginado era muito menos horrível que a realidade” (CORTÁZAR, 1994, p. 72). Roas (2014, p. 56) colabora mencionando que no texto fantástico “o discurso do narrador [...] torna-se vago e impreciso quando enfrenta a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer outra coisa além de utilizar recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras”.

Para espanto do leitor as personagens ganham vida fora da ampliação e confrontam o narrador, buscando vingança. Sobre essa estranheza, Roas (2014, p. 45) justifica que “a participação ativa do leitor é [...] fundamental para a existência do fantástico”. O pânico de Roberto Michel é visível, como se estivesse sendo atacado: “acho que gritei, que gritei terrivelmente” (CORTÁZAR, 1994, p. 73). Essa atmosfera de vingança aproxima o narrador e o leitor da morte, pois há uma incapacidade de fuga, entretanto o menino foge da cena novamente. Isso torna o narrador levemente feliz, por mais uma vez salvar alguém.

A morte é iminente e como forma de finalizar o ataque sofrido pelo novo casal, a mulher loura e o homem de chapéu cinza, o narrador fecha seus olhos, como maneira de dar um fim a sua vida: “eu fechei os olhos e não quis olhar mais, e cobri o rosto e desandei a chorar feito um idiota” (CORTÁZAR, 1994, p. 74).

O PERCURSO DO OLHAR

Sob o ângulo da Literatura Fantástica o leitor reconhece um mundo diferente ao compreender a totalidade do conto “As babas do diabo”. Silva (2015, p. 33) acrescenta que “a aparição do fantástico não desconcerta apenas o protagonista. O leitor também é atingido pelo insólito e se depara com mais um desafio que adiciona complexidade ao processo de leitura/compreensão do texto”. Alguns indícios são deixados ao longo da narrativa para que o leitor faça as devidas associações. As evidências estão presentes no tempo marcado, nos olhos das personagens, direcionando a visibilidade do leitor e também através da figura feminina, representada pela mulher loura.

O conto inicia no tempo presente para em seguida se reportar ao pretérito, uma vez que o narrador relata aquilo que aconteceu enquanto ainda era vivo. No entanto, após revelar as fotos de domingo, ele retorna a contar no tempo presente, como se confessasse a verdade que ele próprio modificou. Por isso, o tempo presente é o mais adequado, valendo-se de que o narrador altera novamente as ações.

No momento em que se prepara para fotografar qualquer coisa em uma manhã de domingo, já demonstra uma inquietação acerca do que é o agora, do que é o tempo presente. Para isso, ele expõe “agora mesmo (que palavra, *agora*, que mentira estúpida)” (CORTÁZAR, 1994, p. 63, grifo do autor), sinalizando, com o recurso dos parênteses, suas reflexões. Todorov (1979) determina três condições para que se realize o fantástico, todas estão correlacionadas ao leitor, hesitando entre o natural e o sobrenatural. Neste exemplo, a

inquietação do narrador acerca do “agora” demonstra a hesitação que é perpassada ao leitor segundo a teoria de Todorov (1979, p. 156), que determina a duração do fantástico “apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem”.

Outra percepção é exposta antes de se revelar as fotos e, por consequência, antes da ampliação. Neste ponto o narrador manifesta que “o que vem a seguir ocorreu aqui, quase agora mesmo, num quarto de um quinto andar” (CORTÁZAR, 1994, p. 70), sendo assim, o pretérito é visto como algo muito recente, isto é, muito próximo do agora. Na ocasião em que a ampliação ganha vida, os tempos se unem e ficam superpostos, trazendo uma confusão temporal para o narrador, conforme é exibido abaixo:

De repente a ordem se invertia, eles estavam vivos, movendo-se, decidiam e eram decididos, iam rumo a seu futuro; e eu do lado de cá, prisioneiro de outro tempo, de um quarto em um quinto andar, de não saber quem eram essa mulher, e esse homem e esse menino, de ser nada mais que a lente da minha câmara, algo rígido, incapaz de intervenção. (CORTÁZAR, 1994, p. 73).

Os olhos das diferentes personagens são perspectivas de leituras sugeridas para o leitor, visto que ele pode eleger um olhar para então, sob aquele ponto de vista, fazer uma possível leitura e a compreensão geral do conto. Ao iniciar o conto Roberto Michel está morto e olha para cima, dessa forma descreve o que se passa no céu da ampliação. Somente após suas reflexões é que decide contar o que de fato aconteceu. Para o leitor é complicado aceitar nessa noção de morte e vida simultânea, Todorov (1979, p. 150) reconhece na hesitação o fantástico: “eis a fórmula que melhor resume o espírito do fantástico. A fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”.

Ao se deparar com a cena da praça, em um primeiro momento, o narrador não consegue fazer outra coisa a não ser olhar e fica extasiado com a expectativa do que pode acontecer. Com essa fascinação pelo casal, o narrador os observa e percebe como o ato de olhar pode ser falso, já que a pessoa que olha não participa na cena, apenas cria suas conclusões de longe, conforme a descrição:

li seu rosto (de repente virou-se como um cata-vento de cobre, e os olhos, os olhos estavam lá), quando compreendi vagamente o que podia estar acontecendo com o menino e disse a mim mesmo que valia a pena ficar e olhar. [...] Creio que sei olhar, se é que sei alguma coisa, e que todo olhar goteja falsidade, porque é o que nos arremessa mais para fora de nós, sem a menor garantia. [...] De qualquer modo, quando de antemão se prevê a provável falsidade, olhar se torna possível; basta talvez escolher bem entre o olhar e o olhado, despir as coisas de tanta roupa alheia. E, claro, tudo isso é bem mais difícil. (CORTÁZAR, 1994, p. 64).

Roberto Michel ficou fixado com o encontro do casal e assim prendeu sua atenção com os olhos somente no casal. Tamanho é o envolvimento através do olhar hipnotizado que ele entende a urgência de colocar os acontecimentos em ordem, “fechando os olhos, se é que os fechei, pus a cena em ordem, os beijos brincalhões, a mulher rejeitando com doçura as mãos que pretendiam despi-la como nos romances” (CORTÁZAR, 1994, p. 67).

Após a foto ampliada, Roberto Michel faz diversas análises, interrompendo constantemente o processo de tradução. Em uma das observações constata algo intrigante, ele reconhece que o homem de chapéu cinza não está presente na foto nitidamente, porém, é encontrado refletido nos olhos do menino. Logo, são os olhos das personagens que contribuem para o desenrolar do conto, envolvendo o leitor neste jogo de descobrimento.

Ressalta-se que no momento de sua morte o narrador conscientemente fecha os olhos porque não quer olhar toda a ilha desaparecendo, com a aproximação do homem. Diante disso, o conto é cercado de mistério, deixando o leitor encantado com o improvável que vai se estabelecendo na trama. Neste aspecto, Roas (2014) corrobora com o estudo de Todorov (1979) acerca da importância do sobrenatural para a formação do fantástico. Assim, estes ingredientes tornam o conto inesquecível, Cortázar (1993, p. 155) esclarece que:

Pensem nos contos que não puderam esquecer e verão que todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto.

A moça loura também é muito referenciada, tornando a personagem feminina como alvo central. Ela está presente antes mesmo de começar a contar a história, mostrando o quanto essa mulher marcou o narrador. Ela encontra-se diante de um garoto, é observada por um fotógrafo (narrador) e tem como comparsa o homem de chapéu cinza, ou seja, durante todo o conto tem-se apenas uma mulher, diante dos olhos de três homens diferentes, com intenções diferentes.

A mulher loura é descrita com bastante luxo, chamando a atenção para seu corpo adjetivado como esbelto e delgado. Antes do registro da foto, o narrador cria possíveis motivos para o relacionamento do casal observado, atribuindo diferentes ações para a mulher:

aquela mulher não buscava um amante no garoto, e ao mesmo tempo se apoderava dele para um fim impossível de se entender se não fosse imaginado como um jogo cruel, desejo de desejar sem satisfação, de excitar-se para algum outro, alguém que de nenhuma maneira podia ser aquele garoto. (CORTÁZAR, 1994, p. 68).

Após a foto, a mulher ganha força e posicionamento, mostrando que estava “irritada, decididamente hostis seu corpo e seu rosto que haviam sido roubados” (CORTÁZAR, 1994, p. 68). No momento em que as personagens apresentam vida, Roberto Michel reconhece que se tem “andaimas de babas e de perfume” (CORTÁZAR, 1994, p. 73), determinando a figura feminina como uma associação ao diabo, citado no título. Assim, acredita-se que as babas e o perfume envolvam os homens do conto, podendo se estender até o leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos argumentos apresentados, confirma-se que os leitores de Cortázar são exigentes, já que os contos produzidos necessitam de uma atenção maior, como é o exemplo do conto trabalhado. Sobre o leitor, Cortázar (1993, p. 162) explicita que “seria ingênuo crer que toda grande obra possa ser compreendida e admirada pela gente simples; não é assim e não pode sê-lo”. Portanto, somente um leitor mais engajado com a Literatura e com a Leitura teria maior apreciação das obras do escritor argentino.

A contribuição do fantástico é reconhecida no momento em que o leitor repensa sobre a realidade. Segundo a teoria de Roas (2014) o fantástico não quer a fuga do leitor, pelo contrário, ele busca uma reavaliação do real através dos elementos sobrenaturais. Ainda segundo Roas (2014) a Literatura Fantástica trabalha com o enfrentamento do sobrenatural e do real, uma vez que gera um conflito com a realidade empírica, ou seja, com o cotidiano em que o leitor está inserido.

O leitor pode escolher fugir do conto, como escolheu por duas vezes o menino, no entanto, a hesitação, como expõe Todorov (1979), possibilita que ele permaneça e presencie todo o desfecho, mesmo sendo trágico, conforme Roberto Michel anuncia no início do conto. É o fascínio com o desconhecido que dá força para a leitura, o mistério e o crime contribuem para a curiosidade que está marcada no leitor e evidenciada pelo narrador.

De acordo com Cortázar (1993, p. 153) “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”. Com isso, o leitor é o responsável pela continuidade do conto, afinal o narrador apenas conta a sua história porque acredita que deve uma resposta ao leitor que aguarda o texto.

REFERÊNCIAS

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

_____. As babas do diabo. In: _____. *As armas secretas: contos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 59-74.

FAÉ, Geneviève. O fantástico mundo de Lygia Fagundes Telles e Julio Cortázar. *Palimpsesto*. Rio de Janeiro, n. 10, 2010, p. 1-17. Disponível em:

<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/estudos/palimpsesto10_estudo03.pdf>.

Acesso em: 28 set. 2016.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da. A narrativa por um fio: aspectos metaficcionalis no conto As babas do diabo. *Palimpsesto*. Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015, p. 21-35. Disponível em:

<<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/dossie/Palimpsesto20dossie02.pdf>>. Acesso

em: 28 set. 2016.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 147-166.

ARTE E LITERATURA COMO DESBLOQUEIO CRIATIVO

Ma. Caroline de Siqueira (UCS)

Ma. Liliane Maria Viero Costa (UCS)

*Caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao
caminhar.*
Antonio Machado

INTRODUÇÃO

A educação está sempre em contínuo movimento e embora realizada no presente seus frutos são colhidos no futuro. Mas um futuro próximo ao presente. Assim educar, pode-se dizer, é fazer algo pelo dia de amanhã. Woody Allen disse que o futuro interessa porque é o lugar onde irá passar o resto da vida dele. O futuro não está à margem da participação do sujeito, ele é o resultado do presente em que se age.

Perante a mudança de comportamento dos jovens e de novas necessidades, o Centro Tecnológico Universidade de Caxias do Sul (Cetec) realiza um trabalho desde 2010 que visa oferecer uma compreensão sobre a complexidade do processo de criação (mas a possibilidade de haver criação) em uma escola de ensino médio.

A educação não é só um substantivo, ela é constituída pela escola, professores, as práticas, os currículos e os jovens. Ela participa na formação integral do ser humano. A cultura, a arte e a literatura são nutrientes das capacidades e motivos que orientam valores e atitudes. Saber é melhor que não saber e o conhecimento dignifica. Esses princípios norteiam a ação de educadores na crença de que melhorando as pessoas melhora-se a sociedade, a economia, etc.

O aluno tende a ter prazer em aprender quando é orientado adequadamente, comprometido, escutado, responsabilizado e quando lhe é explicado quais as obrigações que tem de superar. Precisamos garantir uma legitimidade e uma força para não perder o poder mobilizador que estimule pensamentos, aspirações e práticas de progresso; o valor de ser um guia utópico das ações que serão realizadas no futuro.

Neste artigo, argumentamos, de maneira resumida, que as atividades de criação dos agentes dependem de uma complexa combinação entre diferentes interesses e interações sociais, exprimindo-se sempre de forma contextual. Os alunos criativos que participam das

oficinas tendem a se interessar não apenas pela busca de bem-estar material (produção de textos ou telas), mas também pelo reconhecimento pessoal e pelo sentido ético do que fazem, criando textos e peças com a atribuição de significado social, aspirando à conciliação entre prazer e continuação dos estudos em outra área e qualidade de vida, e construindo trajetórias e redes de interações diversificadas que lhes permitem acessar recursos relevantes. Neste sentido, a criatividade não seria uma substância contida em mentes isoladas no laboratório ou no ateliê.

A discussão é conduzida com base na experiência nas oficinas ocorridas no Cetec, escola que tem sido destacada como polo de criatividade, incluída na mais importante universidade da região.

O objetivo central do artigo é, portanto, compreender e analisar as atividades de criação dos alunos do Cetec, considerando-se, como dimensões de análise, as diferentes combinações de interesses que os movem e os arranjos e interações estabelecidas pelos mesmos nesse processo (além das próprias atividades de criação). O processo de amostragem orientou-se pela representatividade da organização dos encontros, das atividades propostas e pela produção recorrente.

O *corpus* da análise envolve a observação dos encontros e materiais dos alunos participantes das oficinas que, anualmente, têm em média 10 alunos por encontro. Estes alunos são da primeira, segunda ou terceira série da escola e, casualmente, ex-alunos participam das oficinas também. Os participantes têm interesse de saber como serão as aulas, já que a proposta é diferenciada, variando desde alunos que já gostam de escrever⁶⁸ e escrevem textos para postar em redes sociais, ou simplesmente para guardar; alunos que gostariam de escrever, mas têm medo de escrever; alunos que têm curiosidade sobre o trabalho que é desenvolvido; alunos que percebem nos encontros um momento para conversar e compartilhar seus sentimentos.

CETEC

O CETEC é uma escola de ensino médio e profissionalizante, mantida pela Fundação Universidade de Caxias do Sul.

Criado em 1995, sob a chancela de uma instituição de ensino superior, o CETEC vem trabalhando no sentido de consolidar-se como instituição de excelência em educação de

⁶⁸ Compreende-se o desenho e a pintura também.

jovens, através de uma proposta educacional que alia uma sólida base de educação geral à formação para o trabalho, integrando ensino médio de qualidade, cursos técnicos profissionalizantes e atividades artísticas, que tanto preparam o jovem para ingressar na universidade, como o habilitam a iniciar uma atividade profissional na área técnica.

Para concretizar sua proposta educacional, o CETEC segue uma diretriz filosófica e um currículo especialmente elaborados para o jovem contemporâneo, que está em busca de conhecimentos, competências e autonomia intelectual e ética e que necessita, portanto, de orientação, incentivo e apoio para realizar com sucesso essa etapa da sua formação.

No CETEC, o jovem é desafiado a explorar, ao máximo, sua capacidade de aprender, priorizando o estudo e a pesquisa em seu processo de aprendizagem. É incentivado a desenvolver suas competências pessoais, intelectuais e sociais, chamando para si a responsabilidade pelo seu processo de formação. É provocado a investigar, analisar e propor, tendo como referencial um código de princípios e valores éticos. É estimulado a interagir e construir, coletivamente, ideias, projetos e conhecimentos, aprendendo a respeitar as diferenças e valorizar o bem comum. É orientado e amparado a assumir responsabilidades e planejar seu caminho rumo à maturidade, construindo sua identidade, tornando-se um cidadão preparado para intervir de maneira positiva e transformadora na sociedade.

Como fator essencial para o desenvolvimento da sua proposta, o CETEC mantém um corpo docente formado por professores com diversas experiências acadêmicas e profissionais, com diferentes titulações, capacitados a atuar como intermediadores do processo de desenvolvimento do aluno.

A localização das escolas dentro dos *campi* universitários é mais um diferencial de qualidade do CETEC. Biblioteca, museu, laboratórios, ginásios, quadras esportivas, piscina, teatro e cinema são parte da estrutura física da Universidade franqueada ao aluno do CETEC, que pode, assim, usufruir dos resultados da produção intelectual, cultural e científica próprias do ambiente universitário.

ARTE E CULTURA NO CETEC

O projeto pedagógico do CETEC propõe uma metodologia de ensino que dá ao aluno a possibilidade de construir sua aprendizagem, pois acreditamos que a educação tem um sentido amplo e abrangente, que não se limita apenas a conteúdos programáticos, mas que deve responder a todas as dimensões do ser humano. Sendo assim, nosso aluno é convidado a

participar de atividades complementares e projetos interdisciplinares, de diferentes formatos e objetivos, através dos quais competências e habilidades podem ser descobertas ou aprimoradas.

As atividades complementares ao currículo têm caráter eletivo e visam atender aos interesses individuais do aluno na perspectiva de uma formação integral. A partir do 1º ano ele pode escolher atividades na área dos Esportes (vôlei, futebol, basquete, handebol, futebol recreativo), música, dança, teatro, escrita criativa, desenho e pintura e empreendedorismo (Programa Miniempresa). É no âmbito dessas atividades que se desenvolvem os projetos interdisciplinares da escola, entre os quais se destaca o CETEC Festival.

O CETEC Festival é um projeto interdisciplinar que se realiza anualmente e que envolve todos os alunos e professores da escola. A partir de um tema mobilizador, as turmas elaboram uma narrativa teatral que é apresentada a pais, familiares e amigos, durante uma das quatro noites do festival. Da pesquisa, à definição do argumento e da sua transformação em roteiro teatral, assim como da definição e caracterização dos personagens, à criação dos cenários e figurinos, da coreografia, dos cuidados com a luz e com o som, todas as etapas da construção do espetáculo são desenvolvidas de forma cooperativa pela turma, num processo de trabalho que valoriza a pesquisa, a troca de ideias, a argumentação e a decisão em conjunto.

No que tange aos encontros das oficinas propostas, havia a necessidade dessas aulas não acontecerem nas salas de aula tradicionais. A partir disso, e havendo a possibilidade de utilização de uma sala que era entendida como depósito, uma sala de arte e criatividade foi sendo criada, com materiais sustentáveis, auxílio dos alunos e das professoras envolvidas no projeto. Assim, nasceu a Sala de Arte e Criatividade, que é onde ocorrem as oficinas e é um espaço de liberdade do aluno. Há um sentimento de pertença e criação livre.

OFICINAS DE ESCRITA CRIATIVA

As oficinas de escrita criativa iniciaram suas atividades em 2010, sob a organização da Professora Ma. Caroline de Siqueira, e partem de uma noção de literatura como campo expandido, não circunscrito apenas à imanência estético-discursiva das aulas regulares. As produções transitam entre memórias, crônicas, contos, fragmentos de um homem comum com seus dramas cotidianos.

Pode-se dizer também que há uma tendência transdisciplinar nas produções das oficinas. Partindo da ideia de que qualquer trabalho ou produção necessita da imaginação e criatividade, citamos Rancière, que trabalha com esta questão. Segundo Rancière, “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”. (RANCIÈRE, 2009, p. 58)

Pode-se dizer que as oficinas de escrita criativa são baseadas, entre tantas influências, pelas cinco conferências que Italo Calvino havia preparado para a Universidade de Harvard e que, infelizmente, nunca foram proferidas, pela morte súbita do autor.

Leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade eram os temas que Calvino separou para aplicar a alguns valores ou qualidades da literatura que lhe são caras. São também cinco das qualidades da escritura (a sexta, a consistência, seria tema da última conferência, que jamais foi escrita).

Feitas de divagações, memórias, trechos autobiográficos, as seis propostas perpassam por grandes nomes da literatura, buscando uma concepção da literatura como transparência e lucidez, e como respeito aos próprios instrumentos e objetos. É a partir desses ensinamentos, que as atividades de escrita começam: perceber o mundo, o cotidiano, perceber a vida como matéria-prima.

Na primeira conferência, o autor tenta defender a *leveza* em detrimento do *peso*, que o prejudicou no início da carreira, pois *petrificava* tudo, e por isso, naquele momento, a *leveza* era seu projeto de futuro. Ele usa a literatura, fala através de alegorias, conta o mito de Perseu e de Medusa, no qual ele mostra a fragilidade dos monstros. Acha que se usasse alguma história contemporânea, irremediavelmente teria que condenar a humanidade ao *peso*, como fez Kundera em “A insustentável leveza do ser”. Ele dá exemplos de textos literários em verso e prosa exemplificando a *leveza*. É o capítulo mais longo, quem sabe, também o mais importante.

No segundo capítulo, ele fala sobre a *rapidez*. Também usa um exemplo literário, a lenda do imperador Carlos Magno. Ele explica que a verdadeira estrela desse conto é o próprio conto, a forma de narrar. Uma verdadeira aula de literatura sobre o fazer literário.

Em *Exatidão*, ele dá três chaves principais que servem para diversos tipos de trabalhos em muitos âmbitos. O simples que às vezes é tão difícil: “1. um projeto de obra bem definido e calculado; 2. a evocação de imagens nítidas, incisivas, memoráveis; 3. uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.” (CALVINO, 1990, p.71) Calvino admite que a

Exatidão é difícil, que ele mesmo começa uma história e termina em outra completamente diferente. Há vastas dispersões e os mínimos detalhes.

Em *Visibilidade*, ele começa logo citando Dante no Purgatório para ilustrar a imaginação, o sonho, a fantasia “Poi piovvve dentro a l’alta fantasia” (“Chove dentro da alta fantasia”) (CALVINO, 1990, p. 97). Calvino era uma enciclopédia, a quantidade de citações é imensa. O capítulo termina assim com uma “definição” do que é literatura:

Seja como for, todas as ‘realidades’ e as ‘fantasias’ só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, parênteses; páginas inteiras de sinais, representando espetáculos variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto. (CALVINO, 1990, p. 114)

A última conferência, *Multiplidade*, começa com uma citação do autor Carlo Emilio Gadda. Calvino gostava de contar histórias. Gadda foi o objeto de análise para exemplificar a *multiplidade*. A conclusão é que o romance é uma grande rede, que é melhor o autor distanciar-se da própria realidade do Eu, do *self*, mas com grande sinceridade e verdade, usando a imaginação: “*Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.*” (CALVINO, 1990, p. 138)

A partir dessas ideias de Calvino, podemos dizer que as atividades iniciais de desbloqueio iniciam-se. São propostas atividades de silêncio, de escuta, de “ouvir” os pensamentos. As cinco conferências permeiam todas as atividades propostas nas oficinas, desde as simples até as mais complexas.

O que vier à mente, sem medo de ser “certo ou errado” deve ser colocado no papel. Sem preconceitos, sem julgamentos.

Atividades como brincar como antônimos/sinônimos, notícias de jornais, conversas alheias, observação de pessoas, entre outros, são vistas com prazer e são o início das produções escritas, como, por exemplo: o aluno é instigado a recortar notícias pequenas de jornais que lhe chamem a atenção. Cada participante leva as suas notícias e há um “sorteio”. Ou seja, o aluno não ficará necessariamente com a notícia que recortou. A partir disso, deverá escrever um texto (crônica, conto, poema, etc.) sobre a notícia, criando fatos adicionais, usando sua imaginação. Os resultados são lidos na próxima aula e são surpreendentes, já que

transcendem a questão literária e permitem que o aluno comece a criar confiança e até dividir questões pessoais com o grupo que se forma.

Com a espontaneidade aparecendo, conforme as atividades são feitas, algumas perguntas mais complexas são propostas, para que o aluno escreva textos diferenciados também.

O resultado do trabalho pode ser por meio de instalações artísticas, feiras de arte, etc.

No ano de 2016, será lançado o livro artesanal, junto com a oficina de desenho e pintura.

OFICINAS DE DESENHO E PINTURA

Partindo do mesmo pressuposto das oficinas de escrita criativa, com o mesmo embasamento teórico, foram propostas as atividades de desenho e pintura pela Professora Ma. Liliane Maria Viero Costa, complementando e interagindo com as oficinas de criatividade já propostas.

Sob o viés da interdisciplinaridade e para poder apresentar as questões do ensino da arte numa dimensão contemporânea é que foram articuladas as oficinas. Apresentar a arte como possibilidade de leitura de mundo e compreensão do mesmo através de práticas cotidianas é que partem as produções. Com isso aspectos do dia a dia poderão ser reconhecidos como geradores de conhecimento estético, dignos de análise e reflexão e estimularão uma postura crítica perante as produções artístico culturais que convivemos no entendimento da arte como algo próximo a todos nós e necessária para o desenvolvimento de nossa cidadania. Poeticamente lembrando Oswald Montenegro, “[...] que a arte nos aponte uma resposta, mesmo que ela não saiba. E que ninguém a tente complicar, porque é preciso simplicidade pra fazê-la florescer, porque metade de mim é plateia e a outra metade é canção [...]”. (poema *Metade*, 1975)

As oficinas acontecem a partir do desenvolvimento da habilidade de desenhar e pintar, utilizando de diferentes técnicas artísticas, diferentes materiais e diferentes suportes.

Assim percebe-se que o conhecimento pela arte e suas possibilidades é dialético sistêmico e pretende a ação como atividade humana, ser integral e inter-relacionar a teoria com a prática. É a própria compreensão do ser sendo no mundo e sua finalidade. E este conhecimento se dá por coexistência, por síntese e análise. Ao conhecer construímos imagens, representamos.

Sendo a arte o lugar das imagens, elas não têm fim em si mesmo. Transformam, movimentam e acontecem na representação, portanto vinculadas aos representantes e representam o próprio significado. A imagem então é a manifestação daquilo que retrata. É propriamente o processo de representação, é um incremento de ser, pois sua referência não apresenta nenhuma diminuição de sua autonomia ôntica. A imagem somente cumpre sua referência ao representado em virtude do seu próprio conteúdo. Não é um signo e nem um símbolo. Remete a algo convidando a demorar-se nela, na imagem e não no objeto. Nesse sentido a imagem é sempre um processo e a sua interpretação é compreensão de uma estrutura ausente, só se dá no sujeito, é criação, e a arte é o veículo que possibilita este processo de representação (imagem).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Normalmente vemos o mundo com generalizações, intuições. A arte possui finalidades existenciais. Ela tem que ser vista como produção e não reprodução. Uma de suas funções é o conhecimento que em arte está sempre se fazendo. O sujeito apreende o objeto enquanto o objeto é capturado pelo sujeito. Tal apreensão não se verifica mediante a introdução física do objeto no sujeito, mas com a aparição no sujeito de uma imagem, ou representação do objeto. Imagem esta que se apresenta revestida de características ou propriedades do mesmo. O objeto se manifesta como independente do sujeito, como transcendente a ele. E esse afastamento do objeto é difícil e torna difícil uma análise ou qualquer comentário sobre uma produção artística.

A importância do desenvolvimento de um sistema de pensar estético (discurso e imagem) é afirmada pela capacitação para um conhecimento totalizador de si e dos outros. Talvez resida aí a dificuldade de observar, compreender, criar e registrar. Muitos de nós não nos permitimos este pensar formatado. Barbosa (1984) conta que Susanne Langer afirma a essencialidade da arte, pois o homem ou a mulher têm dois sistemas de conhecimento – o discursivo e o presentacional. Eles representam duas formas de captação da realidade que se complementam para uma compreensão integral do mundo. O modo discursivo de pensar corresponde ao uso dos processos lógicos dos métodos científicos e aos campos verbal e escrito da linguagem (oficinas de escrita criativa). O modo presentacional corresponde à arte (oficinas de desenho e pintura).

Entrar em contato com diferentes objetos artísticos, suas respectivas técnicas de linguagem e particularidades expressivas é experiência insubstituível e essencial para ampliar a percepção do mundo.

Acreditamos que entender o conhecimento pela arte, à medida que ela se dá na representação, deve-se ter claro que a imagem ou o texto é o produto da representação. Atualmente estamos permeados de mensagens visuais, embora os estudos das imagens não sejam tão desenvolvidos e proeminentes como o da escrita. Mas por ter uma investigação distribuída entre diversas disciplinas, arte, sociologia, antropologia, psicologia, mídias, semiologia e teorias da cognição, o estudo da imagem pode ser considerado um empreendimento interdisciplinar.

Se a arte é meio de representação, arte é sempre um processo. Talvez resida a dificuldade de se render a ela. Ela não tem um fim específico, não pode ser compartimentada, embora se estude dessa maneira. O grande desafio de compreender a estrutura intrínseca da arte está em entendê-la como meio.

Mario de Andrade no final da sua aula inaugural do curso de filosofia e história da arte do Instituto de Artes da antiga Universidade do Distrito Federal surpreendeu o público ao dizer que não sabia o que era belo e nem arte. Uma confissão surpreendente para o autor de *Macunaíma*. Mas trouxe uma inquietação presente aos estudiosos de arte.

Não podemos aferir quantitativamente o que aprendemos. Esta complexidade do universo da arte promove um envolvimento, uma curiosidade e uma expectativa na busca de novos processos de compreensão do que seja arte e como ensiná-la.

O significado de conhecimento veiculado pela arte não é do tipo instrução como o obtido pela ciência, embora de alguma forma possa acontecer. Mas o que acontece é que na arte as características do conhecimento adquirido provêm de uma estrutura subjacente diferente do conhecimento científico que é explicativo.

Esta estrutura subjacente, interdisciplinar, permite que a função da arte transite entre a educacional e a arte na sociedade. Ensinar arte é uma tarefa bastante complexa por toda sua abrangência. A busca de significados, de significantes, sincronias, diacronias ampliam o ensinar a ver como modo de conhecimento pela fruição e comunicação e de sua relação com o mundo. Tarefa difícil para o professor que precisa manter-se conectado com diversos saberes e possibilidades para transmitir, mas possível. É isto que percebemos nas oficinas propostas, nas quais o desenvolvimento crítico, a sensibilidade, a aceitação pessoal do aluno, as

ressignificações, o protagonismo, a sensibilidade estética e a fluência na escrita e a habilidade nas artes nos demonstram.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. *Arte Educação: conflitos e acertos*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984.

BARBOSA, Ana Mae(org.). *Ensino da Arte:memória e história*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRONOWSKI, Jacob. *Arte e Conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte*. Rio de Janeiro: Recor,1988.

PILLAR, Analice Dutra(org.). *A Educação do Olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo. Ed. 34, 2 edição, 2009.

SALES, Heloisa Margarida. *Inter-relação de Conhecimentos: O Projeto Interdisciplinar nos anos de 1970*. In BARBOSA, Ana Mae(org.). *Ensino da Arte: Memória e História*. São Paulo: Perspectiva,2011.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SWEDBERG, Richard. *The cultural entrepreneur and the creative industries: beginning in Viena*, 2006.

**THE COLLECTIVE IMAGERY AND THE INFLUENCE OF THE MYTH IN
LITERATURE, ACCORDING TO THE ABSENCE OF FEMALE CHARACTERS IN
WILLIAM SHAKESPEARE'S *THE TRAGEDY OF KING LEAR***

Caroline Navarrina de Moura (UFRGS - CAPES)

INTRODUCTION

William Shakespeare is presented to the readers as an expert of turning his main characters into eternal icons in the common collective imagination. Even the ones who have not yet read some of his theatrical works may be aware of what Romeo symbolizes and what role he plays in the romantic atmosphere, or the mortal dilemma Hamlet lived in due to his position in the royal family as the true heir of the throne, and his uncle's attitudes to stand in the king's shoes in order to become the most powerful man in Denmark. It happens also because the act of reading is conscious and certainly adds to our living experience meaning and new points of view. The readers react to what is being read, positively or negatively, because they identify to the story and most importantly to the characters as well. So, among other things, William Shakespeare's plays works with the most basic feelings people have to deal with throughout their whole lives, and it also has the power to last through time, remaining for the future generations.

The Tragedy of King Lear is an example of a lasting plot and characters which may cause dubious feelings to ones who read the play. Originally drafted in 1605 or 1606, it depicts the gradual falling of the title character into madness after dividing his kingdom into three parts, each one for his three daughters, Goneril, Regan and Cordelia, based on their power to flatter him as much as they could to prove they were worth the heritage. However, this decision ends up being prejudicial for him and his youngest daughter - who was the only unmarried one, it means she was the one who had to remain by his care and by his side. The other two sisters are given a piece of the kingdom, whereas Cordelia does not receive any part of it since she refuses to compliment her father in order to have a sum of his fortune. King Lear sees it as an outrageous behavior and decides to divide his realm into two halves instead of three different shares. At the end of the story, Goneril kills herself for she could not stand the regret she was feeling after planning against her own family, and Cordelia, who was the only daughter to remain by her father's side, dies in his arms, followed by Lear himself who

could not bear the fight to escape prison. Derived from the legend of Leir of Britain, a mythological pre-Roman Celtic king, the play has made it possible for discussion the power it may have towards the common literary imagination of its public. King Lear's behavior throughout the play is highly debatable since he thinks he is certain about the superficial acts that happen around him not doubting there might be second intentions underneath the masks and facades his own daughters would wear near him, turning the archetype of the wise old man upside down. The absence of a mother and the lack of female characters for that matter in the whole story does not make the core problem invisible to the eyes of the readers since it is really influential to the outcome the role of the three sisters, what they represent within the story and the stage of life they find themselves in (JUNG, 1964, p.145). The fear of finitude and of death itself is the trigger to Lear's alleged dementia, which gets started in the last stage of intellectual growth of one's subconscious, thus, Lear returns to the stage of a child who needs the assurance of its caring and satisfaction of basic feelings and necessities, such as hungry and attention. However, his eldest daughters, Goneril and Regan, are already married at this point of the story, and have completed a very important stage of a woman's life and growth, which is the symbolic killing of their father since they do not have to answer and do not depend on Lear anymore, but begin to do it to their husbands. Nevertheless, Lear tries to gain their attention, but it does not work and rejects the only daughter who could have cared for him, Cordelia, since it is known she is the only one that remains under his care.

Another important fact to be acquainted in the question of Lear's behavior is the fact that the play is based upon an ancient Celtic myth. According to the professor and anthropologist Claude Levi-Strauss (1955), the center of the structure of a myth is the common collective subconscious. Having observed innumerable tribes and different myths, he concluded that, although they might seem arbitrary, the myths reproduces some facts and details, such as the climax and the path the hero must take at some point of his life. Therefore, the myth comes from the discourse, being part of the language, and it presents two linguistic poles, the dimension of the language itself and the dimension of the word. Therefore, the myth possesses a common narrative structure, which reveals the logics and the values of a determined society as it is built from the inside out (LEVI-STRAUSS, 1955, p.443). Thus, this article intends to investigate the trajectory of the title character and his daughters, Goneril, Regan and Cordelia, in order to explore the role of the maternal subtext under the urgency of passing Lear's proprieties ahead to the next owners and the influence of the myth upon readers' imagination heritage. To accomplish it, the following method to be used

consists to explore every side of the research object in order to focus on Lear's acts towards his own kingdom and fortune that may be highly influenced by his daughters' roles within the story and its outcome.

SHAKESPEARE, KING LEAR AND THE MYTH

In the 20th century, the field of literary theory suffers a fundamental segmentation of what has come previously, since it abandons the explanation of Nature in the ambit of Literature. The Structuralism is built according to Claude Levi-Strauss' article, "The Structural Study of the Myth" (1955), which claims that there is a common language to all narratives, thus, the text is the product of a structure, not the representation of reality. In addition to it, the myths are all similar to each other, because they show the same structure with the goal to expose a trajectory and solve a probable contradiction: each society has an internal logic of behavior, and intends to expose it by telling and re-telling it to future generations.

Thus, the anthropologist proposes the interpretation of some universal myths, such as the myth of Oedipus, which readers have known for its appearance in the most famous plays of the Greek philosopher, Sophocles, so that it is possible to identify the homologous structure that exists in the deeper structure of those narratives. As Lévi-Strauss noticed that the anthropological analyses would get further from the religious facts, the anthropologist believed that the focus should lie upon the primitive narratives in order to search back the basic universal structures of the construction of the myths. Having observed innumerable societies and different cultures in South America, including the Indian Bororó tribe in the Northern zone of Brazil, Levi-Strauss realized that, as much as it could seem arbitrary, the stories would sound similar in some facts and details. So, it came to the conclusion that the myth comes from the discourse, it means, the myth is part of the language, and it can reach distances beyond it, carrying with it two linguistic dimensions: firstly, of the language itself, secondly, of the *parole*.

To what the myth is concerned, it is no different, because it behaves in the same way, showing a double structure simultaneously historical and non-historical. Lévi-Strauss still adds a third structure to the system of the myth that stands out of the first two, the absolute object. Thus, the primitive narratives must be parsed from the synchronic and diachronic levels so that the constituent units presented can be identified, extracted and interpreted,

according to the binary method. When interpreted in this way, the Oedipus myth offers a logical reasoning that allows us to take the matter into consideration from the initial problem of the origin of human beings, that is, if you were born out of one single person or two, along with the derived problem, that is, if the same is born of the same or of another. According to Lévi-Strauss (1955), this is not an unheard problem in primitive narratives studied by the anthropologist, but, in spite of presenting numerous versions of a same problem, the interpretative analysis always leads to the same issues already mentioned previously, that there is no true or false versions, all of the versions belong to the myth. The doubling, tripling or even quadrupling of the same sequence of facts is noted for the manifestation of the myth, as when it is prepared in columns or mythemns, the structure clad myth provides logical thinking required for a contradiction is solved.

With the article, the anthropologist Claude Lévi-Strauss concludes that all myths are alike, similar to each other, because they present the same structure with the aim of showing a trajectory and the solution of a contradiction. Each society has its internal logic; it means that the myth is built from the inside out, with a common language to all the narratives. Therefore, there is a grammar and a structure to the narrative reasoning, it means that what is at stake for the method finds itself in the structure of the text that is below to the surface. The text is considered as the product of a structuring and not a representation of a reality, and literature, therefore, is a process of signification and representation, not because it suggests that the meaning is inherent to the object, and if so, the language is what gives meaning to things.

If a given mythology confers prominence to a certain character, let us say an evil grandmother, it will be claimed that in such a society grandmothers are actually evil and that mythology reflects the social structure and the social relations; but should the actual data be conflicting, it would be readily claimed that the purpose of mythology is to provide an outlet for repressed feelings. Whatever the situation may be, a clever dialectic will always find a way to pretend that a meaning has been unravelled. (LEVI-STRAUSS, 1955, p. 429)

The Shakespearean play in question retells the story of a pre-roman Celtic king that really lived and reigned in the lands that Great Britain is found nowadays. Leir was a legendary king of the Britons whose story was recounted by Geoffrey of Monmouth in his pseudohistorical 12th-century *History of the Kings of Britain*. According to Geoffrey's genealogy of the British dynasty, Leir's reign would have occurred around the 8th century. Leir is part of the dynasty of Brutus of Britain, and reached to the throne after his father died while attempting to fly with artificial wings. He presents the longest reign in Geoffrey's

research, that shows that the Celtic king ruled for sixty years. Leir was said to have been the end of Brutus's male line of descent, when there are record of three daughters only: Goneril, Regan, and Cordelia. Thus, it is possible to reassure that Shakespeare aims at a very successful work as a playwright not only because he does it exquisitely well by building excellent and soft rhymes, but also because he is working with Britain's own collective imagery. The English author brings back to surface one of the first kings his country and his people would know about to be a founder of the land they would be living in and would be proud of at the Golden Age. Moreover, Shakespeare finds himself at a particular time in History in which the scientific and philosophical focuses would get even further away from the religious point of view, and look closer to the human condition. Consequently, Leir's trajectory and contradictions were all exposed to the public along with the human weaknesses that only the great William Shakespeare would premiere in his plays, given by the rational and egocentric European Renaissance: characters were allowed to have flaws, and to look closer to the human heart at the time. As an example, in Act II, Scene IV, Lear delivers lines, cursing his daughters, and claiming his heart and mind would succumb to madness before giving away to death, while he has been driven to the end of his rope by the cruelties of Goneril and Regan. He rages against them, explaining that their attempts to take away his knights and servants strike at his heart (SHAKESPEARE, 1996, p.105). In addition to it, Shakespeare also added to the drama a very familiar structure that was inherited from the classical tradition, and that accompanies us till today, especially the English people, because they were strongly raised upon this cultural ideology.

The English cultural values lie upon the hereditary bond and upon what a family may leave to the future generations in order to keep on a long lineage, and remain known for everyone to know about and recognize. There ago, the structure of a saga within the English narratives demands right at the beginning of a literary work the real problems and contradictions that must be dealt with and properly solved. Working with this kind of drama states that a family inheritance, it usually stands for a piece of land, a faraway mansion, and, as it is in this case, a kingdom: it is fundamentally important to take it into consideration, because those items represent the whole fortune and even the whole existence of a very traditional family, of a long hereditary lineage. In order to pass it on, heirs must be planned and conceived, but as it can be noticed in the play, there are no male sons to receive it, so Lear intends to give it to his female children, even though he already knew that their husbands would have a highly influence in their acts as royals. To what the play is concerned, Cordelia

is left no other literary faith than her death, because she stands by her father's side for the whole story instead of commanding her husband's army along with him as it happens in the historical myth: after being mistreated and strongly offended by his daughters, Leir is obliged to seek for Cordelia, who was living in France already, taking over her life as a woman, as wife, and as royal. When the king reaches to his rightful daughter, and they take back the English kingdom from the careless Goneril and Regan, the reign is again under the responsibility of the proper heir to rule and present a long and successful reign as a Queen. Going back to the play, the public is not presented to the same positive outcome, because, when Lear tries to redeem himself to Cordelia, it is already late for any attitude to be taken, and for it to change the ending of a tragedy of a so dear kingdom to the people's imagery. The realm had already been taken into wrong hands, and it could only led to a negative literary faith, symbolized as death itself in this case: it is possible to state that the Cordelia from the myth version is more successful, according to her action within the story, than the Cordelia from the Shakespearean version for she did not act when it was needed, remaining in a dubious position between her family, especially her father, and her life as the wife of a foreign King.

LEAR, CORDELIA AND THE DEATH OF THE FATHER

The central concept of analytical psychology is individualization—the psychological process of integrating the opposites, including the conscious with the unconscious, while still maintaining their relative autonomy. Jung considered individualization to be the central process of human development, and created some of the best known psychological concepts, including the archetype, the collective unconscious – that really matters to this analysis -, the complex, and extraversion and introversion, which firstly appears in his most famous masterpiece *Man and His Symbols*.

According to Jung (1964), the conscious and the unconscious are the central key to the mind development, it means that in order to a person to become a full grown adult, his/her mind must develop along with his/her physical body. However, Jung also discovered that the human race shares in common a collective unconscious, thus it is possible to state that we share not only a genetic inheritance, but also a mental inheritance. As an example of it, we may find a variety of short stories or even some narratives that reproduces the same structure as Levi-Strauss accounted in the former topic of this article. To what Jung is concerned, his

theory goes a bit beyond when the psychiatrist says that the symbol of the hero is the illustration of the need of a successful mental trajectory. In the narratives, the character of the hero must face some problems that confront him, and each stage represents the specific mental growth that must take place, it means that, by solving the problem successfully, the hero finds himself in the right direction to full growth.

I have so far been referring to the complete hero myth, in which the whole cycle from birth to death is elaborately described. But it is essential to recognize that at each of the stages in this cycle there are special forms of the hero story that apply to the particular point reached by the individual in the development of his ego consciousness, and to the specific problem confronting him at a given moment. That is to say, the image of the hero evolves in a manner that reflects each stage of the evolution of the human personality. (JUNG, 1964, p. 109)

After observing the Winnebago tribe in North America, Jung set four different stages which the character must get passed in order to succeed: the *Trickster* cycle, the *Hare* cycle, the *Red Horn* cycle, and the *Twin* cycle. The first one refers to the most basic needs a person may have in the early years of his/her life. The baby seeks for his mother's affections, and cares about nothing but his most individual desires, such as hunger, fear, comfort and so on. As it can be noticed, in this specific stage, the baby does not care about the collective existence nor to humans as a community that depends on each one of its members to survive at the end of the day. The second cycle stands for the pre-adolescence age in which the little human is being presented to the rules of the society s/he belongs to. As a result of it, the teenager already knows s/he may need the help and assistance of another of his kind to remain alive in the circle s/he finds himself in, but still does not comprehend the extent of its need, it means that, although s/he had already learned that it is extremely important to count on others, s/he gives indispensable attention and fulfillment of his/her deepest and true individual desires. The third stage, for that matter, corresponds to the world of man, which means that the person is reaching the level of independence of an adult, gaining more responsibilities, but remains divided between the least developed part of his unconscious and the wish to be a successful member of the tribe s/he is in. The last stage of the cycles refers to the transformation of the primitive creature to the most civilized man on earth. It is especially called the twins, because the person having being presented to both forms, the animal and the human, must decide to kill completely the primitive instincts that might remain deep in his/her mind, and let the second personality takes place in order to stay and live peacefully in society.

As it can be noticed, both men and women must go through all those four cycles so that these individuals may live and survive in the circles they belong to. However, one more cycle has to be added to women's mental development, which is the death of the father. Jung states that "for a woman to feel right about herself, life is best realized by a process of awakening" (JUNG, 1964, p. 130), so that she might awake from the state of a daughter to the state of a wife and a mother, whose roles she must be prepared to fulfill later in life in order to take after her own mother and grandmother respectively. To explain it properly, Jung makes use of one of the most widely known fairy tales of the western world, which is *Beauty and the Beast*, that tells the story of how the youngest of four daughters became the favorite one of her father's by asking him a white horse as a gift. The animal symbolizes the unselfish and the sincere feelings Belle had for her father, since her three sisters had ordered expensive jewelry. In order to get the horse, the father steals the enchanted animal from a very fancy property. The Beast, which is the owner of the place, demands to the father to take the animal to fulfill his promise, but as a punishment, most likely death, he must come back to the castle and never see his family again.

According to Jung:

Beauty is any young girl or woman who has entered into an emotional bond with her father, no less binding because of its spiritual nature. Her goodness puts her father and then herself in the power of a principle that expresses not goodness alone, but cruelty and kindness combined. It is as if she wished to be rescued from a love holding her to an exclusively virtuous and unreal attitude. (JUNG, 1964, p. 131)

By learning to love the man in its animal form, Belle had to come in terms with the fear of incest, since as a daughter she had to repress her sexual feelings towards her father in order to not break one of the most basic human and natural taboos – the German psychiatrist and professor Sigmund Freud had already stated that, in order to a person become sexually developed, it must dispute one of the parents with its rival in early ages, when it happens to boys, it is called the Aedipus complex, when it happens to girls, it is called the Elektra complex. When Belle stops denying the erotic feeling for the imperfect form of the Beast, she suffers the process of awakening, and discovers her own true response to it as a woman. To what concerns the Shakespearean play, it is possible to place Cordelia in the same situation as Belle's. The other two sisters, Goneril and Regan, had already gone through that process when they got married with their respective husbands, being able not to obey to Lear's commands anymore, and being able to care only for their non-incestuous relationships.

Comparing Cordelia's situation, we may state that when Lear asks his children to flatter him to prove themselves worthy the fortune, Cordelia asks for her white horse, it means she refuses to fall for false compliments just to inherit a particular sum of money, she tried to show her true and sincerest feelings for her father. Later in the play, Cordelia is refused by the first suitor, the Duke of Burgundy, as soon as he finds out that Lear has disowned her, showing once again the lack of a beast for the youngest daughter. However, the King of France finds her attitude brave enough for Cordelia to become a fair Queen for the French people, and marries her. Although Cordelia falls in love with the King as deep as she could at the time, she did not accomplish the most important part of her life and mental development as a woman, which was to symbolically kill her father. Her eldest sisters could not care enough for Lear, because they had already killed him and also because they had terrible sense of judgment to what regarded their husbands. Cordelia kept on caring for her father, instead of leading the French army along with her husband, which led to her fall. In contrast to the empty flattery of Goneril and Regan, Cordelia offers her father a truthful evaluation of her love for him: she loves him "according to my bond"; that is, she understands and accepts without question her duty to love him as a father and king. Although Cordelia loves Lear better than her sisters do, she is unable to "heave" her heart into her mouth, as her integrity prevents her from making a false declaration in order to gain his wealth.

In Act I, Scene I, Cordelia expresses her unconditional love and gratitude towards her father, saying that she would never wed as her sisters have, because the gentleman who took her hand would have only half of her love, since the other half belonged to her father (SHAKESPEARE, 1996, p.13). Lear's rage at what he perceives to be her lack of affection sets the tragedy in motion. In addition to it, the character of King Lear is depicted as a man who finds himself at the end of his life. Not only did his body become more depended of extra help, but also his mind becomes weak and fragile.

According to professor Jung (1964), the symbolical character of King Lear as the successful hero falls apart at the end of his journey, because he breaks with the archetype of the old wise man who is supposed to guide others of his kind. Thus, according to professor Coppélia Kahn (1986), Lear shows himself as a needless child who becomes desperate for the assistance of his mother, but, since there are no mothers involved in the story, he seeks in his three daughters the motherly figure he wants so much. Neither of them can fulfill the role of a mother figure, as we have analyzed earlier, two of them had already passed the proper cycle, while Cordelia sacrificed herself for the sake of the mainly manly figure in her life. Even

when Lear and Cordelia are captured together, this madness persists as Lear envisions a nursery in prison, where Cordelia's sole existence is for him. However, it is Cordelia's death that ultimately ends his fantasy of a daughter-mother, as the play ends with only male characters left. Therefore, it is possible to say that Cordelia failed at the end of the play, and it is illustrated by her death in the arms of her own father, because she tried to live and fulfill two social functions in her existence as a woman, it means she tried to remain habiting the girly atmosphere of the early years by feeling in charge with the responsibilities and expectations people would lie on her, and also tried to fulfill the true function she was supposed to move on as a wife, as a mother, as a grown woman.

FINAL CONSIDERATIONS

The English author and playwright, William Shakespeare, is widely known for his lasting plots, dramas, and more importantly, his eternal characters that live and will keep living in the English people and in the world's imagery forever. By reaching the deepest roots in the human conscious and unconscious, his plays remain being performed and read around the globe with even more admiration for the effort and the creativity Shakespeare and his theatrical company were able to lay upon each and every word of their texts. *The Tragedy of King Lear* is an example of Shakespeare's literary legacy when the public is presented to a masterpiece full of a general imagery that would have a great and a silent influence in the readers and audience's mental development. By making use of certain elements, such as the power of the mythological narrative, retelling the story of an ancient founder king of the English people could not be anything but a huge success at the time and today.

The act of reading is conscious, and readers are presented to new cultural facts, different types of characters, and, as a consequence, they react to what is being read or even performed on the stage, because they see the representation of innumerable realities, and identify to that. Presenting the key element of working with mythological characters, such as king Lear and his respective daughters, Goneril, Regan and Cordelia, Shakespeare chose to make use of a central structure, which is the collective unconscious as Levi-Strauss stated in his texts. In addition to it, the English playwright sought to the drama of the varied lairs of the consciousness and the unconsciousness by letting the reader to fill the blanks to what was the real problem in the story that is possible to affirm that it was the lack of female characters in the theatrical work. On the one hand, Lear's greatest mistake was to believe his daughters

could fulfill a role they were never supposed to begin with the analysis. The character of the great king fell apart, because he did not seek for the last cycle he was expected to, which was the function as the elder guide of his society, and tried to recreate the first cycle in which he is totally depended on a female character to carry on with life. On the other hand, Cordelia did not succeed, because she tried to fulfill all the female cycles at the same time, which proved to be terribly impossible due to the ending of both characters – both characters succumb to death -, and it is possible to place her sisters along with them, according to what the psychiatrist, Carl Jung, and his students stated.

Literature remains to be one of the most important sources of analysis for the psychological and structuralist studies, because it is the field in which the human mind works softly to organize the whole bunch of information it receives every day (FREUD, 1925, p.20). Therefore, when readers and audience are thrown into completely different realities and logics from their own, the world they are used to and feel comfort and secure in is fragmented into little pieces, because it is the concrete proof that people are not alone in the world, and that the atmosphere they find themselves in is too limited. When the contact with the literary work is finished, the reader must rebuilt the fractures the play, as it is the case of this article, has created on him/her.

REFERENCES

FREUD, Sigmund. The Uncanny. In: _____. *An Infantile Neurosis and other Works*. The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis: London, 1955.

Galfridus Monemutensis [Geoffrey of Monmouth]. *Historia Regum Britanniae*. c. 1136. (Latin) J.A. Giles & al. (trans.) as *History of the Kings of Britain in Six Old English Chronicles*. 1842. Hosted at Wikisource.

JUNG, Carl Gustav. *Man and His Symbols*. New York: Anchor Press Doubleday, 1964.

KAHN, Coppélia. "The Absent Mother in King Lear". In: _____. *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

LÉVI-STRAUS, Claude. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Tradução de Mariano Ferreira. Rio: Vozes, 1982.

_____. "The Structural Study of the Myth". *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, Myth: A Symposium (Oct. – Dec. 1955). Columbus: American Folklore Society, 1955.

Available on <http://www.jstor.org/stable/536768>. p.428-444.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2004.

SHAKESPEARE, William. G. K. Hunter, ed. *King Lear*. London: New Penguin Shakespeare, 1996

_____. *Romeo and Juliet*. London: Harper Press, 2011.

_____. *Hamlet*. London: Penguin Group, 2001

**PROSPECTIVA PARA O TRATAMENTO DA PRODUÇÃO TEXTUAL EM SALA
DE AULA: UMA ABORDAGEM PELA SEMÂNTICA LINGUÍSTICA**

Caroline Rodrigues de Lima (PUCRS)

Leonardo Machado Batista (PUCRS)

INTRODUÇÃO

Na última década do século XX, no Brasil, percebe-se a necessidade de fazer da escola um espaço que proporciona o desenvolvimento de competências necessárias para vida profissional e para o exercício da cidadania. Nesse contexto, surgem os Parâmetros Curriculares Nacionais, que propõem - em certa medida fundamentados nos ensinamentos de Phillippe Perrenoud, principal idealizador da Teoria das competências - um ensino de língua portuguesa alicerçado aos usos da linguagem.

As visões de Perrenoud surgem como uma alternativa pedagógica e a noção de competência torna-se bastante presente no cenário educacional. Resumidamente, pode-se dizer que esse juízo procura integrar a formação e trabalho (HOLANDA, FRERES e GONÇALVES, 2009). Desse modo, o objetivo da escola deixa de ser a transmissão de conteúdos pura e simplesmente e passa a ser a preparação dos estudantes para a vida em sociedade. O próprio autor da Teoria das competências, em entrevista à Paola Gentile e Roberta Bencini, define competências da seguinte maneira: “competência é a faculdade de mobilizar um conjunto de recursos cognitivos (saberes, capacidades, informações etc) para solucionar com pertinência e eficácia uma série de situações” (PERRENOUD, [2000]).

Ainda de acordo com Perrenoud ([2000]), “os seres humanos não vivem todos as mesmas situações. Eles desenvolvem competências adaptadas a seu mundo”. Dessa forma, cabe à escola proporcionar aos estudantes momentos de treinamento das competências que serão necessárias aos estudantes em sua fase adulta. Isso implica a seleção de uma série de competências que os alunos deverão ter adquirido no fim do percurso acadêmico.

No Brasil, já há algum tempo, o Exame Nacional do Ensino Médio (doravante, Enem) tem se proposto a avaliar o desempenho dos estudantes em quatro grandes áreas do conhecimento e em redação. A tabela 1 apresenta detalhadamente que áreas do conhecimento são essas e quais as componentes curriculares fazem parte delas.

Tabela 1- Estrutura das provas do ENEM por área do conhecimento

Áreas do Conhecimento	Componentes Curriculares
Ciências Humanas e suas Tecnologias	História, Geografia, Filosofia e Sociologia.
Ciências da Natureza e suas Tecnologias	Química, Física e Biologia.
Linguagens, Códigos e suas Tecnologias e Redação.	Língua Portuguesa, Literatura, Língua Estrangeira (Inglês ou Espanhol), Artes, Educação Física e Tecnologias da Informação e Comunicação.
Matemática e suas Tecnologias	Matemática.

Fonte: BRASIL, 2016, p. 65

Na última edição do exame, em 2016, conforme consta no edital, foram avaliadas nove competências para a área Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Cada uma delas está detalhada na tabela 2, que apresenta a matriz de referência das competências avaliadas nessa área.

**Tabela 2- Matriz de referência de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias:
competências de áreas avaliadas**

Matriz de Referência de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias	
Competência de área 1	Aplicar as tecnologias da comunicação e da informação na escola, no trabalho e em outros contextos relevantes para sua vida.
Competência de área 2	Conhecer e usar língua(s) estrangeira(s) moderna(s) como instrumento de acesso a informações e a outras culturas e grupos sociais.
Competência de área 3	Compreender e usar a linguagem corporal como relevante para a própria vida, integradora social e formadora da identidade.
Competência de área 4	Compreender a arte como saber cultural e estético gerador de significação e integrador da organização do mundo e da própria identidade.
Competência de área 5	Analisar, interpretar e aplicar recursos expressivos das linguagens, relacionando textos com seus contextos, mediante a natureza, função, organização e estrutura das manifestações, de acordo com as condições de produção e recepção.
Competência de área 6	Compreender e usar os sistemas simbólicos das diferentes linguagens como meios de organização cognitiva da realidade pela constituição de significados, expressão, comunicação e informação.
Competência de área 7	Confrontar opiniões e pontos de vista sobre as diferentes linguagens e suas manifestações específicas.
Competência de área 8	Compreender e usar a língua portuguesa como língua materna, geradora de significação e integradora da organização do mundo e da própria identidade.
Competência de área 9	Entender os princípios, a natureza, a função e o impacto das tecnologias da comunicação e da informação na sua vida pessoal e social, no desenvolvimento do conhecimento, associando-os aos conhecimentos científicos, às linguagens que lhes dão suporte, às demais tecnologias, aos processos de produção e aos problemas que se propõem solucionar

Fonte: BRASIL 2016, p. 70

E ainda, no caso específico do exame de redação, tema deste estudo, o edital do Enem prevê o seguinte:

Baseada nas cinco competências da Matriz de Referência para Redação, a proposta da Redação do Enem é elaborada de forma a possibilitar que os participantes, a partir de uma situação-problema e de subsídios oferecidos, realizem uma reflexão escrita sobre um tema de ordem política, social ou cultural, produzindo um texto dissertativo-argumentativo em prosa. (BRASIL, 2016, p. 73)

Nota-se, ao ler-se o edital, sobretudo a matriz de referência para a redação do Enem, que algumas das competências avaliadas por esse exame na prova de leitura mantêm uma proximidade com os postulados da Semântica Argumentativa, desenvolvida por Oswald Ducrot e colaboradores. A tabela 3 apresenta as competências expressas na referida matriz para que se esboce, a seguir, uma aproximação entre a Semântica ducrotiana e o Exame Nacional do Ensino Médio.

Tabela 3- Competências expressas na matriz de referência para a redação do Enem

COMPETÊNCIAS EXPRESSAS NA MATRIZ DE REFERÊNCIA PARA REDAÇÃO DO ENEM
I - Demonstrar domínio da modalidade escrita formal da língua portuguesa.
II - Compreender a proposta de redação e aplicar conceitos das várias áreas de conhecimento para desenvolver o tema, dentro dos limites estruturais do texto dissertativo-argumentativo em prosa.
III - Selecionar, relacionar, organizar e interpretar informações, fatos, opiniões e argumentos em defesa de um ponto de vista.
IV - Demonstrar conhecimento dos mecanismos linguísticos necessários para a construção da argumentação.
V - Elaborar proposta de intervenção para o problema abordado, respeitando os direitos humanos.

Fonte: BRASIL, 2016, p. 73

Como se disse, pode-se aproximar algumas dessas competências aos postulados ducrotianos desde que se faça algumas ressalvas. O primeiro paralelismo que se pode estabelecer entre eles refere-se ao potencial da Semântica Argumentativa para a compreensão dos sentidos presentes em um discurso por meio do material linguístico. Isso significa que a ANL pode oferecer subsídio teórico-metodológico para o desenvolvimento dessa habilidade. Ademais, quando se pretende verificar a capacidade do estudante de articular e organizar informações na defesa de um ponto de vista, encontramos referencial na teoria de Ducrot, a qual tem como princípio o entendimento de que as palavras estabelecem umas com as outras relações de interdependência semântica para a construção do sentido.

Contudo, como o Enem desafia os seus participantes a elaborarem um discurso de caráter dissertativo-argumentativo, é importante que se faça uma distinção entre argumentação linguística e argumentação retórica. Dependendo do ponto de vista adotado, verifica-se os dois tipos de argumentação em um discurso dissertativo-argumentativo: o primeiro tipo faz-se presente porque todo discurso é constituído de sentidos que se estabelecem através de encadeamentos argumentativos, enquanto o segundo também pode ser verificado nessa modalidade discursiva já que há um interesse na defesa de uma opinião. Quando se fala em argumentação no presente texto, todavia, o que se está referindo é o conceito de argumentação linguística que, como se disse, está distante da argumentação retórica, porque não pretende teorizar sobre a defesa de um ponto de vista, mas sim sobre as relações que se estabelecem entre as palavras de um discurso. Finalmente uma última contribuição que a ANL pode oferecer para os participantes do Enem diz respeito à eficácia dessa teoria semântica para explicar os mecanismos linguísticos necessários para a construção da argumentação linguística.

Avaliar implica, muitas vezes, uma espécie de segregação entre estudantes bem ou malsucedidos em avaliações. Esse fato vem sendo constatado nas provas de redação do Enem. Esse exame brasileiro costuma apresentar um índice de fracasso que não pode deixar de ser considerado, já que é de interesse do Ministério da Educação propor uma melhoria no Ensino Básico a partir dos resultados obtidos através dessa avaliação. No ano de 2015, por exemplo, segundo notícia veiculada pelo Uol Educação, mais de cinquenta mil participantes tiraram nota zero na redação, enquanto em 2014 foram quinhentos e vinte e nove mil trezentos e setenta e quatro redações zeradas (UOL, 2016).

Diante do fracasso de uma parcela significativa de estudantes que realiza o Exame Nacional do Ensino Médio, faz-se necessário repensar os métodos de ensino dessa habilidade. À Academia, enquanto centro difusor do conhecimento, cabe propor uma solução para os problemas identificados na sociedade, entre eles os que se figuram nos diferentes níveis de Educação. O presente artigo, diante desse contexto, surge como uma proposta de aplicação da Teoria da Argumentação na Língua (doravante, ANL) para o ensino de redação.

O tema do presente artigo se justifica porque apresenta uma proposta de intervenção, a transposição didática da Teoria da Argumentação na Língua, para um problema, o baixo desempenho dos estudantes na prova de redação, identificado por um exame que quer contribuir para a melhoria da qualidade da educação brasileira. Além disso, em virtude de que o Enem tem uma relevância social considerável, já que permite o acesso ao Ensino Superior e

a alguns programas do governo como Programa Universidade para Todos (ProUni) e o Programa de Financiamento Estudantil (Fies).

As considerações a serem feitas neste texto estão distribuídas, além da introdução, em três seções: *Teoria da argumentação na língua: conceitos-chave*, em que se apresentam os postulados de Oswald Ducrot e contribuidores para a Semântica e para a Enunciação, bem como os fundamentos epistemológicos da teoria; *Análise dos dados: o estudo de uma prática de redação*, em que se apresenta o objeto de análise deste estudo, bem como a interpretação semântico-argumentativa dele, de modo a elencar os principais problemas identificados no discurso sob análise; por fim, em forma de considerações finais, tece-se uma reflexão a respeito das contribuições que a Semântica Argumentativa pode oferecer para o ensino da habilidade escrita e se apresenta uma transposição didática da referida teoria orientada pelos princípios de Yves Chevallard.

1. TEORIA DA ARGUMENTAÇÃO NA LÍNGUA: CONCEITOS-CHAVE

Para que se possa tecer uma proposta de intervenção para a problemática do baixo desempenho dos estudantes na redação do Enem, é preciso que se eleja uma teoria linguística capaz de fornecer sustentação a uma didática que vá ao encontro dos interesses da referida avaliação. Nesse sentido, vê-se a Teoria da Argumentação na Língua uma forte concorrente a esse posto.

Nesta seção, quer-se discorrer sobre alguns conceitos-chave da ANL de modo a fazer notar a pertinência dessa disciplina para a causa da educação, sobretudo para o ensino de redação desde a Educação Básica.

Oswald Ducrot, principal mentor da Semântica Argumentativa, descobriu no capítulo sobre valor do *Curso de linguística geral* (doravante, CLG), atribuído a Saussure publicado pela primeira vez em 1916, a ideia de alteridade. Essa noção tem por princípio a visão de que qualquer partícula de um sistema se constitui não em si mesma, mas em oposição a outro elemento da mesma natureza e do mesmo sistema. Um ser, assim, constitui-se a partir do que o outro não pode ser e vice-versa. A palavra *alter*, aliás, já indica esse princípio, porque em latim significa ‘outro’.

A questão da alteridade é essencial para o estruturalismo, visto que essa disciplina tem por método a definição de objetos de análise uns em relação aos outros. Norteados por esse fundamento, Saussure teoriza sobre a linguagem postulando algumas dicotomias: significado

vs. significante, língua vs. fala, etc. A seguir, trata-se sobre algumas delas para então, a partir das distinções metodológica saussuriana, definir o que é texto e o que é discurso e assim discorrer um pouco sobre o conceito de escrita e de leitura, habilidades essenciais para o participante do Enem.

Saussure, o mestre de Genebra, enxerga a língua como um sistema de signos: sinais convencionais portadores de uma forma e de um sentido. Os signos, então, são entidades linguísticas dotadas de duas facetas indissociáveis um significado e um significante (SAUSSURE, 2012).

O linguista genebrês propõe, ainda, uma distinção metodológica entre língua e fala. Aquela seria um construto teórico que subjaz aos dados que o linguista poderá observar. Não se vê e não se ouve língua. A fala, por outro lado, é o resultado de colocar a língua em uso, é observável. Em outras palavras, língua é um sistema de signos compartilhado por um determinado grupo; enquanto a fala são manifestações individuais da língua (SAUSSURE, 2012).

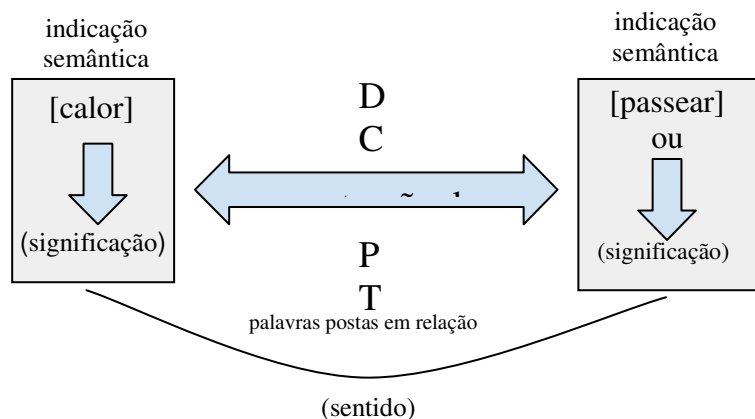
Por último, mas não menos importante, as noções saussurianas de relação e de valor são elementares para a Semântica Argumentativa que Ducrot propõe. Para Saussure (2012), os signos recebem além de uma significação um valor em relação conjunto ao qual pertence. Assumindo esse fundamento estruturalista, Ducrot vai postular que o sentido se constrói pela relação entre as palavras no discurso. A realidade, desse modo, é descartada. Para Ducrot, a linguagem dá sentido à realidade e não o oposto.

Como se pôde perceber, Oswald Ducrot assume-se estruturalista em muitos aspectos e, tomando Saussure desenvolve o conceito de Argumentação na Língua, para construir uma Semântica que pretende resgatar os sentidos presentes em um discurso.

Ducrot explica que a língua é argumentativa, ou seja, permite que se construa sentidos por meio da relação entre as palavras. Desse modo batiza sua Semântica de *Teoria da Argumentação na Língua*. O mestre de Paris outorga a responsabilidade dos enunciados construírem sentido não à realidade nem ao falante, mas a língua - daí a expressão 'na língua'.

A palavra **calor**, por exemplo, tem uma significação que orienta para uma continuação. Essa orientação define que tipo de conector pode ser utilizado, no discurso, para relacionar **calor** a outra palavra portuguesa e, assim, determinar-lhe um sentido específico. Desse modo, a combinação entre os signos vai construir o sentido e isso está na língua. O quadro 1 esquematiza o exposto:

Quadro 1: Representação de um encadeamento argumentativo.



Fonte: Os autores (2016)

O Quadro 1 esquematiza um jogo argumentativo entre os segmentos **[calor]** e **[passear]**, demonstrando que a palavra **calor** pode receber diferentes sentidos dependendo da continuação do discurso. Assim, a depender da relação que se estabelece entre esses dois segmentos, poderão surgir enunciados em que o calor é convidativo ao passeio ou, por outro lado, enunciados em que o calor impede o convite ao passeio, conforme se verifica nos enunciados (1) e (2):

- Está calor, PORTANTO vamos passear.
- Está calor, PORTANTO não vamos passear.

Diante do exposto, verifica-se que o significado não é fixo, mas depende dos tipos de relação que se faz entre as palavras. Assim, o significado não pode ter um sentido determinado que não se pode alterar, conforme sugere Saussure a respeito do significante. Por outro lado, existe na língua significação que orienta para uma continuação, determinando o tipo de relação que os signos poderão estabelecer uns com os outros. Desse modo, a significação está na língua e o sentido no discurso.

Antes de mais, faz-se necessário referir que a língua é o substrato para se construir o discurso e também que a significação é aberta para permitir plasticidade da língua. Existe uma possibilidade de transgressão da norma linguística, mesmo assim essa transgressão é regulada pela própria língua. Isso porque, a língua enquanto sistema que paira sobre uma coletividade, tem normas. Se elas não forem seguidas, as pessoas não conseguem se comunicar. A língua é um sistema, independente do idioma.

Como se está tratando das indicações semânticas de um discurso, sob um viés argumentativo, é imperativo abordar a visão ducrotiana de valor argumentativo, entendido como o nível fundamental da descrição semântica. O valor argumentativo de um enunciado diz à relação de interdependência que se estabelece entre um segmento A e um segmento B por meio de um conector normativo (PORTANTO) ou de um conector transgressivo (NO ENTANTO), normalmente representado formalmente pelas letras DC⁶⁹ e PT⁷⁰, respectivamente.

Assim, como Saussure propõe uma distinção metodológica entre língua e fala, Ducrot propõe uma diferenciação entre frase e enunciado. A frase diz o que é necessário para chegar ao sentido do enunciado ou, nas palavras de Ducrot (1990, p. 60) “O sentido de um enunciado se produz quando se obedece às indicações dadas pela significação”. A frase estaria presente na língua. É, portanto, uma construção teórica. Quando pronunciada, torna-se enunciado.

O enunciado e o discurso são realizações linguísticas, fazem alusão a objetos do mundo real. Qualquer enunciado é sempre uma realização de uma frase. Assim, a frase não tem o potencial de fazer alusão a objetos do mundo real. Ela constrói seu sentido contextualmente e fornece instruções que permitem descobrir, numa situação de enunciação particular, aquilo a que se referem seus enunciados. É importante distinguir, neste caso, o valor semântico da entidade abstrata (significação) do da sua realização (sentido). A frase não traz uma informação propriamente dita, não tem um conteúdo susceptível de ser verdadeiro ou falso (DUCROT, 1984).

Para Ducrot, descrever uma língua é descrever as frases dessa língua. O referido teórico não diz que a língua é um conjunto de signos, porque os signos são isolados. Quando opta pela frase, o mestre de Paris garante que a **relação** seja considerada. Quando as frases estiverem coordenadas ou subordinadas, ligadas por advérbios, etc., diz Ducrot, então está-se diante de um texto.

O texto é tido como entidade abstrata. São princípios que permitem haver enunciado, ou seja, uma espécie de abstração deste último conceito. Percebe-se um deslocamento de Saussure quando Ducrot propõe que a língua é um conjunto de frases. Por outro lado, os discursos são sequências de enunciados estariam, portanto, no âmbito da fala.

A descrição semântica ducrotiana prevê ainda a enunciação compreendida como o aparecimento do enunciado no discurso, como sua erupção num lugar determinado. A

⁶⁹ Do francês *Donc*, que significa PORTANTO.

⁷⁰ Do francês *Pourtant*, que significa NO ENTANTO.

linguagem tem função de representar, num código, o mundo, mas também faz menção a si mesma. Se existe na língua um mecanismo de auto referência, tal mecanismo está relacionado à enunciação. Ele é responsável pela construção do sentido também por isso é considerado pela Semântica Linguística.

Ducrot enxerga a enunciação *dentro* do enunciado. Pode-se, desse modo, partir do discurso para descobrir a enunciação presente nele. Em um capítulo intitulado *Esboço de uma teoria polifônica da enunciação*, da obra *O dizer e o dito*, o pai da Semântica Argumentativa desenvolve alguns preceitos que lhe permitem tratar do fenômeno enunciativo por meio de um viés estruturalista.

No referido capítulo, resumidamente, há uma contestação à ideia de que existe um único responsável pelo enunciado. Ducrot, ao contrário, mostra naquele texto que existem dois sujeitos discursivos incumbidos da tarefa de construir os sentidos de um enunciado. O primeiro deles é o locutor, a quem se atribui a responsabilidade pelo discurso. O segundo é o responsável pela origem dos pontos de vista presentes no discurso. Ducrot não se preocupa com a causa da escrita propriamente dita, mas a sua visão de língua oferece subsídio teórico para a formulação de conceitos de leitura e de escrita:

- **Ler** → Buscar os sentidos (as relações) presentes em um texto, recorrendo às indicações da língua.
- **Escrever** → Construir sentidos em um texto, ou seja, relacionar as palavras recorrendo às indicações da língua

Feitas essas considerações teóricas metodológicas, resta entender como elas podem servir para a problemática do baixo rendimento de uma parcela dos participantes do Enem. Esse esforço científico é apresentado nas próximas seções.

2. ANÁLISE DOS DADOS: O ESTUDO DE UMA PRÁTICA DE REDAÇÃO

Nesta seção, há uma breve análise semântica de uma redação de um possível candidato ao Enem a fim de que se verifique as potencialidades da Teoria da Argumentação na Língua para a causa do ensino de redação. A redação a que tivemos acesso foi recolhida no site UOL Educação, que se propõe a simular a prova de redação do Enem. Trata-se de um breve discurso composto por três parágrafos ao qual foi atribuída nota zero pela equipe de avaliadores do site.

A seguir, faz-se uma transcrição da íntegra do referido discurso para que se possa, a seguir, apresentar a sua descrição semântica.

Discurso 1 - “A geração que construiu seu partido”

Representado pelo projeto de lei 193/2016, o movimento "escola sem partido" alega querer proteger alunos da doutrinação coordenada em escolas de todo o Brasil. Ao longo da história, conflitos foram travados a fim de defender ideias, fronteiras foram construídas e territórios tomados. O conhecimento é a arma mais poderosa, e poderosa e o debate é a sua munição. Sendo assim, a chamada "neutralidade política na educação" apresentaria eficácia contra o senso crítico dos jovens?

Deste modo, controlar o que é dito em sala de aula limita o conceito de lecionar, que deveria ser feito através da troca de conhecimentos. Tamanha é a responsabilidade em defender um ideal, ainda mais tendo a visão focada apenas em um dos lados, a ignorância apresenta perigo para a sociedade. Entretanto, no caso de jovens que dominam o assunto político o ameaçado é o Estado.

Analisando casos da educação sendo controlado controlada, a escola foi palco de divulgação de ideias, onde, distorcendo a realidade, esculpiram a mentalidade de uma geração. Sendo assim, privar restringir o debate político e livre é uma maneira de cultivar uma geração submissa ao que geradores de opinião propagam. Em tempos onde em que adolescentes organizam grupos políticos e discutem questões sociais, o movimento "escola sem partido" seria um retrocesso e mais um motivo para a revolta dessa legião de ativistas.

Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/bancoderedacoes/redacoes/a-geracao-que-construiu-seu-partido.htm>> Acesso em 05 dez. 2016.

A respeito do primeiro parágrafo do discurso 1, destaca-se os seguintes sentidos presentes nele:

- (1) [projeto de lei 193/2016 DC movimento escola sem partido]
- (2) [movimento escola sem partido DC proteção contra doutrinação]
- (3) [conflitos armados DC defesa de ideias]
- (4) [conflitos armados DC construção de fronteiras]
- (5) [conflitos armados DC tomada de territórios]
- (6) [conhecimento DC arma poderosa]
- (7) [debate DC munição]

A maneira como cada segmento dessa primeira parte do discurso 1 se faz presente nele é bastante singular. Embora, alguns segmentos desse discurso mantenham relação uns com os outros, essas relações são interrompidas na continuidade do discurso, o que impõe ao discurso sob análise uma impropriedade Semântica.

As expressões S1-[projeto de lei 193/2016] e S2-[movimento escola sem partido] mantêm uma relação em (1), por exemplo, de modo que o sentido de S1 só se estabelece em relação a S2. No entanto, não se vê uma relação explícita entre (1) e (2), ou ainda, entre (2) e (3). Essa falta de argumentação linguística entre os enunciadores causa, no discurso, um truncamento dos sentidos e as indicações semânticas apresentam-se de maneira aleatória.

A seguir, no segundo e no parágrafos, o locutor do enunciado 1 um apresenta os seguintes encadeamentos.

- (8) [controlar o que é dito em aula DC limitar o conceito de lecionar]
- (9) [lecionar DC trocar conhecimento]
- (10)[ignorância DC perigo para a sociedade]
- (11)[domínio de assuntos políticos pelos jovens DC ameaça ao Estado]
- (12)[controle da escola DC distorção da realidade]
- (13)[distorção da realidade DC escultura da mentalidade de uma geração]
- (14)[privar o debate político livre DC cultivo de uma geração submissa]
- (15)[discussão de questões sociais PT movimento “escola sem partido”]
- (16)[movimento “escola sem partido” DC retrocesso]
- (17)[retrocesso DC motivo para revolta]

Nota-se a repetição dos mesmos problemas identificados na primeira parte do discurso. O locutor, mais uma vez, apresenta uma série de enunciadores que fazem declarações a respeito do tema da redação, sem estabelecer relações entre eles. Muitas vezes, aliás, os enunciadores que se fazem presentes nesse discurso não estão diretamente relacionados ao tema da proposta de redação. Além disso, percebe-se, no texto, um predomínio do senso comum e ainda falta uma proposta de intervenção para o problema.

Por outro lado, há um estilo bem marcado do locutor, representado pelo uso de metáforas (conhecimento DC arma poderosa; debate DC munção), no entanto falta argumentação linguística.

Conforme já se referiu, a Teoria da Argumentação na Língua oferece autoridade teórica para que se proponha soluções para problemas como os que se identificou no discurso 1. Isso acontece porque esse modelo teórico desenvolvido por Ducrot, uma vez preocupada com a explicação do sentido, debruça-se sobre o fenômeno enunciativo.

Para que se possa desenvolver nos alunos algumas competências enunciativas, é preciso, entre outras soluções, que se estabeleça uma transposição (transformação?) didática da teoria ducrotiana e assim criar situações-problemas que estimulem os estudantes o seguinte à realização das seguintes práticas:

- 1) ler a proposta de redação (ou seja, encontrar os sentidos presentes nela).
- 2) construir um discurso escrito a partir da proposta (ou seja, construir sentidos recorrendo aos que forem encontrados na proposta)

Falar em leitura e da proposta de redação e em escrita de um discurso por meio dela parece óbvio, nesse caso, é preciso lembrar que os índices de fracasso dos estudantes indicam a falta de capacidade deles cumprir essas duas tarefas que se apresentam fundamentais. Então, é preciso que se proponha transposições didáticas como a que se apresenta na próxima seção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PROPOSTA DE TRANSPOSIÇÃO DIDÁTICA

Parte dos problemas identificados nas redações dos candidatos do Exame Nacional do Ensino Médio se justificam pela ausência de uma argumentação linguística sólida. Por isso, a Teoria da Argumentação na Língua oferece recursos metodológicos e teóricos para a causa da escrita em sala de aula.

Obviamente, para que a teoria ducrotiana chegue à sala de aula é preciso que se faça uma transposição didática dela, porque, como bem lembra o professor Yves Chevallard (2013, p.6), "a relação didática une três e não dois "objetos" a saber: o professor, o ensino e, por último, mas não menos importante, o conhecimento; ou, para ser ainda mais preciso, o conhecimento ensinado. Esta é uma definição mínima, que precisa de mais comentários."

Pois bem, o primeiro passo do professor que pretende desenvolver em seus alunos a competência para identificar os sentidos presentes em um discurso é elencar, ele mesmo, os sentidos desse discurso. Desse modo, no caso específico da proposta de redação do Enem, sugere-se que o professor faça uma leitura prévia dessa proposta a fim de encontrar os sentidos presentes nela e então levantar perguntas motivadoras que conduzam o aluno ao lugar em direção à compreensão do enunciado.

Veja-se um exemplo de proposta de redação, a mesma que culminou na redação do discurso que foi analisado na seção anterior, para então falar um pouco mais sobre a transposição didática.

Proposta de redação do site UOL

Se você é um estudante "antenado", deve estar acompanhando um debate em curso no país, que opõe defensores de teses diferentes sobre o papel do professor em sala de aula. De um lado, a organização Escola Sem Partido afirma que os professores, extrapolando as suas obrigações, aproveitam de sua situação de mestres para doutrinar ideologicamente seus alunos, favorecendo uma visão de mundo formulada pela chamada esquerda. De outro, estão vários educadores e professores que contestam a existência dessa doutrinação esquerdista e garantem que as disciplinas, especialmente de Humanidades, não podem ser ensinadas de modo neutro, pois há nelas um caráter intrinsecamente ideológico. Acusam ainda a proposta da Escola Sem Partido de ser ela mesma ideológica, vinculada ao pensamento conservador e de direita. Enquanto estudante do ensino médio, como você vê esse debate? Concorde com um dos lados da polêmica? Julga-se vítima de doutrinação ideológica? Ou crê que seus professores o orientam para ter uma visão crítica da realidade? Exponha o seu ponto de vista sobre o assunto, justificando sua opinião. Veja informações sobre o

debate na coletânea de textos que integra esta proposta.

Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/bancoderedacoes/propostas/escola-no-brasil-com-partido-ou-sem-partido.htm>>

Acesso em 05 dez. 2016.

Nesse discurso, o professor deveria, antes de propor iniciar a formular sua transposição didática, identificar os sentidos que se fazem presentes nele:

- (1) [debate DC oposição entre defensores de diferentes teses]
- (2) [debate DC oposição entre defensores de diferentes teses]
- (3) [professor PT doutrinação dos alunos professor DC neg-ensino neutro]
- (4) [neg-doutrinação DC ideologia conservadora]

Uma vez encontrado os sentidos da proposta de redação, o professor poderá direcionar os seus alunos para a compreensão do texto mediante a identificação dos mesmos enunciadores já tratados. Assim, poderia surgir uma questão motivadora como esta:

1. Leia o texto da proposta de redação e faça o que se pede:
 - a) Segundo o texto da proposta de redação, o debate é uma oposição entre defensores de diferentes teses. Agora enumere as duas teses apresentadas no texto.
 - b) De acordo com a sua enumeração, classifique as declarações abaixo.
 - O professor é visto como doutrinador.
 - O professor não é visto como doutrinador.
 - O ensino deve ser neutro.
 - Não existe ensino neutro.
 - Negar o ensino neutro é uma ideologia.
 - Conservadorismo.
 - Esquerdismo.

Em seguida, agora pensando na formulação de uma pergunta-problema que motive o aluno à construção do sentido a partir da compreensão da proposta, o professor poderia propor algo do tipo:

2. A sua opinião vai ao encontro de qual tese apresentada na proposta de redação?
3. De acordo com a sua opinião, dê continuidade às declarações abaixo, ora para enfraquecer a tese a qual você se opõe, ora para fortalecer a tese com a qual você concorda.

Não existe ensino neutro, porque...	O professor é visto como doutrinador, porque...
Existe ensino neutro, porque...	O professor não pode ser visto como doutrinador, porque...
Não existe ensino neutro, no entanto...	O professor pode ser visto como doutrinador, no entanto...
Existe ensino neutro, no entanto...	O professor não pode ser visto como doutrinador, no entanto...
Negar o ensino neutro é uma ideologia, porque...	O ensino deve ser neutro, porque...
Negar o ensino neutro não é uma ideologia, porque...	
O ensino deve ser neutro, no entanto...	
O ensino não deve ser neutro, no entanto...	

O ensino não deve ser neutro, porque...

“A transição do conhecimento considerado como uma ferramenta a ser posto em prática, para o conhecimento como algo a ser ensinado e aprendido, é precisamente o que eu tenho chamado de transposição didática do conhecimento” (CHEVALLARD, 2013, p.9). Desse modo, as questões apresentadas nesta seção do presente texto figuram-se como maneiras de transformação de um conhecimento científico em conhecimento a ser ensinado.

Mais do que isso, as atividades aqui divulgadas, exemplificam formas de transposição didática da Teoria da Argumentação na Língua para a causa do ensino da produção textual em sala de aula. É, aliás, porque as tarefas fundamentam-se em uma teoria que elas podem dar conta de alguns dos problemas identificados nas redações de participantes do Enem.

REFERÊNCIAS

BARBISAN, Leci Borges. *O conceito de enunciação em Benveniste e em Ducrot*. Revista do Programa de Pós Graduação em Letras – UFSM, Número 33. Editora PPGL, julho/dezembro de 2007. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r33/revista33_3.pdf>. Acesso em: 01 de outubro de 2016.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Matriz de Referência ENEM*. 2016. Disponível em: <http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/downloads/2016/matriz_referencia_enem.pdf>. Acesso em 16 de outubro de 2016.

BRASIL. *EDITAL Nº 23, DE 20 DE SETEMBRO DE 2016. EXAME NACIONAL DO ENSINO MÉDIO (ENEM) 2016*. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, DF, 21 set. 2016. Seção 3, p. 64-73. Disponível em: <http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/edital/2016/edital_enem_2016.pdf>. Acesso em 16 de outubro de 2016.

BRASIL. Medida provisória n.º 1925-14, de 16 de novembro de 2000. Dispõe sobre a cédula de crédito bancário. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, DF, 17 nov. 2000. Seção 1, p. 1.

CHEVALLARD, Yves. Sobre a Teoria das Transposições Didáticas: algumas questões introdutórias. *Revista de Educação, Ciências e Matemática*. Rio de Janeiro, v.3 n.2 mai/ago 2013.

DUCROT, Oswald. Conferencia 1. In: CAREL, Marion; DUCROT, Oswald. *La semantica argumentativa: una introducción a la Teoría de los Bloques Semánticos*. Buenos Aires: Colihue, 2005.

_____. Polifonía y argumentación: conferencias del seminario *Teorías de la Argumentación y Análisis del Discurso*. Cali: Universidade del Valle, 1990.

_____. Enunciação, *Enciclopédia Einaudi*, v. 2, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

FLORES, Valdir. *O lugar da enunciação do vestibulando: os dizeres possíveis*. In. Reflexões Linguísticas e redação no vestibular; Comissão Permanente de Seleção (COPERSE/UFRGS.). Organizado por Sabrina Abreu, Porto Alegre, UFRGS, p. 49-61,2010.

PERRENOUD, Phillippe. Construindo competências: Entrevista com Philippe Perrenoud. Entrevistadores: Paola Gentile; Roberta Bencini. In *Nova Escola*. São Paulo: Abril, 2000. Disponível em: <http://www.unige.ch/fapse/SSE/teachers/perrenoud/php_main/php_2000/2000_31.html>. Acesso em: 02 out. 2016.

_____. Sucesso na escola: só o currículo,nada mais que o currículo! In: *Cadernos de Pesquisa*, n° 119, julho 2003 pp. 7-26.

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

UOL EDUCAÇÃO. São Paulo: UOL. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/noticias/2016/01/11/enem-mais-de-53-mil-candidatos-tiraram-nota-zero-na-redacao.htm>>. Acesso em: 02 out. 2016

AS PARTICULARIDADES DE APROPRIAÇÃO DO SISTEMA LINGUÍSTICO E O
ENSINO DE LÍNGUA MATERNA

Catiúcia Carniel Gomes (UPF)

Orientadora: Claudia Stumpf Toldo (UPF)

1 INTRODUÇÃO

Parte-se da premissa saussuriana de que a língua é um sistema organizado de signos e que existe em sua totalidade somente no universo da coletividade. Diante dessa perspectiva, tem-se uma língua que é virtualidade, possibilidade de realização. Considerando o universo enunciativo proposto por Benveniste, percebe-se que a língua passa da virtualidade e se atualiza cada vez que um locutor apropria-se da língua e se enuncia como sujeito, sempre de uma forma única e irrepetível.

Diante do pressuposto teórico apresentado, pensa-se no ensino de língua materna no ensino básico e se chega a constatação de que ele precisa estar vinculado ao uso efetivo da língua. Caso contrário, o que se faz ou é ensino de gramática pela gramática, ou é interpretação de texto, baseada na subjetividade, sem levar em conta marcas de comprovação linguística que fundamentem uma possibilidade de leitura do texto.

Para que se possa fazer um trabalho com o texto real, levando em conta todas as suas imprevisibilidades de uso da língua, é preciso ter um embasamento teórico que dê suporte para isso. Acredita-se que a teoria da enunciação na perspectiva de Émile Benveniste traz um amparo fundamental para aqueles que pretendem observar o texto como um ato único de apropriação e conversão da língua em discurso.

Muitas perspectivas teóricas, desenvolvidas por diferentes autores, inscrevem-se no campo denominado linguística da enunciação, como, por exemplo, Charles Bally, Roman Jakobson, Émile Benveniste, Mikhail Bakhtin, Oswald Ducrot, Jacqueline Authier Revuz, entre outros, fazendo parte desse campo de estudo por promoverem uma linguística com vistas às relações entre linguagem em uso e sujeito. Quanto a isso, Barbisan e Flores (2009, p. 5) afirmam que “Alguns princípios permitem que se atribua parentesco às diversas teorias enunciativas. Eles estão vinculados, principalmente, aos conceitos saussurianos de *relação*, de *língua* e *fala* e à importância da prioridade da ordem linguística.” Dessa forma, percebe-se

que as teorias enunciativas partem de princípios saussurianos, mas cada uma delas cria uma perspectiva diferente sobre a língua.

Sendo assim, admite-se um campo do saber denominado *lingüística da enunciação* que conta com diferentes teorias vinculadas a mesmos princípios, porém diversas em suas manifestações. Como melhor explicam Flores e Teixeira (2005, p. 8) ao escrever:

Em suma, falamos em *teorias da enunciação* (no plural) e em *lingüística da enunciação* (no singular) para salientar o fato de que se, por um lado, existe uma diversidade que permite considerarmos mais de uma teoria da enunciação, por outro lado, verificamos que há traços comuns a todas as perspectivas. Em outras palavras, acreditamos na unicidade referencial da expressão *lingüística da enunciação*. No entanto, isso não deve levar a crer que procedemos a uma planificação das teorias com a finalidade de alcançar o objetivo de unificá-las em um campo de saber.

Portanto, as teorias da enunciação são diversas em suas manifestações, são heterogêneas, mas ao mesmo tempo se unificam no sentido de que todas as diversas abordagens procuram examinar a relação que o sujeito estabelece com a linguagem. Segundo Flores e Teixeira (2005, p. 29), Benveniste é:

[...] considerado o lingüista da enunciação e conseqüentemente o principal representante do que se convencionou chamar *teoria da enunciação*. [...] Émile Benveniste talvez seja o primeiro lingüista, a partir do quadro saussuriano, a desenvolver um modelo de análise da língua especificamente voltado à enunciação.

O campo da Linguística da Enunciação apresenta diversas perspectivas que traduzem o pensamento de diferentes autores, uma vez que esse campo é vasto e diferenciado em suas manifestações. Diferentes estudiosos, leitores de teorias enunciativas, promovem diversas divisões desse campo de estudo. Segundo a divisão feita por Flores et al. (2008a), a Linguística da Enunciação pode ser dividida em dois grupos “segundo o critério da existência, ou não, da formulação de um modelo de análise da enunciação” (FLORES et al., 2008a, p. 30). Portanto, se dividem entre: a) os que desenvolveram um modelo de análise; e b) os que não desenvolveram.

Benveniste se enquadra no grupo dos autores “cuja reflexão é voltada à enunciação, mas que não formularam um modelo de análise” (Flores et al. 2008a, p. 30). Benveniste difere-se de autores como Oswald Ducrot, por exemplo, o qual elabora modelos de análise usando uma metodologia bem específica e bem determinada, o que se pode observar na última versão da Teoria da Argumentação na Língua, com o estudo dos Blocos Semânticos. Benveniste apresenta reflexões sobre a língua, mas não elabora modelos de análise mais específicos.

Considerando o exposto, percebe-se a dificuldade em interpretar e aplicar a teoria desenvolvida por esse autor, mas ao mesmo tempo, percebe-se que há inúmeras possibilidades de aplicação dos conceitos, o que se torna muito interessante quando se pensa em um estudo de língua materna na escola. Não é possível promover um estudo efetivo de língua sem levar em consideração os textos reais e as diferentes manifestações linguísticas que eles apresentam. A teoria da enunciação, desenvolvida por Émile Benveniste, sem dúvida pode servir de embasamento teórico para o professor que pretende desafiar-se e imbricar-se no surpreendente mundo da linguagem.

2 ENUNCIÇÃO: A LÍNGUA EM FUNCIONAMENTO

O conceito de discurso ou enunciação envolve questões como: os níveis de análise linguística; forma; sentido e referência. Para tratar de tais questões, escolhe-se os seguintes artigos: “Os níveis de análise linguística” (PLG-I, 2005b); “A forma e o sentido na linguagem” (PLG-II, 2006g); e “O aparelho formal da enunciação” (PLG-II, 2006h), devido ao fato de serem artigos que apresentam reflexões sobre essas questões e de termos de estabelecer um recorte teórico.

Embora Benveniste não tenha apresentado uma metodologia de análise bem definida na maioria de seus artigos, tem-se em um deles, intitulado “Os níveis de análise linguística”, um procedimento de análise bem claro. Ao dizer que ao estudar os fatos linguísticos a partir de sua segmentação e substituição, Benveniste (2005b) propõe ver a língua na relação simultânea de seus elementos. Simultânea no sentido de que ao ver os elementos na sua relação com os outros o vemos em relação sintagmática, e ao mesmo tempo podemos vê-lo na relação de substituição com outros elementos e, portanto, em suas relações paradigmáticas. Essas substituições e segmentações somente se dão obedecendo a um critério fundamental: o *sentido*.

No texto “Os níveis de análise linguística” a palavra *sentido* aparece várias vezes, ganhando diferentes significados. Na primeira ocorrência dessa palavra, ela aparece em itálico no seguinte trecho: “O *sentido* é de fato a condição fundamental que todas as unidades de todos os níveis devem preencher para obter *status* linguístico” (BENVENISTE, 2005b, p. 130). Para serem consideradas como unidades linguísticas, elas precisam fazer sentido. Tem-se a impressão de que nesse trecho a palavra *sentido* está ligada ao significado próprio que um termo possui, enquanto pertencente a uma língua.

Já em uma outra ocorrência essa mesma palavra aparece também em itálico, mas com uma outra acepção: “O *sentido* de uma unidade lingüística define-se como a sua capacidade de integrar uma unidade de nível superior” (BENVENISTE, 2005b, p. 130). Nessa ocorrência, a palavra *sentido* está associada a um outro domínio, o do discurso. Essa capacidade de integrar uma unidade de nível superior se dá no discurso. Portanto, o sentido é dado pela enunciação.

A reflexão sobre a questão do sentido se faz de suma importância, pois a partir dela definem-se, mais adiante, dois domínios: o domínio do semiótico e o domínio do semântico. Mas antes dessa caracterização, Benveniste (2005b) reflete sobre o que ele entende por signo e palavra. O autor toma como sinônimos o *signo* e a *palavra*. Dessa forma, a *palavra* (signo) tem uma posição que se prende à sua dupla natureza. Ao mesmo tempo em que se decompõe em unidades menores (em um nível inferior)⁷¹, integra, como unidade significativa uma unidade maior (nível superior)⁷². Para Benveniste (2005b, p. 132) “a *palavra* é *constituente* da frase”. Ao dizer isso, o autor afirma que a palavra pode adquirir no discurso uma significação que não se apresenta isolada, como unidade autônoma. Isso comprova que é no discurso que as palavras ganham sentido, pois aquele possibilita a criação de um sentido único, que só se realiza nele e por ele. Dessa forma, o autor trabalha com as relações paradigmáticas e sintagmáticas, mostrando que essas últimas, as que correspondem à relação que os elementos mantêm entre si no enunciado, são as que, no discurso, se tornam mais importantes, visto que o sentido é construído na relação entre os termos na frase e não a *priori*. A relação feita somente no discurso dá sentidos únicos às unidades da língua.

Sendo a “frase” a realização do discurso, percebe-se que ela representa a passagem da possibilidade, da virtualidade, para a realização, a materialização da língua. Ao trabalhar com a noção de “frase” passa-se de uma instância da língua como sistema para a instância da língua posta em ação. Segundo Benveniste (PLG-I, 2005b, p. 139),

A frase, criação indefinida, variedade sem limite, é a própria vida da linguagem em ação. Concluímos que se deixa com a frase o domínio da língua como sistema de signos e se entra num outro universo, o da língua como instrumento de comunicação, cuja expressão é o discurso.

⁷¹ Benveniste afirma que há dois níveis inferiores de análise. O primeiro é o das “entidades segmentáveis mínimas”, os *fonemas*, os quais são ao mesmo tempo segmentáveis e substituíveis, e o nível *merismático*, do qual fazem parte os elementos que são apenas substituíveis, ou seja, os traços distintivos dos fonemas. (2005b, p. 129).

⁷² É aquele que contém níveis inferiores, o qual tem como condição que os elementos lingüísticos para fazerem parte desse nível tenham sentido.

Pode-se dizer então que a “frase”, tida como unidade completa, comporta em si sentido e referência. Sentido, visto que traz uma significação e referência porque se refere a uma situação específica. A partir dessa articulação, que é dupla, a frase se torna analisável para o locutor, pois, no momento de exercitar a linguagem, o locutor precisa, a partir de determinadas situações discursivas, depreender diferentes significados.

Ao falar das palavras que constituem as frases, Benveniste (2005b) mostra que nem todas as palavras são iguais. Há aquelas que são *autônomas*, as quais são constituintes de frases e as *sin-nomas*, que só podem ao integrar frases o fazer acrescentadas a outras palavras. Como *palavras autônomas*, temos a maioria dos nomes e verbos, como *palavras sin-nomas*, temos preposições, artigos, pronomes. As palavras *autônomas* são aquelas que carregam um sentido tal que sozinhas se completam, enquanto que as *sin-nomas* apenas agregam sentido a palavras *autônomas*, pois elas mesmas sozinhas não comportam independência suficiente para existir.

Ao falar das palavras ou conjuntos de palavras que formam as frases, Benveniste (2005b) fala da transição de um *nível* para o outro, mostrando que as entidades linguísticas admitem duas espécies de relação: entre elementos de mesmo nível ou entre elementos de níveis diferentes. Quando a relação ocorrer entre elementos de mesmo nível, a relação é *distribucional*; e quando a relação se der entre elementos de nível diferente, a relação é *integrativa*.

Benveniste (2005b) comenta que ao distinguir *constituente* de *integrante* encontra-se o princípio que governa, nas unidades de diferentes níveis, a relação entre FORMA e SENTIDO. Para o autor, as noções de forma e sentido são noções que devem aparecer juntas e em todos os níveis, pois se complementam, se definem uma pela outra e estão presentes em toda a língua. Nas palavras do autor (PLG-I, 2005b, p. 135),

Forma e sentido devem definir-se um pelo outro e devem articular-se juntos em toda a extensão da língua. As suas relações parecem-nos implicadas na própria estrutura dos níveis e na das funções que a elas correspondem, que aqui designamos constituinte e integrante.

Percebe-se então que essa noção de forma e sentido, que juntas se articulam, perpassa toda a língua. Essa é a perspectiva nova apresentada por Benveniste, pois ao definir que forma e sentido se articulam no uso da língua, o autor propõe um trabalho com o sentido e, além disso, mostra que essa relação se dá no nível do discurso, apresentando uma outra instância,

que é a enunciação. Benveniste encerra esse artigo com a seguinte afirmação: “É no discurso atualizado em frases que a língua se forma e se configura.” (PLG-I, 2005b, p. 140).

Ao trabalhar com os níveis de análise, chega-se indispensavelmente às noções de forma de sentido, ou, em outras palavras, o domínio semiótico e o semântico. Os estudos linguísticos da época privilegiavam o estudo da forma, renegando a importância do sentido no estudo dos “fatos linguísticos”. Benveniste (2005b) inova e propõe um estudo de língua que somente tem razão se levar em conta não só a forma, mas a relação dela com o sentido construído em diferentes enunciações.

No texto “A forma e o sentido na linguagem”, Benveniste (PLG-II, 2006g) explica as noções de *forma* e *sentido*, tal como propôs em 1964, com a diferença de, no texto de 1967, estar se referindo a um grupo de filósofos, o que modifica, de certa forma, a sua fala. Benveniste coloca-se como alguém inquieto, mas ao mesmo tempo encorajado, pois acredita que um diálogo entre as áreas (filosofia e linguística) é de grande valia e se fazia necessário há muito tempo. Percebe-se a partir desse posicionamento, que Benveniste proporia um estudo diferente do que se fazia até então em termos de estudo de língua.

Benveniste considera árdua a sua tarefa de trabalhar com o *sentido na língua*, visto que os estudos promovidos na época, principalmente os da linguística americana, cujo nome mais importante é Bloomfield⁷³, não consideravam o estudo do “meaning” (sentido) como uma tarefa dos linguistas. Benveniste ressalta que esse pensamento pode ser proveniente do fato de que os estudos até então realizados sobre a semântica deixavam a desejar, parecendo ser um estudo vago, imprevisível sem maiores comprovações, o que divergia da ideia defendida pelos linguistas da época de se fazer uma linguística o mais científica possível, para isso o objeto de estudo não podia ser algo, entendido por eles, subjetivo, inapreensível.

A partir dessa primeira reflexão, Benveniste mostra seu objeto de estudo, afirmando que irá trabalhar com a linguagem dita ordinária e que a ela irá se prender. Ao fazer uma primeira abordagem à questão do sentido, o autor mostra que tanto *sentido* como *forma* precisam deixar de ser vistos como oposições e sim passar a ser vistos como elementos que juntos constituem a língua. Pensamento que já aparecera em momento anterior (1964) ao propor a questão do sentido como foco da análise linguística. Dessa forma, Benveniste argumenta que a linguagem serve muito além de comunicar, serve para *viver*, pois essa

⁷³ Bloomfield, 1933, data da obra intitulada *Language*, a qual exerceu uma grande influência sob os estudos linguísticos nos Estados Unidos da América. Nessa obra, Bloomfield desenvolveu o conceito de fonema como feixe de traços distintivos, dando origem à *fonémica*, o equivalente americano da fonologia europeia. *Leonard Bloomfield*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-01-20]. Disponível na [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$leonard-bloomfield>](http://www.infopedia.pt/$leonard-bloomfield).

relação entre *forma* e *sentido* deve ser considerada em um momento enunciativo, que é único e irrepetível. Segundo esse autor (PLG-II, 2006g, p. 222),

Se nós colocamos que à falta de linguagem não haveria nem possibilidade de sociedade, nem possibilidade de humanidade, é precisamente porque o próprio da linguagem é, antes de tudo, significar. Pela amplitude desta definição pode-se medir a importância que deve caber à significação.

Ao refletir sobre a questão da significação, Benveniste evidencia o fato de que muitas ciências tomaram o termo como importante, no entanto, não o definiram efetivamente, a não ser os lógicos que se ocuparam desse termo, escola de Carnap e de Quine especialmente, o primeiro trabalhando com as noções de verdade. Assim, para os lógicos, para significar tem de preencher uma condição geral de verdade, precisando recorrer a elementos externos à língua para sua definição. Já para Quine a significação torna-se idêntica à sinonímia. Para Benveniste (2006g), a linguagem significa por si própria, não precisando recorrer a nenhuma outra atividade para se depreender a significação, é de natureza da linguagem, significar. Nas palavras do próprio autor (PLG-II, 2006g, p. 223-224),

Que a linguagem significa quer dizer que a significação não é qualquer coisa que lhe seja dada por acréscimo ou, numa medida mais ampla, por uma outra atividade; é de sua própria natureza; se ela não fosse assim, não seria nada. Mas ela tem também um outro caráter totalmente diferente, mas igualmente necessário e presente em toda a língua real, ainda que subordinado ao primeiro, eu insisto: o caráter de se realizar por meios vocais, de consistir praticamente num conjunto de sons emitidos e percebidos, que se organizam em palavras dotadas de sentido. É este duplo aspecto, inerente à linguagem, que é distintivo. Diremos, como Saussure, a título de primeira aproximação, que a língua é um sistema de signos.

No primeiro trecho do comentário acima, entendemos que a significação é dada pela linguagem e que, portanto, é delimitada por ela. O que significa dizer que a linguagem permite alguns significados, de acordo com seus encadeamentos, mas que não permite qualquer significado.

Ao refletir sobre questões epistemológicas, Benveniste (2006g) considera que antes de se pensar em uma teoria torna-se necessário pensar nos pressupostos teóricos que servirão de base para essa teoria, pois é preciso estabelecer a terminologia e as categorias que servirão de análise. Nesse momento o autor retoma a questão dos níveis linguísticos, dizendo que a linguagem não se deixa dividir, mas sim decompor e as unidades se agrupam para juntas formar novas unidades. Conforme Benveniste (PLG-II, 2006g, p. 225),

[...] Ora, a unidade particular que é o signo tem por critério um limite inferior: este limite é o da significação; não podemos descer abaixo do signo sem perder a significação. A unidade, diremos nós, será a entidade livre, mínima em sua ordem, não decomponível em uma unidade inferior que seja ela mesma um signo livre. É então signo a unidade assim definida, dependente da consideração semiótica da língua.

Benveniste (2006g) define dois conceitos que são fundamentais para sua teoria: a noção de FORMA e de SENTIDO, afirmando que há duas maneiras distintas de ser língua, no sentido e na forma. A *forma* Benveniste relaciona ao domínio semiótico e o *sentido* ao domínio semântico. Além disso, ainda diz que a modalidade de significar está para a semiótica e a modalidade de comunicar está para a semântica (parafraseando Benveniste em PLG-II, 2006g, p. 229).

Quando Benveniste (PLG-II, 2006g, p. 229) ressalta que “a noção de semântica nos introduz no domínio da língua em emprego e em ação”, percebemos que a *semântica* se relaciona ao eixo sintagmático, pois é no discurso que o sujeito combina as estruturas da língua de tal forma, única, que lhe confere o estatuto de irrepitível. Já o nível *semiótico* se relaciona com o eixo paradigmático, pois trabalha com o *signo* enquanto virtualidade, possibilidade de escolha, de substituição.

Toma-se o artigo “O aparelho formal da enunciação”⁷⁴ (PLG-II, 2006h) visto ser esse o último artigo produzido por Émile Benveniste e pela razão desse artigo apresentar uma definição mais completa do conceito de enunciação.

Benveniste (2006h) inicia esse texto promovendo uma discussão sobre a importância dada pelas descrições linguísticas ao emprego das formas. O autor (PLG-II, 2006h, p. 81) ressalta que há uma grande diferença entre o emprego das formas e entre o emprego da língua, “são, em realidade, dois mundos diferentes, e pode ser útil insistir nesta diferença, a qual implica uma outra maneira de ver as mesmas coisas, uma outra maneira de as descrever e de as interpretar”. Quanto ao emprego das formas, Benveniste acredita que é parte necessária de toda descrição. A diversidade das estruturas linguísticas é enorme, mas obedece a certos modelos determinados. Quanto ao emprego da língua, ele diz que é um mecanismo que afeta a língua inteira e, então, conceitua a noção de enunciação: “A enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 2006h, p. 82), comprovando que o emprego da língua é algo único e irrepitível. Torna-se importante deixar claro que a enunciação é o ato de produzir um enunciado. É o fato de o locutor mobilizar a língua por sua responsabilidade e de seu modo.

⁷⁴ Artigo publicado originalmente em *Langages*, Paris, Didier-Larousse, 5º ano, nº 17 (março de 1970), p. 12-18.

Ao tratar da enunciação, Benveniste mostra que há aspectos da enunciação a serem observados e que dentre esses aspectos citará apenas três, a saber: o aspecto fônico da enunciação; o aspecto da conversão individual da língua em discurso e o aspecto que define a enunciação no quadro formal de sua realização.

Ao falar do primeiro aspecto, a questão da realização vocal da língua, o autor chama a atenção para a questão de que ao enunciar fonicamente, seja em qualquer língua, o locutor o faz de uma forma particular, mesmo seguindo um padrão pré-determinado. E que mesmo os mesmos sons, em enunciações diferentes, não são reproduzidos exatamente iguais pelo mesmo falante, o que retorna a questão das diferentes situações de enunciação.

Quanto ao segundo aspecto, a conversão individual da língua em discurso, Benveniste (2006h) mostra que a questão aqui é ver como o “sentido” se dá em palavras, como distinguir essas noções e como descrever sua interação. Nas palavras de Benveniste (PLG-II, 2006h, p. 83): “É a semantização da língua que está no centro deste aspecto da enunciação, e ela conduz à teoria do signo e à análise da significância.”

Como último aspecto, dos três citados, há o quadro formal de realização da enunciação. Aspecto no qual se tenta esboçar os caracteres formais da enunciação a partir de sua manifestação individual. Esses caracteres são alguns necessários, enquanto outros são incidentais, ligando-se, portanto, à particularidade do idioma.

Isso posto, afirma-se que a língua antes da enunciação não é mais do que possibilidade de língua, ou seja, só se torna língua quando tomada por um locutor, num ato individual de enunciação. Após o ato da enunciação, a língua passa para a instância do discurso, que ao atingir o alocutário suscita uma enunciação de retorno. Vale ressaltar aqui que não importa o grau de presença desse alocutário, pois o locutor, ao se apropriar da língua, instaura uma posição de um *tu* que assume essa posição de alocutário.

O locutor ao assumir essa condição o faz por uma necessidade de referir através do discurso. Dessa forma, a referência integra a enunciação. Há na enunciação uma relação entre um *eu*, aquele que profere a enunciação e um *tu*, ao qual o *eu* se dirige, que é o indivíduo que assume lugar de alocutário. Dessa forma, o “eu” e o “tu” são “indivíduos linguísticos”, pois nascem de uma enunciação e cada vez que se tem uma enunciação nova, eles designam algo novo.

Como a enunciação se localiza em um “aqui” e um “agora”, os termos que indicam temporalidade fazem parte do aparelho da enunciação, por situar a enunciação em um dado tempo no espaço. Nesse sentido, percebe-se que o presente é o centro da enunciação e que a

partir desse presente, que existe somente pelo ato da enunciação, os indivíduos têm a noção do tempo.

A enunciação fornece as condições para a instauração de lugares sintáticos que só são possíveis de serem preenchidos na e pela enunciação. Nas palavras de Benveniste (PLG-II, 2006h, p. 86): “Desde o momento em que o enunciador se serve da língua para influenciar de algum modo o comportamento do alocutário, ele dispõe para este fim de um aparelho de funções”. Portanto, ao enunciar o locutor se apropria desse aparelho formal e instaura um tu, num aqui e agora, sempre únicos e sempre irrepetíveis.

3 METODOLOGIA

Para este estudo foi selecionado um texto de autoria de Iotti, um escritor gaúcho, criador do personagem Radicci, protagonista de uma série de tiras, publicadas principalmente no *Jornal Zero Hora*.

4 ANÁLISE



O texto selecionado para esta análise enquadra-se dentro do gênero tira, por atender a algumas características estruturais e a um determinado objetivo comunicativo. Pensando que o gênero é definível pelo objetivo comunicativo que cumpre, percebe-se que a finalidade deste texto é entreter o interlocutor, por meio da abordagem cômica de temas do cotidiano. Levando em consideração o fato de que os tipos textuais organizam a estrutura interna dos gêneros, percebe-se que nesse texto há o predomínio da estrutura narrativa, pois há o estabelecimento de elementos como personagens, tempo e espaço.

A utilização de diferentes linguagens na constituição do texto também é uma característica da tira. A relação de complementariedade estabelecida entre linguagem verbal e não verbal compõe o sentido do texto, demonstrando que não há uma predominância de uma com relação a outra, mas sim uma relação de equiparação de importância.

Ao defrontar-se com as reflexões promovidas no artigo “Os níveis de análise linguística” (BENVENISTE, 2005b), a primeira questão fundamental a ser considerada é a questão do que se pode admitir como “fato linguístico”. Lembrando-se que são os critérios estabelecidos que o definem como tal, percebe-se que no texto em questão a duplicidade de sentido estabelecida para a frase “O Sr. bebe?!” pode ser tomada como um “fato” e, portanto, ser passível de descrição.

Com relação ao ato enunciativo, percebe-se que no primeiro quadro temos o personagem “médico” que assume o papel de “eu”, dirigindo-se a um “tu” representado pelo personagem Radicci em um “aqui” e “agora” únicos e irrepetíveis. A enunciação acontece no instante em que o personagem “médico” apropria-se da língua e enuncia-se ao seu alocutário (Radicci). Como dito anteriormente, esse tipo de texto apresenta de forma cômica fatos do cotidiano. O humor nesse texto explica-se pelo fato de que no momento da enunciação uma mesma forma apresenta dois sentidos, quebrando assim com a expectativa e ocasionando a comicidade. Para o “eu”, o questionamento “O Sr. Bebe?” desencadeia um sentido de reprovação com relação aqueles que bebem, visto a sua posição como médico, já para o “tu”, a pergunta soou como um convite, visto que para Radicci beber não é negativo. Essa dupla possibilidade de união de dois significados diferentes para a mesma forma só é possível na instância discursiva, levando em conta a questão da referência.

Portanto, as referências construídas pelas personagens são diferentes, visto que elas levam em consideração um mundo de significação inerente aos seus universos particulares e realizam sentidos diferentes quando postos no discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto, percebe-se que é possível pensar um ensino de língua materna levando em consideração os textos reais, desde que se tenha um embasamento teórico que oriente essa perspectiva. A teoria da enunciação, considerando as ideias de Émile Benveniste, mostra-se adequada para esse objetivo, visto que apresenta uma proposta de trabalho com o sentido construído no ato enunciativo.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. Os níveis de análise lingüística. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Campinas, SP: Pontes, 2005b. p. 127–140.

BENVENISTE, Émile. A forma e o sentido na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 2006g. p. 220–242.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 2006h. p. 81-92.

FLORES, Valdir do Nascimento. Por que gosto de Benveniste?. Desenredo, Passo Fundo: UPF Editora, v.1 n.2, jul./dez., 2005, p. 127–138.

FLORES, Valdir do Nascimento; SILVA, Silvana; LICHTENBERG; WIEGERT, Thaís. Enunciação e gramática. São Paulo: Contexto, 2008a.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. Introdução à linguística da enunciação. São Paulo: Contexto, 2008b.

FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci B. Apresentação. In: NORMAND, Claudine. *Convite à linguística*. São Paulo: Contexto, 2009.

FLORES, Valdir do Nascimento; ENDRUWEIT, Magali Lopes. Émile Benveniste. In: FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges; FINATTO, Maria José Bocorny; TEIXEIRA, Marlene. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene; FINATTO, Maria José Borcony; BARBISAN, Leci. Dicionário de Linguística da Enunciação. São Paulo: Contexto, 2009.

FLORES, Valdir do Nascimento. *Notas para uma (re)leitura da teoria enunciativa de Benveniste*. No prelo. 2011.

REDEFINIENDO LO FANTÁSTICO: LA DESESTABILIZACIÓN DE LO REAL EN LOS CUENTOS DE SAMANTA SCHWEBLIN

Ma. Cinara Fontana Triches (UCS/UniRitter/IFRS)

Dr. Milton Hernán Bentancor (UCS)

Tratar de la literatura fantástica hispanoamericana nos lleva, invariablemente, a autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, o sea, al “boom” de la literatura hispanoamericana. Tales narradores han marcado generaciones de lectores e influenciaron diversos escritores, con su estilo vanguardista y el uso del surrealismo como modo de representar la realidad.

La literatura fantástica, caracterizada a través de la clásica definición de Todorov (1979), más allá de todas las réplicas que suscitó a lo largo de los años, como aquella en la que ocurren acontecimientos que parecen fruto de la imaginación de los personajes, pero que forman parte de la realidad de ellos, parece especialmente propicia al género literario cuento. El propio Cortázar afirma que “el cuento es la casa donde habita lo fantástico: la literatura fantástica”.

El búlgaro radicado en París, en su estudio *Introduction á la littérature fantastique*, diferencia tres categorías dentro de la ficción no realista: lo maravilloso, lo insólito y lo fantástico. Cada uno de estos géneros se basa en la forma de explicar los elementos sobrenaturales que caracterizan su manera de narración.

Ana María Barrenechea, una de las más prestigiosas estudiosas argentinas del género, consciente de las contradicciones del estudio de Todorov, propone como definición de literatura fantástica, aquella “que presenta en forma de problemas hechos a-normales, a-naturales o irreales en contraste con hechos reales, normales o naturales” (1978, p. 94). Ella enfoca su definición en el conflicto que se crea entre lo que se considera normal y los acontecimientos o situaciones que pertenecen a otro orden.

Si definir el concepto de literatura fantástica, tomando como universo de estudio los textos clásicos (decimonónicos) no es una tarea simple, mucho más complejo es intentar una definición que intente organizar los escritos creados en nuestro siglo XXI; época en la que deja de ser tan evidente que el espacio natural para lo fantástico en la literatura sea el universo urbano europeo (o pseudo europeo) en contraposición a los espacios rurales americanos.

Antes de observar rápidamente el proceso histórico de este tipo de narración, nos gustaría definirla observando los contrastes con otros géneros, que son similares y a veces llegan a confundirse.

Paul Verdevoye comenta que si el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato, como en los relatos policiales, por ejemplo, estamos en el género de lo insólito.

Por otro lado, explica el mismo autor, si el fenómeno permanece sin explicación cuando se acaba el relato, entonces nos encontramos ante lo maravilloso. Tal sería el caso de los cuentos de hadas, fábulas, leyendas.

Siendo así, lo fantástico es una tercera línea que se instala entre lo primero (lo insólito) y lo segundo (lo maravilloso), y que no llega al límite de lo surrealista.

En los estudios históricos, el nombre de Eduardo Ladislao Holmberg (1852 – 1937) aparece como el primer cuentista fantástico del Río de la Plata. Él será quien le imponga al cuento fantástico la técnica de la novela policial; es decir, aquella situación que el narrador propone para que el lector intente descubrirla, aunque la idea es mantener en vilo a este último, hasta el final de la narración.

Siguiendo la propuesta histórica de Paul Verdevoye, en el escenario literario rioplatense aparecerá el uruguayo Horacio Quiroga (1878 – 1937) con sus relatos que manejan lo fantástico desde diversas perspectivas. Aparecerá lo extraño, el amor por temas extraordinarios, la atracción que sobre él ejercen los fenómenos misteriosos o anormales de la naturaleza y la psicología.

Continuando con la línea planteada por el mismo teórico, él recuerda la llegada a la producción literaria de Felisberto Hernández (1902 – 1964), otro uruguayo que con situaciones absurdas (así pintado lo fantástico en su narrativa), desliza un humor melancólico entre sus líneas. Con este escritor cambia el rumbo de la literatura fantástica en el Río de la Plata.

Ya no se habla de fantasmas, demonios, apariciones del más allá, animales extraños, ni hay referencia al espiritismo, a la ciencia, a las creencias misteriosas. La angustia no necesita del ropaje ornamental tradicional para expresarse. Casi se suprimen los símbolos para llegar a la expresión directa, depurada, casi espontánea, de un malestar existencial. (VERDEVOYE, 1980, p. 293).

Terminando con esta rápida síntesis histórica de algunos nombres claves para entender la literatura fantástica en el Río de la Plata, llegamos a Macedonio Fernández (1874-1952) con quien nos apartamos aún más de lo fantástico tradicional.

Una literatura como la suya que, por la escritura, va creando un mundo que, a pesar de utilizar personajes y cosas del mundo cotidiano, rompe con las lógicas acostumbradas, produce también una inquietante extrañeza, al dar forma a algo cuya existencia tenemos que aceptar, aunque no pertenece a lo posible fuera de la literatura. (VERDEVOYE, 1980, p. 293).

Toda esta fantástica historia (valga el juego de palabras) obviamente no terminó con este último autor citado; por el contrario, todos ellos -entendemos que- sirvieron como la base cultural y literaria necesaria para la aparición de los grandes nombres de esta literatura en la segunda mitad del siglo XX, los ya mencionados e indiscutibles Jorge Luis Borges y Julio Cortázar; de quienes tantas centenas de páginas se han escrito.

Todavía son pocos los estudios acerca de los cuentos fantásticos argentinos, herederos de una de las literaturas fantásticas más ricas del mundo hispano, producidos en el siglo XXI. De estos, se destacó el libro *Os outros: narrativa argentina contemporânea* (2010), en que Luis Gusmán reúne veintisiete escritores argentinos contemporáneos con el objetivo de, según la sinopsis del libro, ofrecer a los lectores la oportunidad de “conhecer um mapa da produção argentina atual para além dos escritores tornados famosos pelo boom literário dos anos 1960”. La obra llamó la atención de los críticos brasileños, que consideraron algunos de los cuentos del libro como excelentes, en los cuales se puede verificar que Borges, Bioy e Cortázar “seriam modelos a se afastar, não a superar. Claro, é possível notar algo de borgiano na prosa poética e singular de Luis O. Tedesco, ou algo de Cortázar nos jogos semânticos e visuais de Luis Chitarroni. Mas talvez sejam apenas vislumbres automáticos”. (BENEVIDES, 2010)

O sea, desde el principio de una lectura de un cuento fantástico argentino la comparación con los grandes nombres del género es hecha de modo automático, hay una búsqueda, inconsciente (o no) por riesgos en común o posibles inspiraciones que la nueva generación busca o refleja en su obra.

Samanta Schweblin, nacida en 1978 en Buenos Aires, que en 2001 obtuvo el primer premio del Fondo Nacional de las artes y el primer premio del Concurso Nacional Haroldo Conti con su primer libro *El núcleo del disturbio* (2002) y que fue la ganadora del premio Casa de las Américas con el libro de cuentos *Pájaros en la boca*, es considerada uno de los talentos más promisoros de la literatura de lengua española de la contemporaneidad. Su obra, para algunos críticos, se inscribe en la tradición de autores como Quiroga, Cortázar y Borges,

razón por la cual su análisis es relevante para delinear la literatura fantástica en el escenario actual.

En *Pájaros en la boca* (SCHWEBLIN, 2009) los quince cuentos (de la versión original, en español) abordan situaciones cotidianas permeadas por lo extraño, sea por acciones de los personajes o por situaciones en la que se encuentran, sin posibilidad de elección. Para la autora, solamente tres cuentos de este libro (entre los que señala específicamente a *El hombre sirena*) pueden ser considerados fantásticos, de acuerdo con una entrevista publicada en el periódico *O Estado de S. Paulo* (2013), señalando a los demás como “realistas”, aunque estén concentrados en situaciones “anormales”, por eso mismo los considera “superrealistas”, pues los mismos problemas presentes en las narrativas “poderiam ocorrer com o próprio leitor”.

¿Y no sería lo fantástico en la literatura contemporánea exactamente eso? Para Roas, la diferencia esencial entre lo fantástico del siglo XIX y lo fantástico contemporáneo

é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim, para postular a possível anormalidade da realidade (...) para descobriremos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos. (2014, p. 67)

Así, en lugar de acciones en el plan de lo “imposible”, tenemos la desestabilización de lo real – lo insólito – en contradicciones de convenciones sociales, que llevan a la ruptura de la noción de lo que convencionalmente tomamos como real.

En el cuento “Irman” el elemento que desestabiliza el lector es la violencia, tanto por las acciones de los personajes como por la condición en que el personaje que le da nombre a la narración vive. Una violencia que se suma a una situación general del texto, por llamarla de alguna manera, en la que este personaje es un enano. Lo extraño no es esa condición en sí, sino la obligación que él tendría de desarrollar ciertas acciones naturales para su labor como mesero en un parador, pero que no lo puede hacer por su altura. Un mesero enano no se ve todos los días. Un mesero enano que no puede hacer casi nada de lo que es inherente a su función, es más extraño aun. Un mesero enano que no puede hacer casi nada y que tiene a su mujer muerta en el suelo de su cocina (y que parece no desestabilizarlo demasiado) es más singular y sorprendente.

La narración, en primera persona, típica marca de la literatura fantástica, quizás con la intención de marcar la verosimilitud del relato, es dinámica, marcada por frases puntuales – cada frase una acción – dando casi la sensación de visualizamos un *storyboard*, característica

presente en casi todos los cuentos de *Pájaros en la boca* y que refleja la influencia de la formación en arte cinematográfico de la autora.

El narrador y su amigo, Oliver, están viajando y deciden parar. El lugar es amplio, así como el campo por lo cual están pasando. La parada ocurre por necesidades básicas: saciar la sed y el hambre. Pero hay un impedimento: el hombre que los atiende es muy bajo y “se lo veía desorientado, como si alguien lo hubiese puesto ahí repentinamente y ahora él no supiera muy bien qué debía hacer” (SCHWEBLIN, 2009, p.11), no consigue cumplir la función de servirlos; en pocas líneas más adelante nos enteramos –como lectores, junto con los personajes– de la situación “extraña”, lo que marca –de alguna manera– lo fantástico en el relato: el personaje no llega a la heladera.

A partir de este momento, lo insólito empieza a delinearse, pues se plantea el cuestionamiento, tanto por parte de los personajes como del lector, de cómo un mozo podría cumplir su función sin llegar a la heladera. Tal sensación es reforzada por la explicación dada por Irman, de que su mujer –que era quien le entregaba los alimentos y las bebidas– está caída en el suelo, muerta.

La situación fantástica queda planteada: un mozo enano con una mujer muerta en el suelo de la cocina de un parador, en medio de la nada. ¿Puede acontecer? Puede. ¿Es normal? No. Así se instala lo fantástico en la narración.

A partir de este punto, los diálogos confusos y agresivos entre los viajeros e Irman van desvelando sus personalidades. Entre Oliver y el narrador, percibimos la voz de comando de aquel sobre este, ya que el narrador no tiene iniciativa ni toma ninguna decisión, cediendo siempre a las decisiones de Oliver y anticipando sus reacciones, ya que afirma “nadie lo conoce mejor que yo” (SCHWEBLIN, 2009, p. 19).

Entre Oliver e Irman, inicialmente se observa una postura agresiva por parte del primero, que da órdenes mientras Irman es pasivo, tomándolo como una posible ayuda, quien le podría mostrar el camino. Sin embargo, la oferta que le hace para que Oliver asuma el rol de la mujer muerta culmina en un nuevo desentendimiento, ya que Oliver se ofende con la posibilidad de trabajar para Irman y con el comentario de este sobre su camioneta y el manejo del dinero, lo que hace que intente robarlo, momento en que Irman reacciona y les apunta una escopeta a los dos, que roban una caja de madera, creyendo que en ella hay algún dinero.

Ya en la camioneta, después de descubrir que lo que se guarda en la caja son naderías, por lo tanto sin ningún valor económico o material, Oliver la tira por la ventanilla, decepcionado. El contenido de la caja: recuerdos y conquistas de Irman, representados por las

cartas, una foto, algunas poesías y una medalla de plástico referenciando el “mejor poeta del año”. Para Oliver, la palabra y la memoria no tienen valor, solamente el dinero le interesaba.

Irman parece incompetente, pues solo consigue, en sus palabras: “llevo y traigo la comida que me dan, limpio las mesas (...) puedo mezclar las ensaladas” (SCHWEBLIN, 2009, p. 18) y, sin embargo, hasta las mesas están sucias cuando los dos clientes entran en el local. Pero, al final, descubrimos que en realidad es un poeta (o un intento de poeta, al menos), que trabaja con ideas y palabras, alimenta el espíritu, el alma, y no el cuerpo. Pero Oliver y el narrador solo quieren alimentar sus necesidades básicas.

Así, lo insólito es marcado por la violencia en una comunicación que no pretende realmente oír el interlocutor, por la falta de compasión cuando niegan ayuda a un desconocido y por la propia distribución de la cocina frente la estatura del hombre, lo que deja brechas para varios cuestionamientos del lector: ¿la mujer lo quería como su dependiente, ya que la heladera y los utensilios estaban dispuestos de un modo tal que impedían su acceso? ¿Él quería ser dependiente? ¿Por qué intentó seguir siendo mesero de aquel lugar después de la muerte de ella? Lo absurdo domina el escenario narrativo en el cuento en todos los pequeños (y algunos grandes) detalles del mismo.

Todos los hechos y acciones de la narración se enlazan con lo real y no lo subvierten, lo que, de acuerdo con la definición propuesta por Furtado (1980) sería esencial para que lo consideremos una narrativa fantástica. Sin embargo, hay la desestabilización de lo real, por la inquietud ante la falta de sentido percibida en su contexto real y cotidiano, provocada ora en el personaje y ora en el lector: a pesar de posible y no romper ninguna de las leyes naturales, la junción de un hombre muy bajo, en un parador inmenso y desierto, con una mujer muerta en el piso de la cocina –sin que el lector tenga cualquier información sobre lo que la llevó a la muerte– y que no consigue servir los viajeros porque no llega a la heladera, que está irracionalmente alta, no permite que lector y personajes tomen tales acontecimientos como de orden común. Por lo contrario, el intento de entenderlos hace que la hesitación –primordial al género fantástico– permee toda la narración.

La reacción a la ruptura de lo que es esperado por el narrador y por Oliver es la violencia, única manera de lidiar con la situación que los desestabiliza y que desvela el egoísmo, especialmente de este último personaje.

Levisky (2010, p. 7) delinea la violencia como lo que no respeta los derechos del hombre, cosificándolo, pero al mismo tiempo la muestra como necesaria, pues es por la supresión de deseos e imposición de valores morales, reglas y normas (la educación no deja

de ser una forma de violencia) que los seres humanos pueden convivir en sociedad. En *Irman*, se observa la violencia que no respeta al otro por la clara intención de disminuirlo. Ya en el cuento *Cabezas contra el asfalto* la violencia se manifiesta justamente porque el personaje no consigue convivir en sociedad.

En *Cabezas contra el asfalto* la violencia también es la manera que el narrador encuentra para manejar sus frustraciones. El narrador-personaje empieza afirmando que “no era violento”, y explica que golpeó la cabeza de un compañero de clase con la intención de “hacerlo entrar en razón” (SCHWEBLIN, 2009, p. 145). La narración revela el pasado de un artista anónimo, que expone su aislamiento cuando chico en la escuela, diseñando para alejarse del mundo, y agrede a su compañero, Fredo, en el momento en que este rompe uno de sus dibujos, no porque sea malo o agresivo, sino porque “yo creía en el bien y el mal, y me molestaba todo lo relacionado con el segundo” (SCHWEBLIN, 2009, p. 146). Vuelve a repetir la acción en la adolescencia, reaccionando en defensa de una compañera de clase, Cecilia, que se enamora de él (situación que también lo enoja), frente a la que él descubre que, en lugar de realmente golpear la cabeza de Cecilia contra el suelo, puede dibujar la escena, sublimando la necesidad de agresión a través del arte.

A partir de eso, se transforma en un artista; “pinto cuadros de cabezas golpeando contra el piso, y la gente me paga fortunas” (SCHWEBLIN, 2009, p. 150), recluso –sus únicas referencias son su madre y su representante, Aníbal– socialmente inapto, para quien la única utilidad de la escuela fue aprender a pintar; su vida gana nuevo sentido cuando conoce a John Sohn, un dentista coreano, que pasa a considerar como si fuera un amigo después de una cena y del pedido de un cuadro. Pero el rechazo de John a su amistad va a provocar la tercera oportunidad en que golpeará una cabeza contra el suelo, en este caso a un desconocido coreano, llevándolo a ser condenado judicialmente y a ser conocido artísticamente por todos.

En toda la narración, la violencia de las acciones del narrador revela la única forma que él encuentra para lidiar con sus angustias internas, con la soledad y aislamiento. Es su único modo de comunicación, junto a los dibujos y cuadros que pinta.

Aunque esta realidad es extremadamente rara, lo que le causa real extrañamiento al lector, y rompe el orden común, es la contradicción entre la punición moral que la sociedad le aplica al narrador y la valorización (también económica) que la misma sociedad le da a sus obras, representativas de la violencia por la cual lo punen. Contradicción esta que, otra vez, es parte de la realidad que nos circunda, pero que, al ser revelada de forma tan directa y visual, nos lleva a hesitar en considerarla como algo posible y normal.

La información que tanto la madre del protagonista como él mismo le ofrecen al lector en relación a su “no-violencia”, la falta de punición – tanto en la infancia como en la adolescencia, y que se intentará repetir en su vida adulta – son la base para el fenómeno fantástico que estamos comentando. Especialmente cuando como lectores nos conformamos con la sublimación artística de la violencia, sin reaccionar frente a la desmedida brutalidad de los cuadros descritos en la narración.

Para Wainberg (2010, p. 141), en la contemporaneidad el gusto por la violencia – que la lleva casi a un lugar común – es una necesidad del público de estar en constante estado de excitación, y el arte es una de las posibilidades para que se rompa la monotonía de lo cotidiano. Relacionando tal afirmación con la difusión masiva de obras esencialmente violentas, muchas ambientadas en escenarios post apocalípticos, percibimos además del gusto por la acción que la violencia propicia su capacidad de hacernos mirar a los dos lados de la misma moneda; muerte y vida: la violencia, el peligro nos ponen frente a la muerte, lo que nos hace pensar en nuestra vida, querer vivirla, sentirnos vivos. Además de eso, la violencia como expresión de arte pone al lector o al espectador en una situación incómoda, llevándolo a pensar su realidad y la de las víctimas. Y, en los cuentos de Samanta Schweblin, ¿no seríamos nosotros mismo, los lectores, las víctimas?

La literatura de Schweblin, a partir de elementos de la realidad, que no huyen de lo que nos circunda, nos lleva a una incertidumbre sobre la propia realidad. Como apunta Atik (2015, p. 108), “por se tratar de um texto crível, palpável, próximo do leitor, produz um maior efeito psicológico no momento da irrupção dos acontecimentos insólitos [...] leva o verossímil a um extremo fora do comum, mas com muita naturalidade”.

Como podemos observar, Samanta Schweblin, en el universo conciso de sus cuentos, le da nuevos contornos a la literatura fantástica, llevando el lector a la hesitación y al extrañamiento de lo que forma parte de su propia realidad.

REFERENCIAS

ATIK, Maria Luiza Guarnieri. O insólito na narrativa de Samanta Schweblin. *Todas as letras Z*. São Paulo, v. 17, n. 2, p. 102-109, mayo/agosto 2015.

BENEVIDES, Daniel. “Os outros” traz excelência literaria argentina. *Folha de São Paulo*, on-line, 18 de diciembre de 2010. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1812201023.htm>>. Acceso el: 15 ago. 2014.

BERRECHENA, Ana María. *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*. Editor Monte Ávila: Caracas, 1978.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GUSMÁN, Luis (Org.). *Os outros: narrativa argentina contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

PALÁCIOS, A. A contista argentina Samanta Schweblin fala de “Pássaros na Boca”, que a lança no Brasil. *O Estado de S. Paulo*, on-line, 30 de março de 2013. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,a-contistaargentina-samanta-schweblin-fala-de-passaros-na-boca-que-a-lanca-nobrasil,855611,0.htm>>. Acesso el: 15 ago. 2014.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHWEBLIN, Samanta. *Pájaros en la boca*. Buenos Aires, Emecé editores, 2009.

SCHWEBLIN, Samanta. *Pássaros na boca*. São Paulo: Benvirá, 2012.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VERDEVOYE, Paul. Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. v. 9, 1980. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8080110283A>>. Acesso el: 04 nov. 2015.

MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS NA LITERATURA: O CASO DE *O QUE É ISSO,* *COMPANHEIRO?*

Ciro Nogueira de Oliveira (PUCRS - CAPES)

*Também as estórias não se desprendem apenas do
narrador, sim o performam: narrar é resistir.*
Guimarães Rosa

Um homem de meia idade postado em frente à câmera responde a todas as perguntas sustentando um sorriso persistente no rosto. A certa altura, a voz em off que o entrevista quer saber o porquê daquele estado de ânimo, uma vez que o tema da conversa é nada menos que o período em que o entrevistado esteve preso em um dos campos de concentração de Auschwitz, para onde foi enviado com sua esposa e filho, durante a 2ª Grande Guerra. O homem suspende os ombros, arregala os olhos e sobrancelhas e, após uma pausa cujo drama é acentuado pelo tempo de tradução instantânea da pergunta para seu idioma eslavo, responde: porque é preciso sobreviver⁷⁵.

A situação acima é algo comum quando se trata da narrativa de memórias relacionadas a situações de perda e violência. Traumas coletivos, repressões sistemáticas, convulsões sociais. Há um elemento íntimo que nos impele a superar no plano pessoal os traumas ligados a nossa própria trajetória. Esta superação muitas vezes envolve uma tentativa orgânica – inconsciente? - de esquecimento, uma tentativa de projetar o foco da vida para o que se apresenta no presente e no futuro, já que o passado contém situações com as quais nunca estivemos aptos a lidar. São memórias de guerra, memórias de abusos, temas de violência desmedida. O mesmo homem do relato acima pôde manter seu sorriso por muitos minutos de entrevista, numa demonstração de tática absorvida ao longo de anos. Foi preciso que o entrevistador insistisse para que ele adentrasse nos pormenores de suas lembranças e, apenas no momento em que revirou uma pilha de corpos e entre eles reconheceu a esposa e o filho, foi que a expressão de seu rosto acompanhou o fato passado e um choro de anos entrou em cena.

Não é automático o impulso de querer relatar histórias marcantes, pois mesmo que saibamos da importância da denúncia ou mesmo da enunciação de uma experiência para as gerações seguintes, há que se considerar a perspectiva, não meramente poética, de que

⁷⁵Documentário Shoah 1985, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v5Df9Ik29cE&feature=youtu.be> acesso em 17 de novembro de 2016

recordar é viver, e reviver dores é reviver dores, nem sempre uma expectativa de cura estará envolvida, pelo que muitas pessoas optam conscientes pelo silêncio.

Um lugar-comum que reforça esta noção: há inúmeros filmes de guerra produzidos desde a metade do século XX até os dias de hoje, a ponto de se haver convertido em um gênero cinematográfico, “filmes de guerra”. Isso prova que não falta interesse nas narrativas sobre este tipo de momento da História Mundial. No entanto, tão comum quanto o relato de guerra organizado por ficcionistas, é a figura do ex-combatente que cala sistematicamente sobre sua passagem pelo campo de batalha. Quer esquecer? Teme a volta das dores? Foram subtraídos a essa pessoa traços de sua humanidade ligadas à contação de histórias? Em todos casos, falta-lhe motivação para falar.

Em outra mão, pesa uma questão que chega a ser de responsabilidade. Seguimos nos organizando em sociedade com a ideia de que a denúncia a toda situação abusiva e a toda violência arbitrária se faz importante, se não para reparar os danos já infligidos, para evitar que se repitam. No nível da micro-história, vemos a organização de instituições que se propõem a colher relatos e incentivar a denúncia de violência cometida contra pessoas em situações de fragilidade. Quando a violência ocorre contra todo um povo, raça, classe, partido ou nação, há uma outra questão que se impõe no momento de “contar a história”, uma questão ligada à ética da verdade: quem possui propriedade para falar?

Voltando ao complexo de Auschwitz, temos outra constante. Da relativamente pequena parcela de judeus sobreviventes aos campos de concentração, são poucos os que se prestaram a fornecer relatos sobre o acontecido. Todas as causas mencionadas acima, de uma fuga deliberada das más-lembranças, podem ser consideradas para explicar o quadro. Há aí, no entanto, um outro possível elemento. Crise de consciência.

Primo Levi, cientista e escritor italiano sobrevivente à Shoah, organizou em seu livro de memórias *É isto um Homem?* uma tipificação dos sobreviventes. Verdade que centrada em quatro tipos supostamente reais, mas que também podem ser tomados como arquétipos. Em comum, possuíam o fato de se articularem de alguma forma com o elemento opressor, o regime nazista, ou se permitindo aproveitar como mão de obra diferenciada (caso do próprio autor), ou demonstrando um verdadeiro talento para negociar com todas as partes movido por instinto notável de sobrevivência. Deste quadro, emerge o dilema moral: o grosso dos sobreviventes não representa, em geral, seus correligionários dizimados durante o processo. Até que ponto se sentiriam autorizados, sob uma perspectiva ética, a fornecer ao mundo os relatos do ocorrido?

Assumindo sua própria condição de privilegiado entre os condenados, Levi tece um dos relatos mais brutais sobre a opressão de humanos contra humanos. Difícil não pensar se seu suposto suicídio de 1987 não estaria conectado esta triangulação de história-memória-consciência.

Nesta seara de eventos traumáticos, no contexto histórico brasileiro do século XX temos a memória da repressão brutal protagonizada pelo regime ditatorial civil-militar instaurado com o golpe de estado de 1964. Não foram poucas as pessoas, instituições e grupos organizados clandestinamente que se opuseram ao autoritarismo usurpador que entrou em cena desde a deposição do presidente eleito João Goulart. Em diferentes medidas que variavam conforme a ação de cada ente ligado à resistência, as reações do estado trabalharam para abafar todas as lutas por liberdade, justiça e democracia, anotando na história nacional um capítulo orientado pelas mesmas temáticas levantadas acima, como violência gratuita, silenciamento de setores, aniquilação de opositores políticos. Temas aos quais podemos agregar as palavras-chave tortura e assassinato, ingredientes seletos para a fornada de memórias traumáticas, das quais viemos falando.

Vencedor do Prêmio Jabuti em 1980 na categoria Biografias e/ou Memórias, o livro *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, oferece à cena literária um dos primeiros relatos de grande fôlego do que podemos classificar como memória de resistência à ditadura. O tempo levado para confecção e lançamento da obra, assim como seu conteúdo e estilo, podem nos ajudar a refletir sobre o funcionamento das questões colocadas acima, sobretudo as éticas, no meio literário. Além do mais, podemos pensar, a partir da avaliação do significado desta obra em seu tempo, como caminhou a relação literatura-resistência até os dias de hoje.

Lançado em 1979, o relato envolve, em suas idas e vindas, eventos situados pelo menos entre 1963 e 1973, mas o clímax de sua composição, o ano-chave cujos acontecimentos dão sentido a toda a narrativa, é 1969. Ou seja, falamos de um memorial de resistência que trabalha com uma década de distanciamento. Pensando em literatura *stricto sensu*, é um curto lapso. São memórias ainda “quentes” para se adaptarem por exemplo ao universo da ficção. Por outro lado, se tomarmos o relato de Gabeira como um “*happening* literário”, cuja proposta seja sistematizar uma narrativa de denúncia contra o estado de violência ainda presente na época de sua publicação, já nos parecerá um tempo muito grande. Pensar no gênero literário de *O que é isso, companheiro?* - se ensaio, jornalismo ou ficção - pode também levantar importantes reflexões sobre o papel de cada grupo intelectual dentro de

um contexto de resistência⁷⁶.

Embora tenha sido talvez corrente a ideia de que o livro de Gabeira podia ser lido como um romance, suponho que a afirmação não se sustente 37 anos passados de sua primeira publicação. O que experimentaremos se lido hoje será um texto opaco e repleto de referências estilísticas notoriamente datadas de sua época. Seu valor segue quase exclusivamente sustentado por seu teor memorial, com uma ou outra ressalva feita quanto à fluidez presente em grande parte do texto – resultado do empenho de um jornalista experiente.

Não se nega, entretanto, a aparente consciência do autor no que diz respeito à “operação literária” levada a cabo nesta obra. Vemos a estruturação do relato construída em compasso com obras do universo da ficção, revelando um escritor que, se não chega a romancista, é ao menos leitor atento.

O design de boa parte dos capítulos pode ser assim tipificado: um evento corriqueiro, marcado por ações do protagonista em primeira pessoa em contato com personagens secundárias que às vezes não possuem mais função que transportar o leitor para dentro da atmosfera pretendida, seguido da modulação para eventos aí sim significativos para o contexto macro-histórico do qual trata, onde surgem nomes de atores sociais, instituições, explicações, reflexões teóricas, memórias em *flashback* e, compondo a trama geral, um avanço da história pessoal do narrador rumo ao que constitui o clímax da história. Às vezes os capítulos retomam a abordagem de seu início, fechando um círculo, recurso comum na ficção.

Falar em clímax não chega a ser exagero. Fernando Gabeira destacou-se na história política brasileira por fazer parte do grupo que planejou e colocou em prática o sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, no fim dos anos 1960. A intenção dos envolvidos nesta ação era a de poder negociar a liberação de quinze militantes de esquerda mantidos como presos políticos pelo governo militar. A operação deu certo, inclusive quanto à

⁷⁶Esta indagação quanto ao tempo de resposta de cada setor intelectual me leva a traçar um paralelo com uma situação de nosso tempo presente. Considero que a deposição da presidente eleita Dilma Roussef, ocorrida em fins de agosto de 2016, foi o resultado farsesco de mais um golpe de estado acontecido no país. Sem a comprovação de qualquer crime de responsabilidade que justificasse legalmente seu afastamento, o impeachment foi levado a cabo através de uma orquestração exclusivamente política. Poucos dias depois de sua saída definitiva da presidência, foi publicada e disponibilizada para livre acesso via internet o livro “Por que gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil”, editado pela Boitempo. De acordo com a Anpoll – Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, trata-se de uma obra com “ensaios inéditos de 30 autores, entre pesquisadores, professores, ativistas, representantes de movimentos sociais, jornalistas e figuras políticas, que desenham uma genealogia da crise política, esquadrinham as ameaças que se colocam à democracia e aos direitos conquistados pela Constituição de 1988 e apontam caminhos para a superação de nossos impasses políticos” (<http://anpoll.org.br/portal/pt/download-gratuito-e-book-por-que-gritamos-golpe-para-entender-o-impeachment-e-a-crise-politica-no-brasil-boitempo/>, acesso em 18/11/16). Tudo isso apenas quatro dias após a decisão definitiva tomada pelo Senado. São ensaios produzidos “em tempo real”, algo impensável quando se trata do trabalho com memórias.

libertação dos companheiros. Mas o grupo acabou caindo nas mãos da polícia algum tempo depois e somente por conta de um novo sequestro, efetuado por outras frentes de resistência, é que Gabeira pôde ser libertado e seguir para o exílio na Suécia, país de onde escreve seu livro.

Valendo-se de estrutura fragmentária e diacrônica, o relato segue paulatinamente em direção à narrativa deste evento do sequestro no qual o jornalista foi um dos protagonistas. Podemos dizer que o período que vai dos dias que antecedem a ação até o momento de sua prisão meses depois representa o ápice de tensão da escrita. Mesmo técnicas de construção de personagem, como o vagar suave do protagonista por ações cotidianas de seu mundo conhecido – aqui, como nos romances, presentes no começo da narrativa – são visíveis no livro. De um modo geral, o motor narrativo de *O que é isso, companheiro?* é a transformação de um jornalista empregado em um veículo da grande mídia, com não mais que simpatia por organizações de esquerda, que aos poucos vai se empenhando na causa da resistência, se organiza com outras pessoas, passa a viver na clandestinidade, pega em armas, protagoniza um sequestro de consequências internacionais, é preso, sofre torturas e por fim se converte em mais um exilado político. Esta trajetória de transformação pessoal – marcada por sérios dilemas humanos – é operação frequente do mundo literário, daí a analisarmos esta obra sob este ponto de vista – ou talvez daí que ela figure no imaginário de seus contemporâneos como “um livro a ser lido como um romance” - muito embora nunca tenha tido a intenção deliberada de ser obra do gênero⁷⁷. Ao mesmo tempo, não se pode dizer que tenham sido elementos tributários da qualidade estética do livro os responsáveis por seu grande sucesso no mercado editorial⁷⁸. Acontece que *O que é isso, companheiro?* preencheu uma lacuna de seu tempo no que diz respeito a essa memória de resistência, de denúncia, de história do ponto de vista dos antagonistas do discurso oficial.

Discutir se o livro de Gabeira se filia mais ao gênero ficcional, jornalístico ou ensaístico terá valor apenas para retomarmos aquelas questões de ética e responsabilidade levantadas no começo deste trabalho. Por ora, vale destacar mais dois elementos notáveis em seu relato. Um deles é a presença de muitas análises de contexto da política brasileira em que estavam inseridas todas as instituições da trama. Gabeira desfila um respeitável arcabouço teórico e com isso firma sua posição de intelectual em ação, deixando de lado as possíveis impressões de haver sido a casualidade a responsável por sua guinada de jornalista *mainstream* a guerrilheiro clandestino. Além de organizar parte do discurso remetendo-se a

⁷⁷Como mencionado anteriormente, o próprio prêmio que lhe concedeu visibilidade foi na categoria Memorial/Biografia. Cf. <http://premiojabuti.com.br/edicoes-antiores/premio-1980/> acesso em 18/11/2016.

⁷⁸Mais de 250 mil cópias vendidas, de acordo com a Wikipédia.

teóricos clássicos de orientação socialista, o autor coloca bastante sua própria opinião na interpretação da história recente. Um bom exemplo disso está já nas páginas de abertura do livro. Após sustentar que toda luta de resistência operada por um lado notoriamente mais fraco é, em resumo, um preâmbulo de situação de fuga, “Você diz que vai resistir, você parte para resistir, mas o que você vai fazer, de verdade, é fugir.” (GABEIRA, 1981, p.12), Gabeira revela uma certa sensação de ressentimento que teria se alastrado por parte da militância de esquerda em relação aos atores da política institucional que representavam algumas de suas causas.

Da minha parta havia uma certa inconsciência (...) mas havia também uma certa mágoa. Goulart caíra sem resistir; Getúlio se matou; Allende, mais tarde, se mataria também. Getúlio escreveu uma carta dizendo que saiu da vida para entrar na História. Goulart parecia sair da história para entrar na vida: ia cuidar de seus rebanhos no Uruguai. (Idem, p. 23)

Esta noção do ressentimento serve como ingrediente ao longo do livro para explicar, em parte, a constante desconfiança entre membros, grupos e facções que compunham o cenário da resistência. Essa multiplicidade de ramificações foi também uma das causas atribuídas por Gabeira ao que considera haver sido o fracasso da esquerda.

Então além de uma trajetória pessoal narrada, o livro traz pontos de vista e análises sobre o todo. É uma peça de formação de opinião. No que diz respeito ao enlace entre macro e micro, temos uma personagem que carrega um quê de heroico em sua trajetória, já que sempre em ascensão na cena de luta que se desenrolava e de forma a sempre causar a impressão de coragem⁷⁹. No plano intelectual, mais de uma vez afirma sua posição de humanista, em contraste com o que ele considera ser outro paradigma de formação bem visível na geração de militantes seguinte à sua própria.

Essas diferenças foram pesando muito nas formações que se defrontavam ali, diante de uma atividade comum. Para eles, tudo era política partidária. Alguns não tinham tido nem sua primeira namoradina e já estavam inscritos em algum tipo de organização. Lembro-me de Dominginho, o mais doce e inteligente de todos, que vinha com sua sacolinha de plástico, às vezes com um revólver calibre 38, às vezes com um conjunto de documentos sobre o foco guerrilheiro.

Dominginho, por que é que você não compra um álbum e não vai colecionar figurinhas? Por que você não arranja uma namoradina e vai acariciá-la num banco de jardim?

- O que é isso, companheiro? (Idem, p. 52)

⁷⁹Impossível não ficar tentado a, anos depois, fazer alguma comparação entre a figura pública do político de carreira em que se converteu Fernando Gabeira e o guerrilheiro romântico pintado nas páginas do livro. Para não alongar muito o corpo do texto em um tipo de análise que fugiria do tema literatura-memória-resistência, mantereí o foco apenas na obra escolhida, levando em conta os acontecimentos da época de seu lançamento.

Por fim, temos a longa parte do livro dedicada ao período em que Gabeira esteve preso. As memórias da prisão surgem em ritmo lento, doloroso – sobretudo em contraste com a escrita dinâmica da abertura – e se prestam a fornecer um panorama sobre a situação dos presos do Brasil à época. Trata sobretudo dos presos políticos, mas também fala dos presos comuns. O tema central desta fase é o que se tornaria um amálgama da História Latino-americana: a utilização da tortura como método sistematizado de enfrentamento à oposição política sofrida pelos Estados.

É evidente o cuidado do autor ao abordar o assunto. Ele mesmo se posiciona como um preso que sofreu “torturas leves”, muito em decorrência do delicadíssimo estado físico em que se encontrava quando caiu nas mãos dos militares, já que foi baleado no momento de sua prisão.

Falo da tortura como um artista, pois não tenho direito de falar dela como um grande torturado. (...) Meu sofrimento, perto do que vi e senti, é insignificante. Só poderia falar de tortura se tivesse caído inteiro, sem nenhum tiro, e tivesse enfrentado o mesmo processo que os outros. Mas é preciso pedir desculpas por não ter sido tão torturado quanto os outros? Pode-se falar de tortura enquanto artista? (Idem, p. 155)

Nesta passagem, Gabeira levanta os pontos mais caros à nossa reflexão. Assim como os sobreviventes de Auschwitz, o ex-presos político enfrenta um certo dilema moral ao produzir seu relato. Uma talvez inevitável crise de consciência. Para os membros das gerações seguintes, é inegável a importância do papel de um *O que é isso, companheiro?* no que diz respeito à confecção de um quadro geral de memórias de resistência contra o autoritarismo. Em um primeiro momento, podemos chegar a este raciocínio direto: antes termos acesso a uma voz “menos autorizada” porém disposta a compor uma narrativa verossímil do que, em respeito à opção pelo silêncio dos maiores prejudicados, vivamos um esquecimento definitivo de abusos ocorridos no passado.

Esta, é claro, é opinião que não dá conta de todas as nuances do problema.

Ao “falarmos como artistas” de situações traumáticas, damos sempre margem às velhas acusações que sofrem as obras de ficção: de que, embora capazes de causar reações emotivas, não necessariamente correspondem ao que se convencionou chamar a História. Em um nível mais grosseiro, confundirão ficcionalização com mentira. Em um passo seguinte de desonestidade histórica, negarão os acontecimentos contados à maneira de artistas.

É forçoso lembrar, para essa discussão, o caso de Benjamin Wilkomirski. Linhas

gerais: em 1995 foi publicado, por este suposto autor, um livro chamado *Fragments: Memories of a Wartime Childhood*, no qual o narrador, que seria a mesma pessoa do autor, conta parte de sua infância como prisioneiro de campos de concentração nazista. O livro circulou bastante e se tornou rapidamente referência para as discussões da Shoah. Alguns anos depois, como resultado de um trabalho de crítica literária e histórico-documental, confirmou-se tratar de obra ficcional. Mesmo a identidade do autor revelou-se fictícia.

Esvazia-se, com isso, o relato? Sem entrar a fundo na discussão deste caso isolado, podemos pensar na história contemporânea e sua relação com a literatura no que diz respeito a construções de memória de resistência. Partamos do seguinte postulado: as obras de ficção tendem, mais que ensaios ou relatos ditos verídicos, a se imortalizarem como patrimônio cultural de determinados grupos, povos ou nações. A título de ilustração, pensemos em *A Casa dos espíritos*, de Isabel Allende, e *A Lista de Schindler*, do diretor Steven Spielberg. Dois jovens clássicos sobre a memória de resistência contra os autoritarismos latino-americano e nazista, respectivamente. Ambos escritos por autores que, embora tivessem fortes relações afetivas com o lado oprimido, não sofreram “na pele”, por assim dizer, a violência cujo apelo marca suas composições. Como não poderia deixar de ser, há uma parte da crítica que acusa autores como estes de apropriarem-se de memórias alheias para venderem sua própria obra. Embora pareça uma crítica fácil e de certa forma até um pouco primária no que diz respeito à relação que o público mantém com a ficção dita realista, não é outra a polêmica do campo ético que viemos sinalizando acima.

É uma questão a se tomar partido. Tudo quanto diz respeito a essa abrangente categoria que é a “apropriação indevida” de culturas, discursos, tradições e memórias, levantará debates bastante apaixonados entre antropólogos e culturalistas que se preocupam com a legitimidade dos discursos. Em nosso caso, podemos sair por uma via aparentemente mais cômoda mas ao mesmo tempo precisa para pensarmos a ética.

Há qualidade estética na obra? Dizer se a mera resposta a esta questão é suficiente para justificar sua escrita como ato ético dependerá de uma reflexão mais profunda do que se entende pela arte e seu papel na caminhada humana. Se tomarmos Adorno como referência, em sua Teoria Estética, onde formula que a arte é o único depositário possível da verdade (ADORNO, 1998), então daremos conta de tranquilizarmo-nos perante uma boa obra de ficção que englobe temas polêmicos, traumas coletivos, tabus, enfim: memórias de resistência, que desempenharão um papel fundamental na constituição de narrativas heterogêneas dentro da História – ainda que as memórias presentes na obra sejam, a rigor,

pertencentes a outros.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética* Lisboa: Edições 70, 1998

ALLENDE, Isabel *La casa de los espíritus* Barcelona: Plaza & Janes, 1995

GABEIRA, Fernando *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1981

JINKINGS, Ivana (org.); et al. *Por que gritamos golpe?* São Paulo: Boitempo, 2016

LEVI, Primo *É isto um homem?* São Paulo: Rocco, 2013

WILKOMIRSKY, Benjamin *Fragments. Memories of a Wartime Childhood* New York: Schocken Books, 1996

CORPO, CANÇÃO E POESIA – MARIA BETHÂNIA E ARNALDO ANTUNES: DICÇÕES E DRAMATURGIAS

Cláudia Patrícia Coutinho Campos (CEFET-MG - CAPES)

A canção se realiza no canto, por meio da voz, extensão, gesto expressivo e cultural do corpo. O suíço Paul Zumthor irá trabalhar essa acepção corporal da voz, mas transcendendo o puramente fisiológico, linguístico ou antropológico da substância fônica. O músico e linguista Luiz Tatit alerta: “Na hora da composição a canção é uma linguagem tão diferente da música quanto da literatura.” (TATIT, 2016, s.p.). Em *O cancionista*,⁸⁰ ele define o ofício do compositor desse objeto específico que é a canção: “Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É a fronteira entre a fala e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido” (TATIT, 2002, p. 11).

Se formos falar particularmente da canção brasileira, podemos sem dúvida salientar que ela carrega em si material de interesse linguístico de grande relevância. O músico e professor José Miguel Wisnik considera nossa música popular um dos três pilares de nossa expressão cultural e reflete assim sobre:

A trama de um país mal letrado e exorbitante, cuja destinação passa pelas reversões entre a “alta” e a “baixa” cultura, pelo confronto e pelo contraponto das raças, pela palavra e pelo corpo, e cuja “formação” não poderia se dar apenas na literatura: o ser brasileiro pede minimamente – para se expor em sua extensão e intensidade – a literatura, o futebol e a música popular. (WISNIK, 2008, p. 404-405).

A música popular brasileira cumpre, em grande medida, uma função educadora, no sentido mesmo de “letramento”, sendo, segundo entende Wisnik (2004), “uma nova forma da ‘gaia ciência’, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental”. Ele fala em um ciclo de palestras sobre o tema:

Está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também [...] um modo de pensar – ou se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*. (WISNIK, 2010, s.p.)

⁸⁰ O autor chama de “cancionista” não só o compositor de canções, mas também aquele que recoloca, a cada vez, a canção, ainda que não escrita por ele, *no ar*, neste ponto justo de encontro entre a voz – fala/texto/letra de canção – e a melodia, num “gesto”. Nesse momento, segundo Tati, “o cancionista mais parece um malabarista” (TATIT, 2002, p. 9).

Definir o termo “popular” não é tarefa fácil. Neste contexto, ele deverá ser entendido como relativo àquele produto cultural que, embora sendo autoral, mesmo que supostamente composto com a utilização de diversos elementos vindos do domínio público, volta a este mesmo público, que dele tornará a tomar posse pela aceitação, utilização e consequente divulgação popularizadora. Tinhorão (2011), em *As origens da canção urbana*, assim define esse objeto:

[...] música vocal acompanhada por instrumento harmônico, individualista, desfolclorizada, que nasce como contraposição à música monódica da Antiguidade e polifônica da Idade Média, ambas carregadas de coletivismo (GIRON *apud* TINHORÃO, 2011, orelha).

PRODUÇÃO LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA

Josefina Ludmer (2015), com o conceito de “literaturas pós-autônomas”, afirma que toda e qualquer produção linguística compõe as narrativas que irão conformar a produção literária contemporânea. Isso reforça o pensar a canção como produção dessa ordem. Frequentemente, ela constitui-se de narrativas poéticas, anedóticas, dramáticas, formalmente expressas em variados gêneros textuais e musicais. A amplitude desse conceito de Ludmer pode, então, aplicar-se à canção, que no Brasil teve e tem momentos de rara sofisticação e riqueza de dicções⁸¹ dentro de nosso histórico cultural e na formação da nossa identidade nacional. Não raramente, ela apresenta alto teor poético e mantém, ainda hoje, um potente grau de inventividade, mesmo que de tempos em tempos haja quem prenuncie sua morte, até mesmo alguns de seus maiores expoentes, como Chico Buarque de Holanda em entrevista à revista *Serrote* em 2010 (NOBRE; ZAN, 2010). Tatit contesta essa morte, pois acredita que a canção só morreria “se a era das línguas naturais [...] também se extinguisse”, já que “a canção é e sempre será uma extensão da fala, que também possui melodia e letra” (TATIT *apud* VALVERDE, 2008, p. 270).

Com Wisnik e Ludmer, amplia-se o enfoque literário da canção, unidade-base dos shows de música que desde muito cedo se popularizaram em nosso país e que, com o passar dos anos, foi se sofisticando e tomando ares e complexidade de um espetáculo não mais apenas musical. Junto a outros elementos cênicos, eles foram sendo compostos segundo linhas

⁸¹ O conceito de “dicção” em Tatit, além de ser utilizado para falar de um “jeito” de compor e (ou) cantar/dizer composições próprias ou de terceiros, também diz respeito a um estilo de ser e estar no panorama artístico-cultural (brasileiro, no caso do estudo feito por ele), entendendo este panorama como espaço de atuação, comunicação, posicionamento estético e até ideológico (TATIT, 2002).

discursivas cada vez mais elaboradas, matizados com cores estéticas e políticas, deixando de ser meros produtos de entretenimento. Tomamos *Dentro do mar tem rio (DMTR)*, de Maria Bethânia, como exemplo contemporâneo desses shows. Nele, Bethânia reafirma a convicção na riqueza de nossas peculiares combinações artísticas e culturais. Para isso, além de visitar os velhos poetas de sua predileção, ela garimpa novos autores, compositores, principalmente do Brasil e de Portugal. Com esse material, ela tece seus espetáculos.

A CANÇÃO (E O SHOW) COMO TEXTO – INTERTEXTUALIDADE, INTERMIDIALIDADE, HIBRIDISMO E INTERARTES

Em suas reflexões sobre a intertextualidade, Clüver (2006) aborda as abrangências do conceito de texto:

[...] sobretudo entre semioticistas, uma obra de arte é entendida como uma estrutura sógnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sógnico a que pertençam. [...] Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como “textos” que se “leem” [...]

O autor busca estabelecer os elementos que identificam que dado objeto consiste na junção da literatura com outras artes e “textos” e fala das variadas terminologias que vão sendo utilizadas nos estudos intermediários. Segundo diz, o uso do termo “interartes”, por exemplo, seria mais bem entendido à luz do Comparativismo, como uma das competências da Literatura Comparada (*Ibidem*, p. 4). E afirma:

Foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade [...] E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. [...] (*Ibidem*)

Podemos, então, dizer que a canção se constitui em um híbrido interartes, pois comporta a palavra (discurso, poesia, prosa, crônica etc.) e a música. Além disso, sua atualização (em que “atual” se toma como oposto a “virtual”) sempre irá pressupor a chamada “posta em cena” (tradução espanhola da expressão francesa *mise-en-scène*, aqui em português), seja no despojamento de um show de barzinho ou em espetáculos mais completos

e complexos, com a utilização das mais diversas linguagens, com roteiro conceitualmente elaborado, cenário, iluminação, concepção de interpretação de “textos”, gestos (incluindo o da voz), dança, projeções, gravações em *off* etc., todos estes elementos da ordem da dramaturgia.

DRAMATURGIA DA CANÇÃO

Ao falarmos em intermedialidade, não podemos nos esquecer que esta é considerada a marca ou condição *a priori* do teatro, de acordo com a crítica contemporânea (KATTENBELT, 2012). O empréstimo que aqui se faz do termo “dramaturgia”, oriundo do teatro como texto e como espetáculo, é cabível na análise do show, desde que se entenda sua utilização não de forma literal, mas em um sentido amplo. Busca-se aplicar o conceito de dramaturgia não só à composição de shows poético-musicais, como ao trabalho de interpretação/performance do profissional que seleciona, arranja e canta/declama, dentro de uma linha dramática, essas unidades-base do show:

- a canção e o canto;
- os textos falados/declamados;
- o gestual e outros “movimentos” que conformam a interpretação.

Dessa forma, na construção desse tipo de colagem de textos e de canto, a dramaturgia consiste em escolher, costurar e articular esses elementos, onde “escolher” (o que cantar/falar) significa criar um discurso (artístico, cultural, político-filosófico); “costurar” significa construir linhas de sentido, sintaxes dramatúrgicas da canção e da cena; e “articular” quer dizer buscar “dicções” adequadas para a interpretação e execução desse material textual, seja ele cantado ou falado.

A RECEPÇÃO COMO ASPECTO DIALÓGICO

O show poético-musical constitui também, como o teatro, um espaço de reflexão, no sentido amplo do termo, do espectador. Mais do que a complementação do que acontece em cena, nesses shows, o tratamento dramatúrgico estabelece uma relação dialógica com o espectador. Pode-se dizer, inclusive, que não há mais, na concepção contemporânea das artes cênicas, a *categoria* monólogo. Contemporaneamente, tanto no teatro quanto em

performances e demais espetáculos cênicos, passou-se a substituir o termo “monólogo” pela denominação “solo”. Se somarmos a isso o fato de alguns poemas terem caráter dramático⁸² (assim como alguns textos teatrais serem escritos em verso), tomamos como legítima a adequação de se falar em dramaturgia da canção e do show e, dessa maneira, poderemos buscar entender suas especificidades.

É importante lembrar que aqui se trata do “show musical” popularmente denominado “show”, e não do que se conhece como “teatro musical”, nos seus variados subgêneros.

DENTRO DE BETHÂNIA TEM MAR E TEM RIO

A cantora baiana Maria Bethânia tem vasta experiência poético-musical desde sua primeira e marcante participação como intérprete/atriz no show *Opinião*, em 1965. De lá pra cá, vem atuando dentro dessa linha de trabalhos. Muitos anos (e shows) depois, *Dentro do mar tem rio* surge roteirizado por ela e o diretor e encenador Fauzi Arap. Porém, nesse show não há a intencionalidade de se utilizar o recurso da criação de personagens e vozes variáveis. É a palavra e seu canto que determinam quem fala e de onde se fala o que se quer dizer e cantar. E nesse cantar não falta lugar para o conflito (marca maior do drama) nas várias vozes que falam a partir das canções, dos poemas e da prosa, maiormente poética. Conjugando autores consagrados como Fernando Pessoa (Álvaro de Campos), poesias e letras de canções populares e de domínio público, Bethânia dá continuidade à bandeira levantada por muitos artistas brasileiros, segundo a qual a divisão comumente feita entre popular e erudito é vazia, atrasada e configura, no fundo, um paradigma ideológico empobrecedor, quando não discriminatório.

O ENCONTRO DE DUAS GERAÇÕES NUM TRABALHO LITERÁRIO-MUSICAL

Maria Bethânia sempre soube combinar nossa tradição cancionista (da qual Caymmi é claro expoente), e a poesia e a prosa de autores consagrados (Rosa, Pessoa, Lispector), com o trabalho de jovens talentos. Desde o começo de sua carreira, gravou o trabalho de artistas que vinham surgindo junto com ela e dos que vieram depois, com sua carreira já reconhecida.

⁸² Conferir, na análise do poema “Ulysses”, de *Mensagem*, do poeta português Fernando Pessoa, uma carta deste em que diz: “[...] sou um poeta dramático [...]” (JAKOBSON, 2011, p. 94). Curiosamente, mas não por acaso, Pessoa é o poeta mais recitado por Bethânia em seus shows. Ela “trabalha” com seus textos como se o autor fosse uma espécie de *alter ego* dela.

Arnaldo Antunes é um desses. O músico, compositor, artista visual e poeta costuma definir-se, se tivesse (ou gostasse) de fazê-lo, como um artista da palavra. Esses rótulos compartimentados são um purismo pelo qual Arnaldo não se interessa. Há em sua obra casos de poemas que a princípio não foram pensados para serem musicados, que viraram música anos depois e mais adiante viraram poesia concreta, vídeo-poema ou poema-visual tridimensional.

Retornamos à ideia da canção como texto, como “livro” musical. Luiz Carlos Oliveira (1999, p. 35-48), no artigo em que discute a ideia contemporânea de livro, reflete sobre a velha ideia desse veículo de língua, literatura e cultura:

Visto como a forma mais completa e eficiente de transmitir cultura, o livro adquiriu uma unicidade, uma aura que agora se recusa a compartilhar com outras formas de transmissão de cultura, mais rápidas, mais efêmeras, dentro da expectativa de uma sociedade de consumo e mais de acordo com uma cultura popular, não letrada. (OLIVEIRA, 1999, p. 38)

Portanto, diz o autor mais adiante (p. 48), teríamos que redefinir o que se pode chamar de livro nos dias de hoje.

CONSIDERAÇÕES E PARALELOS COM O *BOOM* E O *PÓS-BOOM*, UM DOS TEMAS NORTEADORES DO III SILLPRO

Lendo o artigo de Maurício Bragança, “Entre o *boom* e o *pós-boom*: dilemas de uma historiografia literária latino-americana”, pude rememorar o aparecimento não só da geração de Maria Bethânia e seu irmão Caetano Veloso, junto a Gal Costa e Gilberto Gil, os chamados “Doces Bárbaros”, nos idos dos anos de 1960, mas a de muitos outros artistas, ícones de uma época de nossa cultura poética e musical, mas, mais que isso, comportamental e histórico-política. Esse foi justamente o período dado como o do nascimento do *boom* literário latino-americano. Reaviva-se toda a procedência desse arcabouço de composições passíveis de serem elencadas como produção linguística e literária significativa da época e importante ainda hoje. Por outro lado, é interessante destacar o surgimento de Arnaldo Antunes no panorama cultural brasileiro justamente no período considerado como o do chamado *pós-boom*. O músico surgirá como continuador interessado, por um lado, na poesia do grupo concretista brasileiro, liderado pelos irmãos Campos e, por outro, dos tropicalistas, representados principalmente pelos citados baianos, que sem abrir mão do caráter *pop* da

canção, buscavam beber nas ricas fontes de nossa cultura mestiça. Arnaldo Antunes apareceu para o “público” brasileiro, junto aos Titãs, também em um momento explosivo, no caso, o do rock nacional com letras de peso e experimentação de linguagens próprias, tendo ele tido notado destaque como letrista e poeta multimídia desde então. Ainda bem jovem, entra para a USP, no curso de Linguística, em 1978, e o abandona para compor a banda de rock Titãs, em 1982, fazendo parte dela até 1993.

A citada escritora argentina Josefina Ludmer (2015), ao esclarecer o conceito de “pós-autonomia”, descreve o que hoje chamamos de “pós” como aquilo que contém o anterior, o passado dentro do presente. É sabido que todo novo movimento cultural, mesmo que intencional e radicalmente questionador de sua tradição, surge trazendo em sim essa tradição, ainda que como referência daquilo que não se quer fazer, e que justamente por isso deve ser devidamente observado, considerado, compreendido. E no âmbito da canção brasileira isso é claro: todo aquele que quer fazer boa música, mesmo que para depois desconstruí-la, bebe com abundância nas fontes da chamada “velha guarda”.

Esse necessário olhar para trás remete-nos também ao texto “O que é o contemporâneo” de Agamben (2009, p. 59). Para o autor, o sujeito contemporâneo não é aquele totalmente colado ao seu tempo, ou o artista que faz coisas muito próprias dele, pois, para “exercer” a contemporaneidade, necessita-se do distanciamento que irá permitir “manter fixo o olhar sobre ela” (*Ibidem*). “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Talvez isso explique porque grandes escritores e compositores fizeram obras que só puderam ser realmente entendidas anos, décadas e até séculos depois (no Brasil temos, entre outros muitos, o exemplo de Sousândrade, poeta publicado e estudado por Haroldo de Campos bem depois de seu tempo). Isso costuma acontecer não só na literatura, mas em diversos campos do pensamento, das ciências, da arte.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-73.

BETHÂNIA, Maria. *Dentro do mar tem rio*. Ao vivo. DVD do show dirigido por Andrucha Waddington (Conspiração Filmes). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. (Show dirigido por Bia Lessa).

BRAGANÇA, Maurício de. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 119 - 133, jan.-jul. 2008.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>. Acesso em: 14 set. 2016.

KATTENBELT, Chiel. O teatro como arte do *performer* e palco da intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermedialidade e estudos interartes*. Estudos da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, 2012.

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. SOPRO. Panfleto político-cultural, 20, Desterro, jan. 2010 (Publicado antes na *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007). Trad. Flávia Cera. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: Set. 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Ensaios por uma crítica não hermenêutica. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NOBRE, Marcos; ZAN, José Roberto. A vida após a morte da canção, *Serrote*, 6 nov. 2010. Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2011/07/a-vida-apos-a-morte-da-cancao/>. Acesso em 3 out. 2016.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira. Da literatura à música: por uma semiótica das transformações culturais. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydée Ribeiro (Org.). *1000 rastros rápidos*. Cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

TATIT, Luiz. A canção em si está em plena efervescência. Entrevista. *A TARDE.com.br*. Cultura, 16 fev. 2016. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1747213-luiz-tatit-a-cancao-em-si-esta-em-plena-efervescencia-premium>. Acesso em: fev. 2016.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

TINHORÃO, J. R. *As origens da canção urbana*. São Paulo: Editora 34, 2011.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 270.

WISNIK, José Miguel. Bola ao alto: interpretações do Brasil. In: *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 404-430.

III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras.

ANAIS – VOL. 2 TRABALHOS COMPLETOS

ISSN: 2237.4361

WISNIK, José Miguel. *Música e literatura no Brasil*. Ciclo de palestras. Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, 27 a 29 set. 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DAFNE: INTERMIDIALIDADE ENTRE MITO E PINTURA

Ma. Dafne Di Sevo Rosa (UP-Mackenzie)

O mito de Apolo e Dafne é o penúltimo a ser narrado no primeiro, dos cinco cantos, da obra *Metamorfoses* de Ovídio, e seu enredo se baseia, grosso modo, em uma história de amor não correspondida. Apolo, deus do Sol, se apaixonou por Dafne e a ninfa, para se livrar de suas investidas, pede que seu pai, Peneu, a ajude a escapar. Peneu, então, faz com que a filha se transforme em um loureiro. Perdidamente enamorado por Dafne, Apolo resolve recolher as folhas da árvore e fazer uma coroa da qual não se separa.

Todo o processo de metamorfose de Dafne se inicia, contudo, com um desentendimento entre Apolo e Cupido. Os dois discutem sobre qual deles é o mais habilidoso com o arco e a flecha e como Apolo, logo no início do relato, ofende Cupido, esse o ameaça dizendo:

Que o teu arco atinja, ó Febo. O meu te atingirá. Tanto quanto todos os seres vivos são superados por um deus, a tua glória é inferior à minha. Disse, e fendendo o ar com as fortes asas, pousou no cume umbroso do Parnaso, depois retirou da aljava repleta duas setas, destinadas a fins bem diferentes: uma põe em fuga o amor, outra o provoca. A que provoca o amor tem a ponta curva e fina, que rebrilha; a que faz fugir o amor é obtusa e a ponta é de chumbo. Com essa última, feriu o deus a ninfa filha de Peneu; com a outra, feriu Apolo, atravessando-o até a medula dos ossos. [...](OVÍDIO, 1983, p. 21).

Os símbolos do arco e da flecha são muitos significativos para o mito, pois ao denotarem, respectivamente, o poder e a coragem do guerreiro que os utiliza em batalha (CHEVALIER, 2009), não só glorificam o Amor, por ser a seta de Cupido a responsável por causar a paixão, como também afastam de Apolo toda a glória que outrora fora atribuída a ele.

Durante todo o mito, a imagem de Apolo como deus poderoso e guerreiro é substituída pela caracterização do homem que se diminui diante da mulher amada, para tentar conquistá-la. Há ao longo de todo o relato, portanto, a descrição do processo de rebaixamento de Apolo e ascensão de Dafne. O fato de o deus, como mostra o fragmento a seguir, ser consumido pelo amor indica a fragilidade da divindade de Apolo, pois o fogo, apesar de estar associado ao coração (CHEVALIER, 2009), também se associa ao Sol, astro representativo de Febo.

Assim como se queima a palha da ceifa, assim como se incendeiam as sebes com o tição que, ocasionalmente, o viajante, ou aproxima demais ou deixa atrás de si ao romper do dia, assim o deus se consome em chamas, assim arde seu coração e acalenta um amor sem esperança. [...] (OVÍDIO, 1983, p. 22).

Além disso, as formas verbais “se consome”, “arde” e “acalenta” indicam a grandeza e a dualidade do sentimento que exaure Apolo, ora enfraquecendo o deus, ora fortalecendo e renovando suas esperanças.

É na tentativa de fugir das investidas desse sujeito que, por estar sendo consumido pela paixão, perde a razão e o senso crítico, que Dafne suplica ao seu pai que ajude modificando a sua forma:

Ele, no entanto, é mais pronto, levado pelas asas do amor, e, incansável, roça as costas da fugitiva, junto à nuca, cujos cabelos esparsos seu próprio sopro agita. Com as forças esgotadas, a virgem empalidece e, exausta pelo esforço daquela fuga, exclama, voltando os olhos para as águas do Peneu: “Socorre-me, meu pai! Se vós, os rios, tendes um poder divino, muda a minha aparência, culpada de muito agradar!”[...] (Idem).

Os símbolos da água e do rio estão associados à capacidade de mudança, ambos se relacionam com a transformação ocasionada pela morte. Os rios, segundo Chevalier, podem ser associados com a possibilidade universal, a fluidez das formas, a fertilidade, a morte e a renovação. “Simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e, a variedade de seus desvios.” (2009, p. 780). Já a água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. (2009, p. 15).

Desse modo, a transformação de Dafne de ninfa em loureiro é um processo de ressurgimento, pois, como toda metamorfose implica em uma transmutação do indivíduo em algo relacionado a ele mesmo, a ninfa deixa de ser mulher para se tornar árvore, porém Dafne, até mesmo por ser uma ninfa (figura mitológica que habita as florestas e bosques), está intimamente conectada à árvore. Além disso, Dafne carrega em si o resultado de sua transformação, pois seu nome significa “loureiro”, árvore na qual se transfigura.

Sua metamorfose acontece de maneira apoteótica no mito, uma vez que, graças às imagens da árvore e do loureiro, Dafne passa a ser imortal.

Mal acabara a súplica, um pesado torpor lhe invade os membros; seu peito delicado se reveste de uma fina casca, os cabelos se transformam em folhas, os braços em ramos; os pés que ainda há pouco corriam tão rápidos, são raízes ao chão presas agora, o rosto desaparece na fronte. Somente o seu encanto permanece. Febo ainda a ama e, pondo a mão no tronco, sente o coração que continua a bater sob a nova casca. Abraçando os ramos, como se fossem membros, cobre a madeira de beijos, mas a madeira se furta aos seus beijos. [...] (OVÍDIO, 1983, p. 23).

Para Mircea Eliade “a imagem da árvore exprime a Vida, a juventude, a imortalidade, a sapiência.” (2008, p.124), significados completados por Chavalier ao dizer que a árvore “pelo fato de suas raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu, é universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu.” (2009, p. 84) e o loureiro “está ligado, como todas as plantas que permanecem verdes no inverno, ao simbolismo da imortalidade.” (idem, p. 561).

Dafne é, então, a ninfa que por meio da metamorfose não só se preservou virgem, mas também manifestou seu duplo, já antecipado no processo de homonímia entre ela e o loureiro. É a partir da revelação da sua outra personalidade que a ninfa se torna imortal ao tornar-se, em um segundo processo de mutação, em coroa consagrada a Apolo.



Figura 1: *Apolo e Dafne*, 1625. Óleo sobre tela, 97 x 131 cm. Munich, Alte Pinakothek.

A transposição intersemiótica para a pintura feita por Poussin reitera os aspectos simbólicos apontados na análise do mito. Entretanto, por se tratar de uma mídia específica, a pintura, evidentemente, não poderia abordar os símbolos da mesma forma que o mito. Claus Clüver afirma que:

Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo. (2006, p. 17).

Por se tratar de uma obra barroca, *Apolo e Dafne* de Poussin tinha o objetivo de abordar a sacralidade dos temas ligados à religiosidade tão característica do período, porém ao tratar os preceitos cristãos por meio de obras que abordavam os conteúdos e as figuras da Antiguidade Clássica o tratamento da crença católica se dava de maneira mais sutil.

Essa sutileza no tema se encontrar, sobretudo, na caracterização da figura de Dafne, pois, por ser a virgem que foge das investidas de Apolo, era na época do Barroco vista como a imagem correspondente à Maria. Além disso, é importante ressaltar que como tanto a árvore como o loureiro são símbolos da imortalidade, Dafne passa a ser uma alegoria da ressurreição, uma vez que na metamorfose ela renasce em outro corpo.

É evidente no quadro a serenidade no semblante da ninfa. O rosto da personagem é retratado com tranquilidade e a posição de seu corpo, apesar de sensual e reveladora de parte de sua intimidade, indica a resignação da jovem diante da metamorfose que já se iniciou. O azul do manto que cobre Dafne representa também tranquilidade, pois segundo Chevalier “o azul é a mais fria das cores e, em seu valor absoluto, a mais pura [...] o azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana.” (2009, p.107).

Tais aspectos da descrição da personagem contribuem para o processo de analogia feito entre a ninfa e Maria, no Barroco, principalmente por azul ser a cor do manto das duas mulheres e a serenidade se fazer presente na feição de ambas.

Outro aspecto importante da metamorfose presente na tela é o fato de haver a concomitância entre as três formas físicas de Dafne: ela é mulher, simultaneamente é a árvore e a coroa de louros sobre a cabeça de Apolo. A coexistência das fases da ninfa é uma perspectiva importante da obra de Poussin, pois nela há elementos representativos de todos os momentos do enredo do mito.

O Cupido com seu arco apontado para Dafne marca a situação inicial do mito, quando ele decide se vingar de Apolo e acerta o deus com a flecha do amor e a ninfa com a flecha da repulsa. A semelhança física entre Cupido e as outras crianças próximas a ele simbolizam as atitudes pueris do deus e, portanto, indicam suas atitudes inconsequentes.

Opondo-se as imprudências de Cupido, há Peneu centralizado no quadro lamentando o destino solitário da filha. No mito há uma passagem em que ele manifesta suas expectativas sobre o futuro de Dafne. Diz o relato:

Uma fita prendia os seus cabelos revoltos. Muitos a cortejavam; ela recusava os pretendentes, repelindo o possível esposo, percorria os bosques, sem se preocupar com o himeneu, com o amor, com o matrimônio. Muitas vezes o pai lhe dizia: “Deves me dar um genro, ó filha”, e muitas vezes: “Dá-me netos, minha filha”[...]. (OVÍDIO, 1983, p. 21).

O desespero de Peneu é marcado não só por sua postura, mas também pela água que cai do jarro ao seu lado. A água, assim como a flecha pressuposta na pintura, é o elemento desencadeador da metamorfose de Dafne e, sendo assim, marca na narrativa a morte e renascimento da ninfa.

Já Apolo, posicionado de costas para quem observa o quadro, é reconhecido por seus instrumentos (a lira e aljava), que apesar de serem importantíssimos para o deus, são deixados de lado para que ele possa segurar Dafne com as duas mãos, demonstrando, desse modo, a força de seu sentimento pela ninfa.

Nota-se, ainda, que Apolo projeta seus braços e seu rosto para o alto em direção à Dafne, indicando a troca de papéis exercidos pelos personagens: nesse momento há o rebaixamento da condição divina de Apolo e a ascensão de Dafne. A ninfa, por ser idolatrada por um deus, deixa de pertencer ao plano terreno e passa a habitar o sagrado.

A cor da túnica que cobre o corpo de Apolo também é significativa, pois, assim como no mito o amor do deus está relacionado ao fogo, o alaranjado de suas vestes faz menção às chamas causadas pelo amor de que fala Ovídio. Segundo Chevalier a cor laranja representa o

meio caminho entre o amarelo e o vermelho, é a mais actínica das cores. Entre o ouro celeste e o vermelho ctônico, esta cor simboliza antes de tudo o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido. Mas se esse equilíbrio tende a se romper, num sentido ou noutro, o alaranjado torna-se então a revelação do amor divino ou o emblema da luxúria. (2009, p. 27).

Dessa forma, o alaranjado se associa ao amor tanto divino e espiritual, quanto à paixão carnal e física sentida pelo deus, tão característica do pecado original. Além disso, laranja também é a cor do Sol, astro representativo de Apolo e de sua racionalidade perdida, em virtude do sentimento nutrido por Dafne.

Dessa forma, as análises simbólicas do mito e da pintura apontam que, apesar de serem textos construídos em mídias diferentes e em épocas dispares, a fábula (entendida como

a matéria narrada, a história relatada no mito) de Dafne permanece preservada e inalterada. Logo, Poussin se apropria da narrativa de Dafne para construir uma *syuzhet* inédita, ou seja, se a *syuzhet* pode ser entendida como o resultado da aplicação da fábula em uma mídia específica, tanto Ovídio como Poussin criaram textos significativos e relevantes que contribuem para a ampliação da interpretação da fábula.

Como afirmam André Gaudreault e Philippe Marion, no artigo *Transescritura e Mídia Narrativa* (in: *Intermedialidade e Estudos Interartes*):

Fabula e mídia são completamente independentes uma em relação à outra, enquanto que a *syuzhet* media um tipo de relacionamento entre as duas, ou seja, um produto resultante da encarnação de um substrato narrativo em mídia. (2012, p. 117).

Se por um lado os processos simbólicos e narrativos de transposição intersemiótica feitos na pintura reforçam as concepções mencionadas por Ovídio, por outro eles salientam e exprimem perspectivas não observadas pelo poeta, uma vez que os efeitos de sentido expostos na tela são amplificados em relação ao mito.

Linda Hutcheon (2013, p. 40) salienta que toda transposição intersemiótica implica em uma reformatação, pois há adaptação da linguagem e dos signos de uma mídia para outra. Poussin ao adaptar o mito de Dafne para a pintura não só amplia os significados da fábula, mas também recodifica os símbolos empregados por Ovídio, para, a partir desse novo código (e da nova mídia), atingir as necessidades de um novo público.

Sendo assim, é possível afirmar que, por meio das especificidades de cada obra (e de, conseqüentemente, de cada mídia) a figura de Dafne é apresentada como uma mulher de múltiplas formas que simboliza as nuances entre o profano e o sagrado. Ela foi o primeiro amor de Apolo, como afirma Ovídio no início do mito, mas se tornou símbolo de um sentimento muito maior para os católicos do século XVII: Dafne é a ninfa profana, mas é também a mulher ícone da ressurreição. Vista como uma figura mitológica pela Antiguidade Clássica ou associada à figura de Maria no Borroco, Dafne é imortalizada nas artes e transcende aos limites terrenos.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANTE, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número*. Trad: Vera da Costa e Silva. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CLÜVER, Claus. “Inter textus, inter artes, inter media”. In: *Aletria: Revista de estudos de literatura e intermedialidade*. Trad: Elcio Loureiro Cornelsen. Vol 6. Número 14. Belo Horizonte. 2006.

DINIZ, Thais Flores Nogueir. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. Trad: Rogério Fernandes. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Mito e Realidade*. Trad: Pola Civelli. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O mito do eterno retorno*. Trad: José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad: André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

OVÍDIO, Públio. *Metamorfoses*. Trad: David Gomes Jardim Junior. São Paulo: Ediouro, 1983.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO DA IMAGEM

POUSSIN, Nicola. *Apolo e Dafne*. Disponível em:
<http://www.ovidmetamorphoses.net/node/50>. Acesso em: 2 abr. 2011

UM MITO PERFEITO: O SAGRADO, O PROFANO E O HERÓI EM *IRACEMA*

Me. Daniel Fernando Gruber (PUCRS - CNPq)

1. INTRODUÇÃO: MITO, NARRATIVA E LITERATURA

Inúmeras análises literárias se dispuseram a relacionar o *Iracema* de Alencar ao estudo do mito, na maioria das vezes revelando no romance a iminência de uma lenda de origem e da configuração de um arquétipo do bom selvagem, para simbolizar o surgimento de um povo que, tal como Moacir, o “filho da dor”, é resultado do cruzamento entre nativo e colonizador. Contudo, tais análises já esgotadas dão conta apenas de imagens simbólicas que se criam a partir da obra, e não se fiam ao fato de que a narrativa se torna, ela própria, um novo mito, moderno e ficcional, mas construído a partir da mesma estrutura primordial de que nascem as histórias no seio das sociedades arcaicas.

Iracema foi concebida por Alencar (2006) – como ele mesmo esclarece no posfácio da obra – como uma “heróida que tem por assunto as tradições dos indígenas brasileiros e seus costumes” (p.124), surgida a partir de sua frustração com a tentativa de compor um poema épico sobre o povo tupi. Não conseguindo ajeitar o tom indígena ao verso heroico, optou pela prosa, mais flexível nas construções da frase. Nem por isso o romance se tornou menos poético ou heroico. E, tal como a épica clássica, a obra reverbera a tradição fabuladora dos povos primitivos, reciclando figuras clássicas como heróis e deuses nas personagens. A heroína é, ao mesmo tempo, uma Eva no Paraíso, desgraçada por ceder à paixão proibida, mas também uma Diana, deusa romana da caça, guerreira valente, hábil manejadora do arco, guia das matas, filha das sombras e da lua. É também uma Helena que, raptada de seu povo, vira pivô de uma guerra entre nações. É a virgem que guarda a pureza, mas também a fertilidade; que dá à luz o predestinado, aquele que vai povoar o solo americano e fundar uma nova nação.

A proximidade da virgem dos lábios de mel com essas personagens não é apenas um caso de intertextualidade, uma vez que essas figuras não são apenas criações literárias, mas personagens mitológicas, e correspondem a modelos universais. Alencar soube se valer dessa herança da cultura para reatualizar os conflitos eternos e as narrativas sagradas a um novo contexto, que é histórico (a fundação do estado do Ceará), mas também mítico, pois integrado ao código de crenças indígenas.

É convencional enxergar o mito como uma história sagrada, que narra um fato acontecido em uma época primordial. Partindo desta definição, chega-se à ideia de que todo mito conta algo e, portanto, é uma narrativa. Na raiz etimológica, *mythos* (“palavra transmitida”) é também um discurso, uma fala. O mito revela os deuses e os seres, e também a forma como as sociedades espelham suas realizações e contradições, como refletem sobre sua existência e origem, o ato criador e suas relações sociais. É a particularidade do ser humano de produzir e organizar um sistema de símbolos na forma de linguagem, produzindo diversas narrativas (BRUNEL, 1997).

Se o mito é a narrativa primordial, ou seja, a “primeira narrativa”, é também a origem de todas as formas fabuladoras que passaram a existir desde então. Não poderia estar dissociado da literatura, embora defensores de ambas as áreas do conhecimento revoguem para si a independência de cada forma de expressão. Aqueles que defendem a “pureza” do mito acreditam que a literatura o dessacraliza, o esvazia; por outro lado, defensores da literatura como arte autônoma creem que ela nasce da palavra e não de modelos preexistentes. Há claras diferenças entre um e outro, certamente, como bem ressalta Lévi-Strauss: “os mitos não têm autor: do momento em que são apreendidos como mitos e independentemente de sua origem real, eles só existem encarnados numa tradição” (1978). O mito está associado ao rito e à oralidade, à tradição popular, o que não impede que tenha sido registrado em obra literária e seja recebido como texto datado. Nesse aspecto, é inegável que “a literatura é o verdadeiro conservatório dos mitos” (BRUNEL, 1997, p.XVI).

Se os mitos chegam envoltos em literatura, argumenta Brunel, já são, por si só, literários. A análise literária encontrará o mito em algum ponto. Para Brunel, o mito literário é o tratamento e atualização do mito, somado à liberdade artística; trata-se de uma apropriação e releitura, para exprimir as narrativas orais em nova época, da melhor forma possível e com seus próprios problemas. Se o mito é uma narrativa ritualística, tradicional e anônima, é fonte de uma verdade cultural. Contudo, não é o caso do mito literário – ou da literatura mítica –, cuja única verdade que pretende é a estética. Mas, neste ponto, José de Alencar foi profícuo com sua prosa indianista, justo em um período de transformação identitária do país.

Para Mircea Eliade (1972), foram os gregos, no seu processo de dessacralização, que despojaram o *mythos* de seu valor religioso, em contraposição ao *logos*, substituindo a ideia de tempo cósmico pela História, por exemplo. Eliade tenta definir o sentido primordial do mito a partir das concepções mais amplas que se tem do termo, na qual o mito é um relato do que ocorreu no tempo primordial, o “tempo fabuloso do princípio” (p.11). O mito narra,

assim, as façanhas dos entes sobrenaturais – divindades e heróis – que explicam com uma determinada realidade passou a existir, onde um alimento, ser da natureza, sentimento, comportamento ou palavra se originou. Deste modo, o mito é sempre uma narrativa e uma criação. Os mitos “descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado no Mundo” (ELIADE, 1972, p.11).

Para apreender o elemento mítico na narrativa criada por Alencar é preciso, antes de tudo, entender em que aspecto se aproxima do modelo universal e primordial das histórias sagradas, e onde se afasta da pura trama literária. Serão elencados, abaixo, três características da composição do mito que se refletem em *Iracema*: o tempo como medida cosmogônica e não cronológica; o espaço, como local sagrado, em oposição ao profano; e a figura do herói, como ser exemplar que age na dinâmica do mito.

2 O TEMPO MÍTICO E O TEMPO HISTÓRICO

Uma das principais características do mito é estar alheio ao tempo histórico. Se o homem moderno se considera constituído pelos processos da história do mundo, o homem das sociedades arcaicas acredita descender dos eventos míticos, que ocorreram no Princípio dos Tempos. Para o *homo religiosus*, tudo que aconteceu na Origem pode e deve ser repetido através dos ritos. O rito é uma forma de conhecer e atualizar os acontecimentos primordiais. Assim, o mito não apenas explica o mundo e a vida, mas esclarece de que forma o homem deve se comportar. “Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las” (ELIADE, 1972, p.17-18).

Quando Iracema levou Martim, o guerreiro branco, para a cabana de Araquém, o pajé dos tabajaras, “o ancião fumava à porta, sentado na esteira de carnaúba, meditando os sagrados ritos de Tupã”⁸³ (p.25). Iracema acende o fogo da hospitalidade e o pajé passa o cachimbo ao estrangeiro, porque ele foi enviado por Tupã, que é senhor do tempo: “ele te trouxe, ele te levará” (p.27). Esperam que o guerreiro Caubi, filho de Araquém e irmão de Iracema, retorne com o sol. O novo dia é anunciado com o galo da campina, quando ainda a sombra cobre a terra. Era já o tempo “em que o doce Aracati chega do mar e derrama deliciosa frescura pelo árido sertão” (p.34), quando “a luz da manhã dissipou os sonhos da

⁸³ Quando forem transcritos trechos do romance, eles aparecerão apenas com a indicação da página. Quando trechos distintos se referem à mesma página do romance, ela só será indicada uma vez. Todos os trechos se referem a ALENCAR, 2006.

noite e arrancou de sua alma a lembrança do que sonhara” (p.40). E, por fim, vem a lua das flores, que é “o tempo da festa em que os guerreiros tabajaras passam a noite no bosque sagrado e recebem do pajé os sonhos alegres” (p.63). O tempo dos filhos de Tupã é outro que o do homem branco. É um tempo sagrado, impregnado em todas as coisas do mundo e ao mesmo tempo fonte delas.

Os mitos são transmitidos de geração a geração por meio das iniciações. O mito é celebrado – reatualizado – e o neófito passa a conhecê-lo e fazer parte dele. Esse é o conhecimento do universo, e por isso vem acompanhado de um poder mágico-religioso. Todavia, não basta conhecê-lo, é preciso recitá-lo. Quando os mitos são ritualizados, o homem deixa seu aspecto profano, sua vida ordinária no tempo cronológico, e passa a integrar o sagrado, que existe no tempo cósmico. Conhecendo-se o mito, conhece-se a origem das coisas. Festas e datas especiais representam não apenas a celebração do evento mítico, mas sua reiteração. Por isso, normalmente são ritualizadas anualmente, pois o ano é o grande ciclo do tempo cósmico, em que retornam as estações e a lavoura volta a germinar. “Toda história mítica que relata a origem de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia. Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico” (ELIADE, 1972, p.25).

Não só o ano, mas também o dia é medidor do tempo cosmogônico, o tempo dos ciclos solares e lunares. Em *Iracema*, todo o romance é medido por esse tempo, motivo pelo qual geralmente os capítulos iniciam pelo anúncio de que “a alvorada abriu o dia” ou “o dia enegreceu; era noite já”. Tempos mais longos são contados pelos ciclos da lua (“oito luas havia que ele deixara as praias”) e pelas estações (“o cajueiro floresceu quatro vezes depois que Martim partiu”). Nenhum tempo histórico “profana” o mito criado por Alencar depois que as primeiras palavras são postas pelo narrador.

A cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora da divindade. Toda a ação do homem estaria repetindo os feitos de um deus criador. O mito de origem inicia por uma explicação cosmogônica e recorda o momento essencial da Criação do Mundo para explicar a genealogia de uma família real ou a história ou descendência de uma tribo ou povo. Os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico. A relação entre ambos fica clara quando se observa que a origem dos dois depende de um começo, e o começo de tudo é a origem do universo, a Criação do Mundo.

Somente a vida ritualística, imbuída do sagrado, é que permite explicar o dilema trágico que se opera no amor entre Martim e Iracema, por exemplo, pois ela é a predestinada de Tupã, a

que deve se manter virgem para conhecer o segredo da jurema. Sem esse entrave, não há proibição entre o casal apaixonado. É na raiz deste “pecado original” que o romantismo de Alencar se sustenta.

Era comum entre as comunidades arcaicas, por exemplo, conhecerem a origem de certos medicamentos para se fazer uso deles. Como lembra Eliade,

nas terapêuticas primitivas, um remédio só se torna eficaz quando se recorda ritualmente a sua origem diante do paciente. Muitos encantamentos do Oriente Próximo e da Europa contêm a história da enfermidade ou do demônio que a provocou, evocando simultaneamente o momento mítico em que uma divindade ou um santo conseguiram subjugar o mal. (ELIADE, 1972, p.32).

A reivindicação a esse conhecimento fica clara quando o pajé explica que Iracema não pode ser do estrangeiro, pois ela guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Trata-se de uma bebida feita do fruto da árvore jurema, cujo efeito alucinógeno produz sonhos vivos e intensos nos rituais e pajelanças. A fabricação desta bebida é um segredo mantido para que o pajé sustente sua influência na tribo. Conhecer sua origem, conhecer a origem das coisas, significa ter poder sobre os deuses e o tempo.

3 O LOCAL SAGRADO E O PROFANO

Outro aspecto importante a respeito da estrutura do mito que deve ser observado no romance de Alencar é quanto à separação entre local sagrado e local profano. Assim, da mesma forma que o tempo histórico é separado da narrativa pelas notas explicativas do autor ao longo do texto, o espaço também é por ele apartado. Para o argumento histórico e, conseqüentemente, para o leitor, imerso na cultura ocidental e não pertencente ao mito indígena, o romance *Iracema* trata da origem do Ceará, pelo menos de seu espaço geográfico. Esta demarcação é territorial, histórica e política. Diferentemente do espaço da narrativa, que, para os personagens, tem outro sentido. Sob este prima, é delimitado por locais sagrados e profanos: a floresta, a praia, as montanhas, os campos do Ipu, o bosque sagrado – que é proibido aos não iniciados.

Para o índio tabajara, sua taba no meio da floresta é o centro do mundo, assim como para o pitiguara era o litoral. O homem religioso, explica Eliade (2010), sempre se esforça para se estabelecer no Centro do Mundo, mesmo que para isso seja preciso fundá-lo. Na taba dos tabajaras, este ponto central é a cabana do pajé, que, como explica o próprio Alencar,

numa nota de rodapé, “estava assentada sobre um rochedo, onde havia uma galeria subterrânea que comunicava com a várzea por estreita abertura”, e o motivo dessa construção peculiar é “uma astúcia, como usavam os pajés e os sacerdotes dessa nação selvagem para fascinar a imaginação do povo” (p.52), porque o som que emanava dessa galeria se assemelhava ao trovão e era tido como a voz de Tupã.

Eliade apresenta uma imagem esclarecedora da forma do local sagrado:

Escolhamos um exemplo ao alcance de todos: uma igreja, numa cidade moderna. Para um crente, essa igreja faz parte de um espaço diferente da rua onde ela se encontra. A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. (ELIADE, 2010, p.28-29).

No caso do mito indígena, este local estaria representado na cabana do pajé, lugar onde se realizam os ritos e a comunicação com o mundo superior, dos deuses. Na narrativa alencariana, esse elemento do limiar entre o mundo profano e o mundo sagrado é perfeitamente representado. É do lado de dentro da cabana que o pajé, sua filha Iracema e seu filho Caubi protegem o estrangeiro Martim da fúria vingativa do chefe Irapuã, que quer matá-lo. Mas se Irapuã é a autoridade profana dos tabajaras, Araquém é a autoridade religiosa, e sua cabana é seu domínio; quem profaná-la, invocará a fúria de Tupã. Neste aspecto, a porta, como símbolo do limiar entre dois mundos, é catalisadora desse confronto: “o hóspede é amigo de Tupã: quem ofender o estrangeiro ouvirá rugir o trovão” (p.51); “nunca (...) um guerreiro pitiguara passou a soleira da cabana inimiga, se não como vencedor” (p.58).

Ainda segundo Eliade, os limiares costumam ter guardiões, entidades ou espíritos que proíbem ou permitem (sob certa circunstância) a passagem. É geralmente no limiar que se oferecem os sacrifícios e que se fazem os julgamentos. Alencar tinha certa consciência disso, pois é na porta da cabana do pajé que o chefe Irapuã decide pela morte de Martim, que o pajé Araquém decide pela proteção do escolhido de Tupã, e que Iracema se sacrifica, ao escolher abandonar sua posição de virgem de Tupã e fugir ao lado do amado, tornando-se sua esposa profanada. É no choque entre chefe e pajé que se evocam os demônios: “Foi algum mau espírito da floresta que cegou o guerreiro branco no escuro da mata” (p.28); “o velho pajé, que velou toda a noite, falando às estrelas, conjurando os maus espíritos das trevas” (p.32); “Anhangá turbou sem dúvida o sono de Irapuã” (p.38).

Lembra Eliade:

O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o “mundo”, mais precisamente, “o nosso mundo”, o Cosmos; o restante já não é um Cosmos, mas uma espécie de “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, “estranhos” (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos). (2010, p.32)

Os espaços sagrados da taba e da floresta não devem nunca serem profanados pelo estrangeiro, aquele que não foi iniciado nos mistérios. “Era de jurema o bosque sagrado. Em torno corriam os troncos rugosos da árvore de Tupã” (p.36). Para entrar neste local, “Iracema fez ao estrangeiro um gesto de espera e silêncio; logo depois desapareceu no mais sombrio do bosque”. No local sagrado não se pode entrar sem permissão dos deuses. A natureza nunca é propriamente natural, pois está sempre carregada de valor religioso. Como ressalta Eliade, para o homem arcaico o Cosmos é uma criação divina, e o local que escolheu viver é onde se assume a criação do mundo.

4 A FIGURA DO HERÓI

O terceiro elemento – e talvez o mais importante – para o entendimento do mito é a figura do herói. Assim se estabelece a relação, segundo Brunel:

Quando consideramos, por exemplo, que determinado personagem histórico é um mito, é porque o vemos como um herói mítico, um novo Aquiles, um novo Heitor. Como aconteceu a César, ele procura para si uma ascendência entre os deuses. Ocorreu também que a literatura fez dele um mito: Napoleão se torna um Ogro ou um Prometeu, como mostrou Jean Tulard em *O mito de Napoleão*, 1971. Algumas vezes é na consciência comum que se produz a “mitificação”, e a literatura a registra. Mas em outras vezes é a literatura que toma essa iniciativa. Daí a nova grande categoria de mitos literários: tudo o que a literatura transformou em mitos. (BRUNEL, 1997, p.XIX)

Desse modo, o sujeito real e histórico Martim Soares Coelho, desbravador português, se torna o herói Martim, a encarnação de Marte, o deus da guerra. Martim é também Páris e Jasão na terra estrangeira; o amor dele é como do cavaleiro Tristão, impossível e predestinado à morte. A virgem dos lábios de mel, Iracema, por sua vez, é a verdadeira heroína da história, aquela que, no final, se sacrifica pelo bem maior, e por isso origina a vida e funda um povo.

A relação de semelhança entre diversas narrativas míticas de diversas culturas ao redor do mundo e ao longo do tempo tem chamado a atenção de diversos estudiosos da mitologia. Entre eles, podemos destacar Carl Jung, que idealizou a presença de arquétipos universais no

imaginário das culturas, Gilbert Durand, que identificou “bacias semânticas” oriundas do imaginário mítico nas produções artísticas da modernidade, Philippe Sellier e Joseph Campbell, que identificaram no herói um elemento comum entre a maioria dos mitos em todo o planeta. Para Sellier⁸⁴,

Foi no início do século XX que começou a vir à plena luz um fenômeno estranho: sem que fosse possível neste caso falar de influência de cultura a cultura como se falara durante muito tempo em relação a outros, constatou-se que espalhados pelos quatro cantos do planeta, haviam surgido, em épocas diferentes, relatos cujas semelhanças saltavam aos olhos - as "vidas de heróis", de super-homens, de seres situados a meio caminho entre a condição dos deuses e da vida humana comum. (BRUNEL et al., 1997, p.467).

O autor observa que a “fantasia” do herói reaparece, mais tarde, em parte considerável de produções da “cultura de massa”, sejam elas filmes de banguê-banguê, romances policiais e de fantasia, histórias em quadrinhos, vídeo games, peças publicitárias e relatos esportivos. O próprio Quixote de Cervantes já demonstra, por seu objetivo paródico, que o modelo heroico estava desgastado já naquela época.

Segundo Sellier, a análise das epopeias, poemas épicos e contos populares nos leva a descobrir um tema fundamental, sob diversas variações, gravitando sobre o cerne de cada mito: a do nascimento, morte e renascimento do herói. Assim, pode se identificar alguns elementos que compõe sua trajetória. Em plano geral, o herói costuma nascer de pais ilustres (uma divindade ou uma autoridade na terra – o pajé ou o próprio Tupã); seu nascimento é precedido de um oráculo ou de visões proféticas e presságios; não é raro, nesses presságios, conter algum tipo de ameaça do destino ou de algum grupo soberano; sua vida é acompanhada de prodígios que o levam a ser “revelado”.

Campbell divide a jornada do herói em três grandes momentos: “Partida, separação”, “Descida, iniciação, penetração” e “Caminho de volta”. Estas três fases, que compõem em geral o mito do herói, representam a ideia – também defendida por Sellier – do nascimento-morte-ressurreição. No âmbito da narrativa, representam as unidades de ação inerentes à *fabula*, que Aristóteles chamou de “início, meio e fim”. Juntas, no modelo de Campbell, elas compreendem 17 etapas que atuam como funções narrativas no cumprimento do círculo mítico do herói. As principais delas são:

⁸⁴ SELLIER, Philippe. Heroísmo (o modelo – da imaginação). In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p.467-73.

Mundo cotidiano: quando é mostrado o universo mundano onde o herói nasceu e cresceu. O herói é geralmente alguém de origem divina ou nobre, deixado para ser criado entre pais mortais. No romance de Alencar, o universo cotidiano, em estado de equilíbrio, é mostrado na abertura do segundo capítulo, quando o retrato de Iracema é pintado em meio ao exotismo do cenário tropical. Seu nascimento é evocado pelo narrador, e sua ascendência é atestada pela listagem de seus atributos.

Chamado à aventura: é quando o herói toma consciência de sua natureza (nascimento do herói) e se depara com a missão a qual está destinado. Em *Iracema*, este é o ponto em que, ainda no segundo capítulo, Martim e a virgem se encontram na floresta. “Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema” (p.23). Ela atira sua flecha na direção do estranho, mas logo se arrepende. O guerreiro branco não contra-ataca, porque “aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor”. Ela quebra a flecha e oferece a ele: um costume que, entre os indígenas, significa paz. O amor entre eles surge deste encontro.

Recusa do chamado: o herói é uma personagem relutante, que recusa – em um primeiro momento – a ação que lhe foi imposta, relutando-se a deixar o conforto do lar. Neste caso, quem recusa não é Iracema, mas Martim, quando a virgem pede que ele deixe a taba, pois teme que o matem, e que volte para seus amigos pitiguaras. Mas o guerreiro branco declina: “Teu hóspede fica, virgem dos olhos negros; ele fica para ver abrir em tuas faces a flor da alegria” (p.41).

Ajuda sobrenatural: um mentor espiritual, deus ou sábio aconselha o herói e o ajuda a encontrar seu caminho. Esta etapa da jornada do herói é clara na narrativa de Alencar, representada em sua perfeição na figura do pajé, que aconselha, motiva e alerta o casal protagonista para os perigos de suas escolhas.

Estrada de provas: é quando inicia um caminho de obstáculos, inimigos e aliados. No enredo do romance, após a ajuda do pajé, Martim foge na companhia de seu amigo Poti, e Iracema os segue. Uma longa jornada os espera até a praia, território em que estarão sob a segurança dos pitiguaras. No caminho, porém, o amor de Martim e Iracema será testado, e ela acabará engravidando dele.

Apoteose: é quando o herói enfrenta seu principal desafio, que muitas vezes é um grande conflito interno. A apoteose do herói ocorre sempre com base em um sacrifício. Quem se sacrifica é Iracema, que não apenas abandona seu povo, larga seus irmãos à morte, ao deixar que estoure a guerra entre as tribos rivais, como, no final, oferece sua própria vida ao filho. As leituras críticas de *Iracema* mostram que sua fábula simboliza a ideia de que o “bom

selvagem” se sacrifica para que o colonizador branco triunfe. Esta etapa também se identifica com *A grande conquista*, em que o herói encontra aquilo que foi buscar (o amor), porém se vê diante de um grande dilema, e seus objetivos pessoais o levam a anular-se (morte do herói).

Por fim, Martim encarna a etapa final da jornada e se torna *Senhor de dois mundos*, voltando transformado, tendo salvado seu povo e sido agraciado com a benção dos deuses.

Alencar conciliou em *Iracema*, com hábil notoriedade, todas os principais símbolos que Campbell identificou para o herói nos mitos universais. Motivo pelo qual podemos dizer que o romance não apenas se referencia do mito e bebe de suas fontes, como ele próprio é um mito, em sua construção estrutural.

5 CONSIDERAÇÕES

Mesmo tendo sido escrito em uma época em que o classicismo já não era voga e já não se tentava mais exprimir o nativismo brasileiro em versos heroicos, Alencar conseguiu, com a prosa (gênero que ainda nessa época perdia prestígio à poesia), criar a verdadeira épica nacional, que diversos camonianos antes dele – entre eles Durão – tanto se empenharam e nunca o fizeram de forma tão reconhecida.

Iracema é o grande épico brasileiro, não porque pinta com cores nacionais os heróis da Antiguidade, mas porque recria o mito em sua universalidade, por meio de elementos verdadeiramente nativos do território americano. Alencar tinha um projeto nacional não só no tema indianista, mas na forma de o transcrever para a literatura. Era seu desejo que a história não só falasse dos “filhos de tupã” (esse era o nome do poema que começou a escrever e que depois abandonou, para transformá-lo em *Iracema*), mas o falasse com a própria voz desse povo. Alencar traduziu na linguagem – na construção frasal, que tentou aproximar da sintaxe primitiva, ingênua e lírica do tupi – e na narrativa, por meio dos elementos míticos, o pensamento dos que aqui viviam antes do colonizador.

Só dessa forma podemos ler *Iracema* não como um típico representante do Romantismo brasileiro, mas como um verdadeiro mito de origem nacional, narrado na voz – imaginativa, mas convincente – do próprio índio.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José Martiniano de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2006. (Coleção L&PM Pocket).

BRUNEL, Pierre (org.) et al. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do pensamento moderno)

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978. (Col. Perspectivas do Homem).

**COZINHAS, SALAS DE VISITAS E QUARTOS DE DORMIR: REPRESENTAÇÕES
E VOZES DO GÊNERO FEMININO NOS MUSEUS DE IMIGRAÇÃO ALEMÃ NO
RIO GRANDE DO SUL**

Dr. Daniel Luciano Gevehr (FACCAT)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A pesquisa investiga os museus de história da imigração alemã no Vale dos Sinos (RS) a partir das narrativas produzidas – através de sua expografia – e difundidas nesses espaços públicos de visitação. Nesse caso, atentamos especialmente para o processo que envolve a produção das *narrativas visuais* (BURKE, 2004) sobre as mulheres – compreendendo que cada imagem busca contar uma história sobre elas a partir de seu contexto de produção – presentes nesses *espaços museológicos* que por sua vez, difundem representações sobre a mulher na história da imigração alemã, a partir de recortes e seleções, presentes em seus acervos.

Privilegiamos a leitura crítica dos *museus* (POULOT, 2013), buscando compreender os diferentes mecanismos utilizados na criação das diferentes ambiências (MENESES, 2013), bem como a criação de imagens e representações que procuram retratar uma determinada história sobre as mulheres imigrantes, que chegaram à região a partir de 1824. Nesse sentido, a análise crítica que propomos, se baseia na discussão sobre os elementos simbólicos presentes nesses lugares de memória da imigração, relacionando-os com os conceitos de *representação, de patrimônio cultural e de identidade étnica e de gênero*.

A relação existente entre esses elementos norteia a pesquisa sobre os museus. Ressaltamos que a pesquisa aqui apresentada tem como recorte espacial dois museus localizados nos municípios de *Nova Hartz e Sapiranga*, ambos de origem germânica na região do Vale dos Sinos (RS). A seleção desses espaços se justifica, uma vez que ambos representam parte do acervo que busca representar a presença da imigração alemã na região e que dessa forma, guardam elementos simbólicos que carregam e perpetuam uma determinada memória do grupo étnico.

Através da investigação realizada nesses lugares de memória, pretendemos discutir os elementos simbólicos presentes, que buscam materializar, através de sua expografia, uma determinada história das mulheres. Essa, por sua vez, nos revela *escolhas e enquadramentos*

da memória (POLLACK, 1989), ao mesmo tempo em que define aquilo que deve ser mostrado e guardado para a exposição pública.

Partimos nossa investigação sobre as representações sobre as mulheres nos museus de imigração alemã da noção de que *as produções simbólicas* – que em nosso caso estão presentes nos espaços museológicos – devem suas propriedades mais específicas às condições sociais em que são produzidas (BOURDIEU, 2001). Nesse caso específico, os museus são compreendidos na pesquisa como manifestações simbólicas, que falam de forma direta sobre o lugar e sobre os grupos sociais responsáveis pela sua produção, num processo de *lutas simbólicas* (CHARTIER, 2002), no qual a imposição de determinadas *representações sobre o passado* (BOURDIEU, 2001) sofrem – necessariamente – *a seleção* daquilo que deve ser preservado e representado nos espaços sociais, e que passam a representar parte do passado.

É bastante válido o fato de que as *representações sociais* (JODELET, 2001) expressam sentimentos e ideologias presentes nos grupos que as forjam e definem ainda os objetos eleitos para representa-los. Por sua vez, estas definições partilhadas – *e que nesse caso se materializam nos espaços museológicos das suas comunidades* – constroem uma visão pretensamente consensual da realidade. Buscando realizar uma leitura crítica desses espaços, atentamos ainda para Chartier (2002), que se refere às inúmeras possibilidades de *leitura de um símbolo*, afirmando que este nunca é “lido” de uma única maneira.

Compreendemos os museus de imigração como *lugares de memória*, na acepção de Pierre Nora (1993: 21), para quem “são lugares, com efeito, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos.” Para Nora, a “*memória pendura-se em lugares como a história em acontecimentos*” (Ibidem: 25), logo os lugares de memória – como são os museus de imigração alemã – além de serem socialmente construídos, consistem-se em mecanismos de *perpetuação da memória* (HALBWACHS, 2004). Quando uma comunidade elege seus *lugares de memória*, como a construção de um museu e a seleção das peças que o compõe, com forte presença de elementos étnicos – que passam a representá-la – pode-se perceber os condicionantes que estão envolvidos.

Já para Pollack (1989), os lugares de memória somente se constituem em espaço de preservação de uma memória se assim a comunidade os reconhece. Soma-se a isso a constatação de que, no caso dos museus de imigração, a criação desses lugares se associa diretamente ao período em que essas comunidades passam por transformações, como a chegada de migrantes de outras regiões do Rio Grande do Sul e o fenômeno da industrialização, impulsionado na região a partir da década de 1970. Esses museus

constituíram-se enquanto espaços de salvaguarda de uma memória imigrante que não se queria “perder no tempo.” Nessa relação de forças, *o imaginário* (BACZKO: s/d) tem como um de seus pontos de referência – e de lembrança – *os lugares de memória*, na expressão de Nora, para quem “a memória pendura-se em lugares assim como a história em acontecimentos” (1993: 25).

Atentamos ainda para a relação existente entre esses conceitos – que fundamentam nossa compreensão sobre os museus de imigração – e as discussões sobre *identidade*, compreendida nesse estudo como “uma construção social, de certa maneira sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o Outro” (CANDAU, 2012: 09). Os museus – vale lembrar – através de suas narrativas, reafirmam os papéis sociais atribuídos às mulheres, no contexto da imigração. Procuram evidenciar “as profissões de mulheres” e que eram consideradas como “boas para um mulher” (PERROT, 2005, p.251). Como também nos ensina PERROT (2005, p.257) “há, de fato, as próprias mulheres, suas aspirações e suas representações, particularmente difíceis de conhecer, pois o discurso ideológico recobre palavras, formata seu ser social e até mesmo suas memórias”.

GÊNERO E ETNIA NOS MUSEUS DA IMIGRAÇÃO ALEMÃ

Pensando na recriação dos lugares de memória, associados diretamente às funções femininas, a autora lembra que “Era na cozinha que minha avó [...] se sentia totalmente à vontade, dona da casa e das coisas” (PERROT, 2011, p.131). Diz ainda que “O quarto seria por excelência o lugar das mulheres, seu tabernáculo. Tudo concorre para encerrá-las aí: a religião, a ordem doméstica, a moral, a decência, o pudor, mas também o imaginário erótico [...] (Ibidem, p. 131).

Neste contexto, *etnia e gênero* assumem uma dimensão de destaque, na medida em que os papéis – socialmente construídos e atribuídos às mulheres de origem alemã – são trabalhados e manipulados de tal forma, que as ambiências materializam formas de pensar e representar as mulheres da zona de imigração alemã, que passam a ser patrimonializadas, no espaço museológico. Percebemos, ainda, que o patrimônio – e em nosso caso mais particular, o museu – funciona como um “aparelho ideológico da memória” (CANDAU, 2012: 158).

Buscando melhor fundamentar nossa análise, buscamos discutir os sistemas classificatórios que envolvem a produção dessas identidades, que em nosso caso apontam para necessidade de reafirmação da *germanidade* – compreendida como uma categoria que

remete a identidade étnica compartilhada pela comunidade, que os remete a “lembrar e perpetuar” o passado imigrante. Sobre essa questão Giralda Seyferth (2011) se refere ao *Deutschtum*, que para ela expressa a *germanidade*, que seria uma espécie de laço identitário, que une os imigrantes e seus descendentes através da *etnicidade*.

É fundamental considerar os espaços museológicos enquanto um elemento de grande importância para a o Patrimônio Cultural da imigração alemã no sul do Brasil. A criação e atualização desses espaços – portadores de uma historicidade particular e inseridos, cada um deles, no contexto de produção de suas comunidades – pode ser compreendido como uma necessidade do próprio grupo, responsável por sua criação, na medida em que esse mesmo grupo procura “se fazer” representar nesses lugares de memória.

Nessa perspectiva, podemos conceituar o *Patrimônio Cultural* como um conjunto de bens de natureza material e imaterial que, por sua vez, são considerados coletivos e preservados durante o tempo (MAIA, 2003). Há de se considerar também que o Patrimônio cultural comporta, ainda, os diferentes costumes de viver de um povo, transmitidos de geração a geração e recebidos por tradição. Esses, para se tornarem um Patrimônio, precisam ser reconhecidos e compartilhados pela comunidade que os produzem – fenômeno que se torna evidente no processo de criação e eleição daquilo que irá constituir os museus da imigração alemã na região do Vale dos Sinos.

Também Choay (2006, p.11), apresenta uma clara definição sobre o patrimônio, que pode ser compreendido como “um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum”. Portanto, podemos considerar o patrimônio cultural como fruto da identidade de uma comunidade.

O *museu* – compreendido como expressão do patrimônio – engloba, ainda, *saberes, lugares e modos de fazer*, que comunicam algo sobre a identidade de quem as produz, e que por sua, vez, são transmitidos através das gerações. Decorre daí que os hábitos e as tradições de uma comunidade nos dizem e revelam parte da sua cultura. Ainda, para Veloso (2006), o conceito de referência cultural ressalta o processo de produção e reprodução de um determinado grupo social e aponta para a existência de um *universo simbólico* compartilhado.

Consideramos fundamental que “a questão da memória, da busca identitária e da apreensão do passado como patrimônio memorialístico apresenta-se como uma rica fronteira entre a História e o Turismo” (MENESES, 2004, p.15). Assim “a construção/invenção do passado como atrativo para quem viaja, parte de interpretações que são instrumentalmente

inseridas no método da História, mas, também, por construções de caráter popular, lendário e mitológico” (Ibidem, p.15).

Devemos considerar ainda que, de acordo com Meneses (2004, p.75) o museu é um lugar que toma como base três valores indissociáveis: O valor identitário, que considera o patrimônio como gerador constante de construção de imagens, significados e identidades; o valor econômico, que toma o patrimônio como gerador de oportunidades econômicas; e o valor social, que defende que os projetos interpretativos devem gerar a melhoria da qualidade de vida da comunidade que administra esse patrimônio.

Os lugares de memória da comunidade são espaço de preservação de sua identidade e também espaços em potencial para “se mostrar” parte das tradições herdadas dos imigrantes alemães que colonizaram a região e que são, em grande parte, ainda compreendidos como uma espécie de guia das suas ações no presente. Nessa perspectiva, observa-se que as *tradições* (HOBBSAWN, 2008) herdadas dos imigrantes alemães fazem parte do cotidiano dessas comunidades.

Esses elementos podem ser percebidos na medida em que encontramos uma forte preocupação em manter viva a fala da língua alemã, através do *Hunsrik*, que é praticado cotidianamente e da preservação de diferentes *usos e costumes* (THOMPSON, 2013), como as comidas, as músicas, a religiosidade e as festas, deixados pelos alemães que fundaram as comunidades no século XIX. A preocupação com a manutenção dos elementos étnicos, ligados à herança germânica na região, aparece como um elemento identitário que dá sentido e perpetua, através das gerações, o sentimento de pertencimento ao grupo étnico que deu origem às comunidades.

Os museus, que acabam muitas vezes, *espetacularizando* (LLOSA, 2013), através de sua expografia, uma narrativa sobre a imigração alemã no sul do Brasil, atuam como difusores de uma representação/imagem sobre esse imigrante, que permite a (re)atualização da memória através da manipulação do imaginário, que por sua vez, contribui de forma decisiva na manutenção dos traços identitários atribuídos aos imigrantes alemães e seus descendentes.

OS MUSEUS DA IMIGRAÇÃO ALEMÃ PELO OLHAR DO GÊNERO E DA ETNIA

Selecionamos para análise dois museus. Decidimos por tal recorte, considerando as especificidades de cada espaço. Partimos da definição proposta por Gonçalves (2009), para quem o *museu-narrativa* se constitui em um espaço de exposição, inserido em um espaço

urbano, mas no qual a relação com o público ainda guarda marcas bastante pessoais. Esse é precisamente o caso dos museus de imigração que estamos analisando e nos quais observamos, de forma bastante evidente, uma relação muito próxima entre esses lugares de memória e a comunidade que o produz e o mantém vivo. Nessa relação interpessoal, “por meio da qual se dá o fluxo de trocas entre doadores e diretores de museus” (GONÇALVES, 2009: 178) é que ocorre a definição daquilo que será exposto e que, constituirá parte do material de expografia presente no museu. É nesse contexto que iremos acompanhar o processo que o autor denomina como “invenção do patrimônio” (Ibidem: 179).

O primeiro é o Museu Municipal de Nova Hartz, criado pela Prefeitura Municipal em 1999, e que está localizado na área central do município e ocupa uma antiga residência, localizada na atual praça central da área urbana. Organizado a partir de diferentes ambientes, que respeitam a divisão original da casa, o museu apresenta um rico acervo, constituído de móveis, objetos e fotografias, que procuram evidenciar a presença dos imigrantes alemães na localidade. Dessa forma, o museu se apresenta como um espaço de memória da imigração e tem como tema principal do seu acervo a imigração e a colonização alemã em Nova Hartz.

Na parte central do museu encontramos objetos que evidenciam o estilo de vida dos primeiros moradores, através dos móveis e utensílios domésticos que eram utilizados desde o século XIX até meados do século XX, quando o desenvolvimento da indústria calçadista no município transformou radicalmente o estilo de vida de seus moradores. Podemos observar – como no exemplo na imagem abaixo – a mistura de elementos de diferentes épocas na expografia, que contam a trajetória de transformação da comunidade, através dos objetos.

Notamos na constituição desse ambiente a preocupação em mostrar o ambiente da casa, que é constituído basicamente da cozinha – lugar de preparação dos alimentos, principal espaço social da casa e *lugar da mulher, por excelência* – no qual as pessoas se reuniam para realizar as mais diferentes atividades e celebrar seus usos e costumes cotidianos, que não se revela apenas através dos móveis e objetos, mas também da produção de bordados, feitos à mão e que contém dizeres, que revelam valores familiares compartilhados. Estes objetos revelam parte dos saberes e afazeres das mulheres, tidos como “coisas de mulheres”.

A associação de diversos elementos culturais aparece na imagem acima, na qual utensílios domésticos – *utilizados no cotidiano das mulheres* – aparecem em associação com uma cuia de chimarrão – um elemento típico da cultura gaúcha que foi assimilado pelos imigrantes alemães no Rio Grande do Sul – e outros objetos do uso cotidiano da comunidade

nos tempos que antecederam a chegada da energia elétrica e a modernização imposta pelo espaço urbano que se organizava a partir da década de 1950 em Nova Hartz.

Neste contexto, o pano de parede bordado à mão pelas mulheres, aparece como um artefato que demonstra o trabalho doméstico desempenhado pelas mulheres, que além das atividades cotidianas, encontravam tempo para bordar e cuidar da ornamentação da casa. Aliás, o cuidado com a limpeza e a organização da casa é um dos aspectos bastante evidenciado através do museu, que procura imprimir a ideia de organização e cuidado com a casa como atividades diretamente ligadas ao gênero feminino. A mulher aparece, portanto, como elemento de destaque em ambientes que revelam suas atividades no espaço privado do lar.

O espaço da cozinha e da quarto, são os espaços de maior visibilidade no museu, uma vez que ocupam a maior parte física e concentram um expressivo conjunto de objetos, que se associam a vida das mulheres. O cuidado com os detalhes destes ambientes evidencia o trabalho desempenhado pelas mulheres, no espaço interno da casa. Nestes espaços, a mulher é representada como uma espécie de “rainha do lar”. Se no espaço público era seu marido quem comandava e tomava a maior parte das decisões, em casa – no lar – era ela, a mulher, a mãe, dona de casa, quem ocupava o lugar de centralidade.

Outro elemento de destaque no museu é a exposição de fotografias e documentos ligados às atividades educacionais, festivas e religiosas da comunidade. Na imagem apresentada acima, observamos parte da história da comunidade, que se revela aos visitantes através de poses em atos cívicos, em atividades nas escolas e até mesmo na exposição do certificado de Ensino Confirmatório de um membro da Igreja Evangélica de Confissão Luterana (IECLB). Neste espaço, a mulher também é representada através de sua religiosidade.

Este aspecto, de caráter religioso, associado ao luteranismo – que naturalmente coexistia com o catolicismo romano – é um elemento de forte vinculação à etnicidade que constitui a comunidade, visto que a prática religiosa ligada à igreja luterana alemã é um traço identitário que distingue essa comunidade, nas quais a germanidade não se fazia presente. O museu, a partir de sua organização, procura demonstrar a preocupação dos imigrantes alemães e seus descendentes quanto à preservação dos valores identitários, que têm a *família, o trabalho e a religiosidade* como fundamentos que orientam as condutas e as ações coletivas da comunidade.

O *trabalho*, representado através dos instrumentos, cuidadosamente organizados na exposição, busca valorizar as atividades desempenhadas na comunidade e que dessa forma dão destaque para a evolução do trabalho ao longo do tempo. Exemplo disso são as ferramentas utilizadas nas atividades agropastoris, que associam o passado desses imigrantes ao espaço rural. No mesmo ambiente, são apresentadas as novas tecnologias que surgiram ao longo do século XX, como as máquinas de calçado, as balanças e o primeiro computador que chegou ao município, na década de 1980. Neste espaço, o homem é quem ocupa lugar de destaque, estando os “ofícios de mulher” praticamente ausentes.

A mistura de objetos que representam as atividades econômicas desenvolvidas, em diferentes épocas e contextos, pode ser compreendida como uma tentativa de mostrar aos visitantes o progresso alcançado pelos seus moradores. As diferenças evidenciadas entre a chegada dos primeiros imigrantes e o tempo mais recente se apresentam como um forte elemento de valorização da coletividade, que através do trabalho e da preservação da cultura trazida pelos imigrantes alcançaram o desenvolvimento do município.

O segundo lugar de memória que investigamos é o Museu Municipal Adolfo Evaldo Lindenmeyer – que presta homenagem ao ex-vereador da cidade e também descendente de alemães – que está localizado na área central de Sapiranga, no prédio da antiga estação férrea, conhecida como “Estação Sapyranga”, desativada em 1964. O museu foi criado pela Prefeitura Municipal em 1996 e tem como tema principal de seu acervo a imigração e a colonização alemã no município.

Os ambientes do museu são constituídos por diferentes temáticas, que se dividem entre a casa do imigrante, a venda colonial e a evolução da economia no município. Além disso, o museu conta com uma pequena exposição de obras que retratam o episódio dos Mucker – único movimento messiânico ocorrido no Brasil em ambiente protestante e que foi liderado por uma mulher, Jacobina Mentz Maurer. Neste espaço, a mulher – Jacobina – é quem ganha relevo na história da imigração alemã.

Assim, logo na entrada do museu, nos deparamos com a venda colonial que existiu na localidade, desde o século XIX e funcionava em uma edificação em estilo enxaimel. A venda, cuja imagem podemos observar acima, conta com diferentes objetos, que procuram contar parte da história da comunidade, em especial a economia de trocas de produtos, amplamente conhecida em toda região colonial alemã do Rio Grande do Sul. O espaço da venda representa – vale lembrar – parte do universo essencialmente masculino e público, no qual as mulheres praticamente não são representadas.

Já a casa do imigrante é representada pela cozinha e pelo quarto do casal, que mostram parte do mobiliário e dos objetos de uso cotidiano desses imigrantes – retratando a evolução dos objetos ao longo do tempo – constituindo um conjunto de artefatos de diferentes épocas e contextos da história de Sapiranga. Neles as “coisas de mulheres” ganham, mais uma vez relevo, na perspectiva de contar a história das mulheres na zona de imigração alemã.

A mesa da cozinha e o banco onde todos se sentavam para fazer as refeições coletivamente, os utensílios domésticos, os panos de parede com dizeres em alemão – e de grande apelo religioso – e o mobiliário que constituía o quarto do casal são exemplos do patrimônio cultural da comunidade. Esses, por sua vez, remetem os visitantes, a lembrarem do tempo dos imigrantes alemães e de suas dificuldades frente ao novo ambiente da América.

Objetos como formas para confecção de bolachas, doces em compotas, moedor de café e outros vários utensílios do cotidiano são colocados em relevo na exposição da casa, que demonstra também a preocupação com a organização das tarefas e a limpeza com o espaço da casa, que cabia principalmente à mulher. Percebe-se a vinculação do espaço doméstico da casa a presença da mulher, que além de cuidar da família, de ajudar seu marido nas atividades do campo, cuidava muito bem da casa – como uma forma de representação dos *usos e costumes* dessa germanidade. A cozinha e o quarto, nesse contexto, reproduzem formas de pensar e sentir as questões de gênero.

Em Sapiranga aparece a preocupação com a representação do trabalho, que é apresentado ao visitante através da exposição que mostra a evolução do trabalho, desde os tempos da Colônia até o apogeu do calçado – elemento de destaque na evolução econômica do município e que se constitui a principal atividade econômica desenvolvida atualmente.

Na área externa do museu, encontramos uma réplica da estrada de ferro, inaugurada em 1903 e que ligava Sapiranga a Porto Alegre. A presença da estrada de ferro é uma compreendida pela comunidade como uma forma de representar o desenvolvimento econômico da localidade no final do século XIX, logo após o desfecho do conflito do Mucker, que encerrou em 1868, com a vitória das forças imperiais sobre o grupo liderado por Jacobina nas imediações do morro Ferrabraz. Os trilhos do trem procuram simbolizar o progresso alcançado pelos alemães.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorrer os caminhos da educação patrimonial, através da crítica sobre a produção das narrativas visuais sobre as mulheres nos museus da imigração alemã nos faz pensar sobre

a complexidade que envolve a manipulação da memória e sobre os diferentes elementos que estão envolvidos nesse jogo de poder, que procura estabelecer uma representação sobre o passado. A análise desses lugares de memória da imigração no Vale dos Sinos nos permitiu melhor compreender sobre os processos que operam nessa tentativa de registro do passado, em especial no que se refere às questões de gênero e de identidade étnica.

Torna-se evidente a intenção, por parte daqueles que produziram os lugares de memória, de imprimir uma memória, que faz lembrar *a rusticidade desse passado imigrante* em suas comunidades, ao mesmo tempo em que acabaram dando certa visibilidade às mulheres, muitas vezes negligenciada pela historiografia considerada tradicional e que exalta apenas o trabalho masculino na zona de imigração.

A lembrança dos tempos difíceis – que marcaram os primórdios da imigração alemã – e a valorização de elementos simbólicos, materializados através dos objetos dos museus, ligados à família, ao trabalho, à religiosidade e a busca do ideal de prosperidade, se mostraram evidentes nas narrativas analisadas. As mulheres desempenharam diferentes papéis, nesse contexto, na medida em que são representadas especialmente no espaço doméstico, ou seja, desempenhando atividades fundamentais para o provento da família, da criação dos filhos, do cuidado com a casa e da exaltação de seus *saberes e afazeres*. Estes ofícios, considerados como “trabalho de mulheres”, ainda que condicionados à questão de gênero, permitem dar certa visibilidade à presença das mulheres na zona de imigração alemã no sul do Brasil, rompendo com décadas *de silêncio na história* (PERROT, 2005).

REFERÊNCIAS

- BACZKO, B. Imaginação social. In: *Enciclopedia Einaudi* (Anthropos-Homem). Portugal: Imprensa nacional/Casa da Moeda, s/d. v.5. p. 309-310.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand. 2001.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CHARTIER, R. *À beira da falésia*. A história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- CHOAY, F. *A Alegoria do Patrimônio*. 3 ed. São Paulo: Unesp, 2006.
- GONÇALVES, J. Os museus e a cidade. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (org). *Memória e Patrimônio*. Ensaios Contemporâneos. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 171-186.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HOBSBAWN, E. “Introdução: a invenção das tradições” in: HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 09-23.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.) *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

Le GOFF, J. *História e memória*. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

LLOSA, M. V. *A civilização do espetáculo*. Uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MENESES, U. T. B. de. A Exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. *Museus*. Dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna. 2 ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p.15-88.

MENESES, J. N. C. *História e Turismo Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NORA, P. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto história*. São Paulo, n. 10, dez. 1993. [Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História PUCSP].

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru. São Paulo: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. *A história dos quartos*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

POULOT, D. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

POUTIGNAT, P; STREITFF-FENART, J. *Teorias da Etnicidade seguido de Grupos Étnicos e suas Fronteiras de Frederik Barth*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

SEYFERTH, G. A dimensão cultural da imigração. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 26, n. 77. p. 47-62, 2011.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. Estudos sobre cultura popular e tradicional. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013.

VARINE, H. de. *As raízes do futuro*. O patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

VELOSO, M. O Fetiche do Patrimônio. *Habitus*. Goiânia, v.4, n.1, jan./jun. p.437-454, 2006.

III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras.

ANAIS – VOL. 2 TRABALHOS COMPLETOS

ISSN: 2237.4361

WOODWAR, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 14 ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 07-72.

**A ICONESCRITURA DE VICENTE CECIM: TU ESCREVES UM LIVRO COM
IMAGENS. POR QUE FAZES ISSO?**

Danieli dos Santos Pimentel (PUCRS - CAPES)

– teme as asas que, a partir agora, deverão nascer em ti, disse o homem do ar ao outro, quando o viu chegar, ao da terra. Saindo de entre árvores. E sentaram-se, e entre eles houve o seguinte diálogo. Sob o sol, mas o homem da terra dentro da sombra enorme que a asa daquele homem e ave que viera fazia.

Vicente Franz Cecim

O referido artigo estuda a produção literária de Vicente Franz Cecim, escritor brasileiro nascido na cidade de Belém do Pará no dia 7 de agosto do ano de 1946, neto de libaneses e italianos, que se estabeleceram no Brasil no início do século XX. No ano de 1979, o autor lança *A asa e a serpente*, o primeiro livro do ciclo literário que mais tarde ficaria conhecido como: *Viagem a Andara*, o livro invisível. Anos depois, uma parte dos livros que compõe a referida série (as sete primeiras que haviam sido publicadas de forma independentes), são reunidas em um único volume, em seguida, publicadas pela Editora Iluminuras com o seguinte título: *Viagem a Andara, o livro invisível*, desde então os todos os livros de Andara, de alguma forma, estão filiados a este projeto.

Com o passar dos anos, seguiram-se a publicação dos títulos que garantiram a continuidade ao ciclo temático. Até o presente momento, o escritor conta com dezessete livros publicados, obedecendo a seguinte ordem cronológica: 1º *A asa e a serpente* (1979); 2º *Os animais da terra* (1980); 3º *Os jardins e a noite* (1981); 4º *Flagrados em delito contra a noite/Manifesto Curau*, edição do autor (1983)⁸⁵; 5º *Terra da sombra de do não* (1985); 6º *Viagem a Andara* (1988); este volume que reúne os quatro primeiros livros do ciclo e mais três que não foram publicados de forma independente: 7º *Diante de ti só verás o Atlântico* (1988), este livro não conta com publicação independente, 8º *O sereno* (1988) e 9º *As armas submersas* (1988); 10º *Silencioso como o Paraíso* (1994); 11º *Ó Serdespanto* (2001), 12º 1ª edição portuguesa de *K O escuro da semente* (2005); 13º edição brasileira de *Ó Serdespanto*

⁸⁵ Manifesto lançado pela primeira vez em março de 1983 por ocasião do Congresso SBPC ocorrido na Bahia. Somente no ano de 2012 o *Manifesto* foi publicado em formato de livro, juntamente com os demais manifestos: *I Dom Fugaz*, manifesto escrito no ano de 2003; *II Flagrados em delito contra a noite/Manifesto Curau* (1983); *II No Coração da Luz/Centelhas para um Segundo Manifesto Curau, ou não* (2009), esse terceiro manifesto corresponde a uma síntese dos primeiros manifestos. Ver nos anexos a primeira versão do *Manifesto Curau*.

(2006); 14º *oÓ*: *Desnutrir a pedra* (2008); 15º *Breve é a febre da terra* (2014), vencedora do prêmio IAP; 16º *Fonte dos que dormem* (2015); 17º *K O escuro da semente* (2016).

Nesses moldes, tomamos como objeto de estudo as seguintes obras do ciclo: *Silencioso como o paraíso* (1994); *oÓ Desnutrir a pedra* (2008); *Breve é a febre da terra* (2014); *Fonte dos que dormem* (2015) e *K O escuro da semente* (2016). Essas obras, a partir daquilo que alguns críticos consideram como a segunda fase da obra ceciniana, momento em que o autor inaugura o termo “iconescritura” e passa a fazer o uso contínuo de imagens como gravuras, fotografias e colagens entrelaçadas aos textos literários criam um novo fenômeno. A partir de então, a obra de Cecim incorpora novas feições, novas técnicas e novas experimentações com a linguagem visual. Além disso, fosse apenas o caráter plástico que as obras apresentam mediante seu aspecto físico e gráfico, mas desde o a publicação do primeiro livro, o autor prima pela ruptura entre gêneros, esse elemento trouxe para as suas obras um formato híbrido.

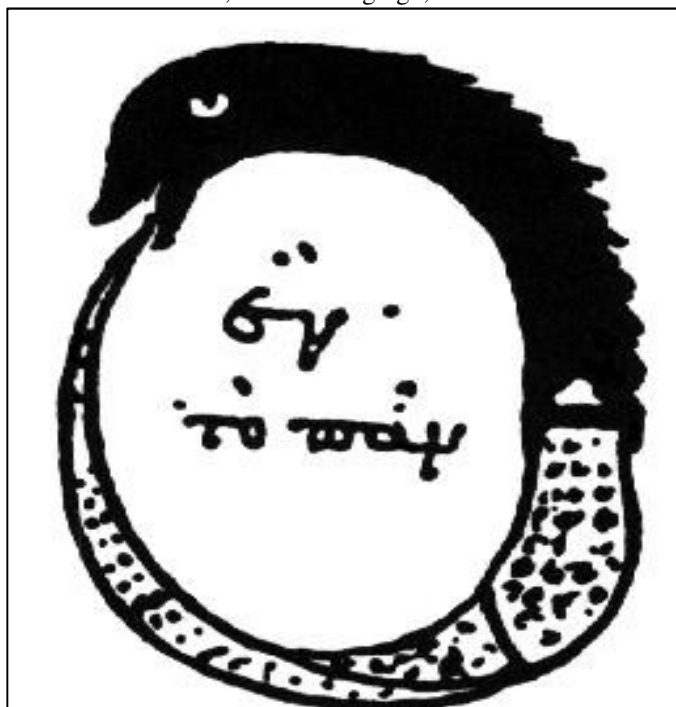
A partir das múltiplas linguagens presentes nessa fase de sua produção literária, analisaremos de que maneira, a imagem se entrelaça ao texto literário, ao promover novos agenciamentos e romper com um modelo clássico de estrutura narrativa. As primeiras prerrogativas para o uso corrente de imagens no ciclo ceciniano já estavam presentes desde as primeiras obras, ainda que a imagem propriamente dita não figurasse exatamente como um elemento plástico em seus textos, mas a tessitura imagética já se fazia presente por meio de uma escrita visual.

Como se pode observar na pergunta que abre o volume dos sete primeiros livros de Andara: “Tu escreves um livro com tinta invisível? Por que fazes isso?”, a questão da visibilidade *versus* invisibilidade já estava presente. Por outro lado, as imagens em diálogo com a escritura vêm a ser algo recorrente e mais concreto a partir do décimo livro do autor, *Silencioso como o Paraíso* (1994), daí em diante, momento em que os estudiosos afirmam se tratar de outro momento da produção literária do autor, Vicente Cecim, ou seja, a vertente iconográfica em seus textos.

Na realidade, desde o primeiro livro do ciclo, a *Asa e a serpente* o elemento imagético já era algo recorrente, a começar pelo projeto gráfico visual das capas das obras, o autor sempre se mostrou lúdico nesse sentido do trabalho com as imagens. Diga se passagem, a imagem também já estava presente na alusão à asa e a serpente, mais tarde, explorada em outro aspecto, na simbologia da serpente que acompanha todo o percurso do ciclo literário do

autor, como por exemplo, a imagem do uróboro, manuscrito grego, século X, depois recriado em outras imagens pelo autor:

Uróboro, manuscrito grego, século X



Os textos cecilianos são visuais por natureza porque se ocupam de descrições que funcionam como quadro e telas, ainda que o signo verbal predomine.

Contando estas histórias para nada

E veio o tempo das aves*
Homem com estrela no ombro
Mulher sentada ao poente com testa de lua
A areia de que somos feitos
O sono
O homem com sementes nas mãos

*Ilustração: Asas bem grandes de apagar o sol

Silencioso como o Paraíso após a expulsão
das criaturas humanas

Aqui se encontram os sonâmbulos

Gravura: Uróboros, manuscrito grego, século X.
A serpente metafísica devora a própria cauda,
acompanhada da divisa *Um é o Todo*. O mundo
é eterno recomeçar

o leitor deve recomeçar a ler o livro pela outra face

A experiência com a iconescritura torna-se ainda mais recorrente a partir do décimo livro, *Silencioso como o Paraíso*. O trecho acima recompõe muito bem esse exemplo, funciona como um guia de leitura, ao mesmo tempo em que explora elementos visuais, trazendo para as suas obras o diálogo com as artes e com a pintura. Em *Silencioso como o Paraíso* a capa, nas duas faces, lado A e lado B, contém A queda de Ícaro, de Hendrick Goltzius, além do aspecto da plasticidade e mobilidade que a obra propõe, como por exemplo, deixar que o leitor comece a leitura pela face que ele quiser.

A queda de Ícaro, 1588, Hendrick Goltzius

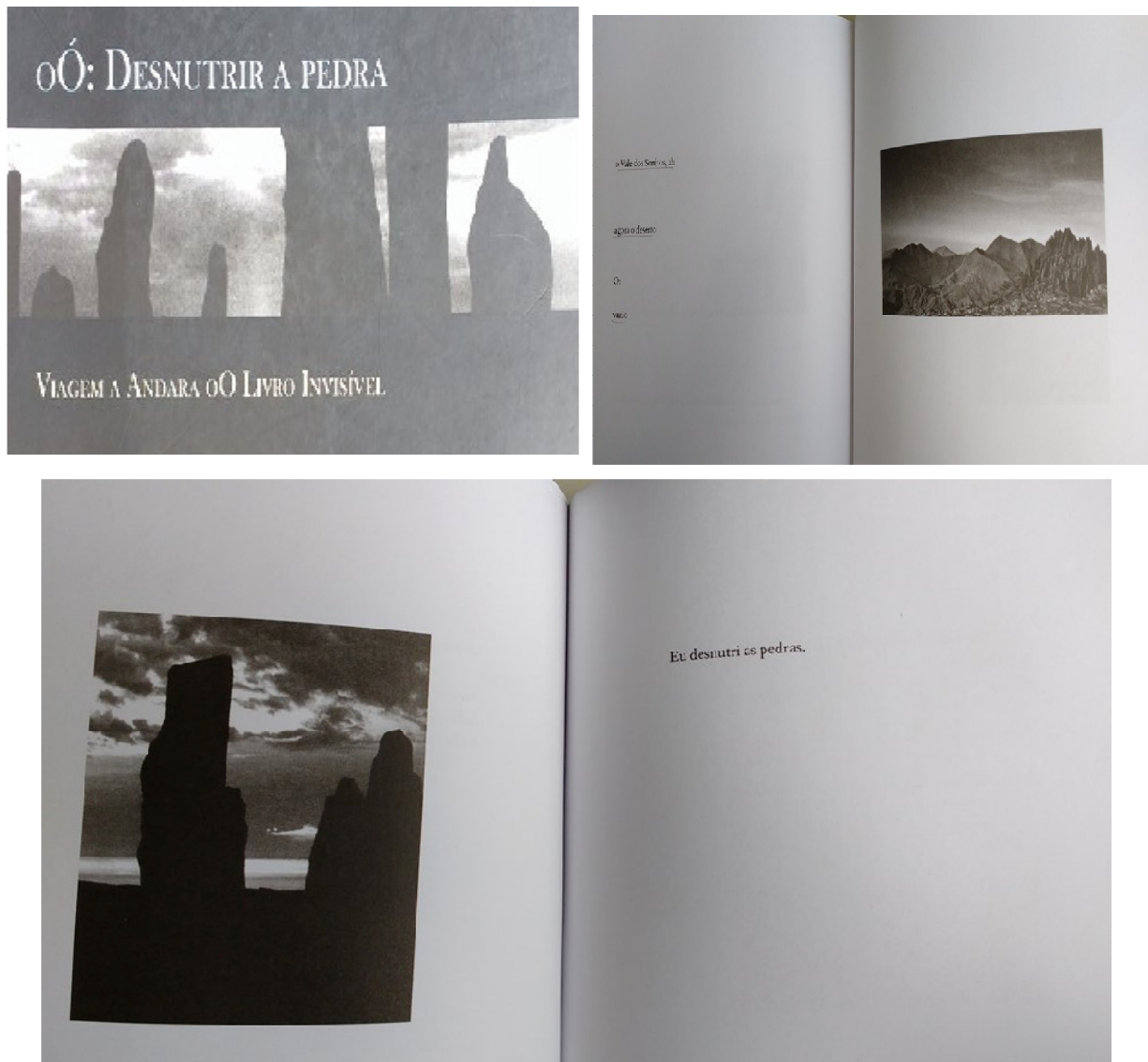


Além das inúmeras ressonâncias e intertextualidades bíblicas presente na obra, a estrutura fixa é abolida e numa espécie de lance de dados misturado a um jogo de amarelinha (referência ao escritor Julio Cortázar), o livro ganha novas contornos táteis e diferentes visualidades tanto no texto verbal como na linguagem não verbal.

Desta feita, a décima quarta obra do ciclo, *oÓ Desnutrir a pedra* (2008) radicaliza ainda mais no aspecto visual, desta vez, o autor sai do âmbito das pinturas mais clássicas e acrescenta juntamente aos poemas e fragmentos poéticos a fotografia, depois de um procedimento que se aproxima da fotomontagem. Em especial, o referido livro é uma ode à poética da dureza com forte apelo ao imaginário de corrente bachelardiana no paralelo com as imagens da dureza tão bem estudadas por este autor. É uma obra que trabalha a poética do

deserto, da aridez e da secura, inclusive no âmbito da linguagem já menos lírica e não menos densa no que diz respeito às imagens e metáforas da pedra.

Fotografias do autor



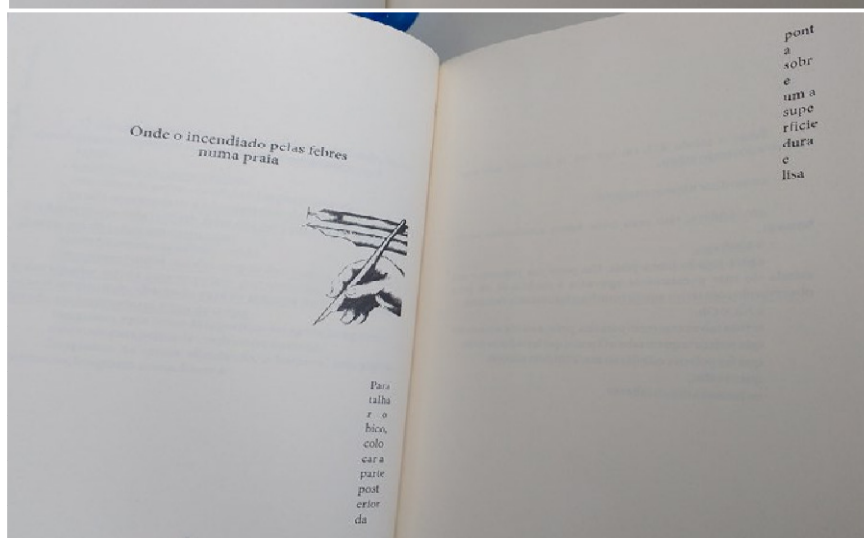
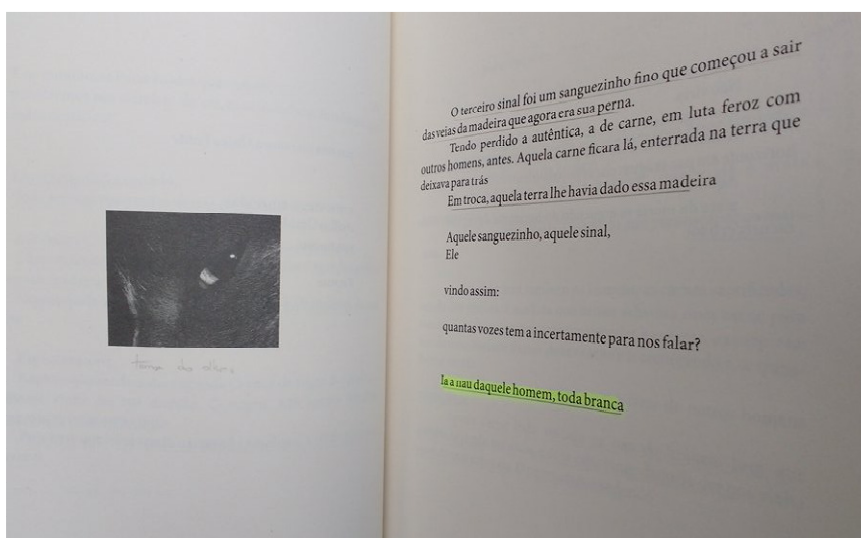
O eu-lírico se embrenha no silêncio e nas longas pausas na página. O espaço é preenchido de silêncios e imagens (fotografias do autor) em contraposição ao discurso crítico de uma sociedade dura e pouco sensível. A dureza que o livro mostra eclode, sobretudo, na relação entre signo linguístico e visualidade aberta das paisagens desérticas, das pirâmides, dos fósseis, do pó da terra. Das imagens terrestres que o texto explora em sua dialética imagética:

Essa mesma perspectiva se apresenta em *Breve é a febre da terra*, décimo quinto livro do ciclo. A economia do signo verbal torna-se ausente, assim como a imagem também cede espaço para o silêncio e o espaçamento. O vazio é ainda mais recorrente e a economia das

palavras deixa o silêncio falar. Nesta obra, o discurso social e crítico se ampliam em uma cosmovisão contrária à expansão ultramarina, contra o discurso do colonizador recém-chegado em terras da região, daí provém o título da obra: *Breve é a febre da terra*.

O delírio da cobiça e da posse toma conta do homem que navega em sua velha e desengonçada Nau negra. A imagem do barco negro soa como mau presságio, diferentemente do Barco ébrio de Arthur Rimbaud. De igual modo, outras intertextualidades se manifestam como na referência textual ao conto, O gato preto de Edgar Allan Poe.

A Nau negra de Vicente Cecim nada mais é do que a metáfora crítica do colonizador e sua sede de poder e dominação, por isso o autor se serve da velha alegoria do escrivão Pero Vaz de Caminha, da mão que impunha a pena, escreve e dá notícias do Novo Mundo. É preciso adentrar não só no texto, mas nas imagens que ele produz uma vez que a linguagem ceciniana é rica e cifrada, ou seja, mas sugere do que aponta para a referencialidade das palavras.



Nesse ponto, as imagens a que o escritor recorre segue a mesma proposição do difícil acesso às suas imagens poéticas. Assim, a obra de Vicente Cecim pensa por imagens, dialoga com diferentes recursos linguísticos, gráficos, visuais e plásticos, e, nesse sentido, reina na multiplicidade e no desdobramento dos signos.

REFERÊNCIAS

CECIM, Vicente Franz. *Viagem a Andara, o livro invisível*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

_____. *Silencioso como o paraíso*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Música do sangue das estrelas*. Trad. Lorenzo Pelegrín. Caxias do Sul: Livraria e Editora: Maneco, 2004. Edição bilíngue.

_____. *oÓ Desnutrir a pedra*. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

_____. *Breve é a febre da terra*. Belém: IAP, 2014.

LINGUAGEM, EDUCAÇÃO E PRODUTO CULTURAL PARA A INFÂNCIA: ANÁLISE DE UM LIVRO SOBRE MATEMÁTICA

Débora Peruchin (UCS)

INTRODUÇÃO

O estudo da infância como uma fase especial do desenvolvimento humano é relativamente recente. Para Heywood (2004), as sociedades, independentemente da época, tiveram a noção de que as crianças são diferentes dos adultos, mas diferem quanto à concepção de infância, ou seja, em questões como a duração da infância e as particularidades infantis. Com a modernidade, a criança passou a ser considerada uma construção social que varia de acordo com diferentes tempos e sociedades.

Na produção de cultura das sociedades, são relevantes os produtos culturais para a infância, estando a literatura entre eles. Com o acesso a obras literárias, desenvolvem-se as habilidades de linguagem, consideradas por Saussure como a capacidade da pessoa de comunicar-se (PAVIANI, 2012). Assim, na escola podem ser estudados artefatos da cultura infantil como uma oportunidade de proporcionar o desenvolvimento a partir da interação entre a criança e os produtos culturais destinados a ela.

1 INFÂNCIA E LINGUAGEM

A infância, segundo Heywood (2004), é considerada a etapa da vida onde são moldados o caráter e o destino de um indivíduo, sendo “uma idade para brincar, ser educado e se preparar gradualmente para a vida de adulto” (HEYWOOD, 2004, p. 203). A criança é participante da construção da história e da cultura de seu tempo (SOUZA, 2005), é influenciada pelo meio em que vive e o influencia pelas interações que realiza no tempo e no espaço (PERROTTI, 1990). A criança é, assim, uma construção social que varia conforme o tempo e os grupos sociais (HEYWOOD, 2004; CHRISTIAN-SMITH; ERDMAN, 2001).

Segundo Christian-Smith e Erdman, “a maneira como a infância é acolhida numa sociedade está inteiramente relacionada com a forma com que o trabalho e o lazer estão organizados, bem como a escola, a família e os relacionamentos entre iguais” (2001, p. 206). A criança, nesse contexto, ocupa a posição de sujeito em sua “existência ativa no mundo” (SOUZA, 2005, p. 24), construindo a realidade por meio da linguagem nas interações sociais.

A linguagem, segundo Souza (2005), caracteriza o ser humano. Para Saussure (1965 apud PAVIANI, 2012), linguagem é entendida como possibilidade de comunicação humana, sendo um conceito mais amplo que o de língua, este entendido como um sistema de signos “com caráter social, com um código comum e de uso coletivo, constituído de um conjunto de regras e normas” (PAVIANI, 2012, p. 43).

No desenvolvimento humano, a linguagem é destacada nos traços culturais (SOUZA, 2005). Conforme Paviani, “a linguagem, sob os pontos de vista social e cultural e da comunicação, é fenômeno amplo e envolve as atividades de comunicação do ser humano, como práticas sociais de linguagem” (2012, p. 44). A criança inicia o uso da linguagem na família, que cria condições para que ela naturalmente seja introduzida nos processos de comunicação e interação na sociedade (PAVIANI, 2012).

Vygotsky (1984 apud SOUZA, 2005) considera que a linguagem é a condição mais importante do desenvolvimento da consciência da criança. Para ele (1987 apud SOUZA, 2005), a linguagem da criança, entre os dois e sete anos de idade, apresenta uma função interna, que dirige o pensamento, e uma função externa, responsável por comunicar a outras pessoas os resultados do pensamento.

Vygotsky investiga a relação entre pensamento e linguagem e as mudanças ocorridas nessa relação ao longo do desenvolvimento da criança. Segundo ele, o pensamento tem uma estrutura própria e “acontece como uma totalidade e num só momento” (SOUZA, 2005, p. 135). Assim, Vygotsky afirma que não é tarefa fácil realizar a transcrição do pensamento para a fala, já que é necessário organizá-lo em uma sequência de palavras para expressá-lo verbalmente. Necessariamente, a transição do pensamento para a palavra passa pelo significado (SOUZA, 2005).

A imaginação é também considerada uma experiência de linguagem (SOUZA, 2005). Segundo Vygotsky, a criança não delimita imaginação e realidade em suas experiências.

Na infância, a imaginação, a fantasia, o brinquedo não são atividades que podem se caracterizar apenas pelo prazer que proporcionam. Para a criança, o brinquedo preenche uma necessidade; portanto a imaginação e a atividade criadora são para ela, efetivamente, constituidoras de regras de convívio com a realidade (SOUZA, 2005, p. 148).

Nas atividades que realizam, as crianças reelaboram criativamente suas experiências, “edificando com elas novas possibilidades de interpretação e representação do real, de acordo com suas afeições, suas necessidades, seus desejos e suas paixões” (SOUZA, 2005, p. 148). Desse modo também é possível pensar a literatura infantil, momento em que a criança

interpreta a história de acordo com suas próprias emoções, não esgotando a atividade infantil em sua reprodução, mas reelaborando-a e atribuindo-lhe significado.

2 PRODUÇÃO CULTURAL PARA A CRIANÇA

Os produtos culturais, segundo Perrotti (1990), expressam um modo de vida determinado. Da mesma forma ocorre com os produtos culturais para a infância, já que “para a criança, o mundo mágico da ficção, do mito, da fantasia são modos diferentes de revelar a verdade da vida” (PAVIANI, 2012, p. 53).

A literatura infantil é produzida por adultos e consumida por crianças (CHRISTIAN-SMITH; ERDMAN, 2001; BLOCK, 2001). Nesse contexto, é importante pensar em estratégias que estimulem a criança a relacionar as histórias dos livros que lê (ou ouve) ao próprio mundo em que está situada (CAMARGO, 1990). A literatura, segundo Paviani (2012), é uma das formas culturais mais relevantes, podendo ser considerada patrimônio linguístico e cultural.

Os livros configuram-se como um recurso importante a ser utilizado nas escolas, por meio de uma vivência que utiliza mundos de fantasia e imaginação. A leitura instiga a curiosidade, desenvolve a comunicação e amplia o vocabulário e o conhecimento de mundo do leitor. Os livros paradidáticos, especialmente, são desenvolvidos para educar de forma lúdica, procurando promover o gosto pela leitura e o desenvolvimento da linguagem e do leitor (CASSIANO, 2009). Os livros paradidáticos complementam o estudo ao resumir ou aprofundar determinados conteúdos. Em geral, livros de literatura infantil também são apresentados pelas editoras brasileiras como paradidáticos, por seu uso pedagógico (ROJO, 2006).

2.1 LITERATURA INFANTIL

A leitura é um saudável hábito intelectual (ZILBERMAN, 1990). Ler uma obra aproxima o texto a aspectos da vida do leitor, fazendo da leitura uma experiência de vida (RAMOS; PANOZZO, 2011). Sobre a importância da leitura e da literatura, Zilberman afirma que fazem

[...] com que o universo da ciência se exponha a todas as camadas, indiscriminadamente. Esta democratização foi, e continua sendo, relativa, uma vez

que o processo de escolarização não é uniforme, nem igualitário, muito menos de similar qualidade. Ainda assim, a oportunidade enquanto tal passou a existir de maneira que favoreceu novas modalidades de ascensão social. Se a maioria delas condiciona este trânsito ao filtro escolar, não se pode obscurecer a circunstância de que proporcionou uma mobilidade inusitada na, até então, rígida hierarquia social (1990, p. 102).

Assim, o livro, e especialmente o livro para a infância, assume caráter educativo, a partir de “uma postura pedagógica, englobando valores e normas do mundo adulto para transmiti-las às crianças” (ZILBERMAN, 1990, p. 100). O livro é um bem cultural que permite à criança apropriar-se dos sistemas verbal e visual na interação com o mesmo (RAMOS; PANOZZO, 2011).

Segundo Camargo, o livro é uma forma de expressão artística e a ilustração é arte, “pura e simplesmente”, agindo como “uma das primeiras portas de entrada da criança no mundo da Arte” (1990, p. 167). A leitura de um livro infantil, desse modo, ocorre com o entendimento da palavra e também a partir da visualidade, por meio de imagens e da diagramação (RAMOS; PANOZZO, 2011). Conforme Ramos e Panozzo,

[...] interagimos com textos constituídos por palavra e por ilustração, fato que implica o convívio do leitor contemporâneo com duas linguagens, verbal e visual, no processo de significação. As peculiaridades da literatura infantil, em especial, a interação entre o verbal e o visual, implicam modos específicos de ler (2011, p. 20).

A ilustração integra o texto juntamente com a linguagem verbal, produzindo sentido pela interação da imagem com o leitor e por sua articulação com a palavra (RAMOS; PANOZZO, 2011). A capa dos livros infantis normalmente destaca uma ilustração, sinalizando ao leitor hipóteses do que o objeto oferece em suas páginas. A interação, assim, inicia antes de a história começar a ser lida, já que “o leitor estabelece o primeiro contato com a obra por meio da capa, que pode seduzir ou não para a leitura, atraindo a atenção e convidando o leitor a entrar no universo que o livro guarda” (RAMOS; PANOZZO, 2011, p. 76).

Muitos elementos plásticos – como cor, luz, forma e enquadramento – são utilizados nas ilustrações especialmente para exprimir uma emoção, além do objetivo de gerar um efeito estético (CAMARGO, 1990). Este conceito de efeito estético é subjetivo e aprendido a partir de uma construção social e histórica (RAMOS; PANOZZO, 2011). Neste contexto, Ramos e Panozzo afirmam que “literatura é arte, e literatura infantil é uma manifestação artística cujos sentidos se efetivam pela interação verbal e visual” (2011, p. 148).

2.2 LIVROS PARADIDÁTICOS

Os livros paradidáticos, segundo Dalcin (2002), são livros temáticos que têm, de forma explícita, a intenção de não apenas ensinar, mas ensinar de forma lúdica. As obras paradidáticas são utilizadas nos processos de ensino e aprendizagem nas escolas, porém não apresentam características próprias dos livros didáticos, como uma sequência curricular oficial e classificação por ano ou série. Em geral, os paradidáticos complementam a utilização dos livros didáticos, podendo ser utilizados pelo professor, como material de consulta, ou diretamente pelos alunos (MUNAKATA, 1997).

[...] os paradidáticos podem ser utilizados na sala de aula como elemento introdutório a um novo tema, como leitura complementar, de aprofundamento, como uma fonte de pesquisa, por interesse pessoal ou ainda, para a resolução de alguma tarefa que vise ampliar conhecimentos a respeito de um conteúdo específico (DALCIN, 2002, p. 48).

Segundo Munakata (1997), a crítica ao caráter conservador dos livros didáticos e as ideias de renovação dos processos de ensino e aprendizagem contribuíram para a elaboração de coleções de livros paradidáticos, que tornaram-se uma alternativa para reavaliar o ensino em sala de aula. Para Dalcin (2002), os paradidáticos – e, especialmente, os paradidáticos de Matemática – constituem um gênero de livros com grande potencial.

No processo de construção dos livros paradidáticos de Matemática, autores, ilustradores e diagramadores trabalham na criação de textos buscando articular a simbologia matemática com as imagens e palavras. Os livros paradidáticos de Matemática são, assim, recursos de aproximação entre a Matemática e as práticas de leitura, além de outras áreas do conhecimento (DALCIN, 2002).

Os autores Monteiro Lobato e Malba Tahan (pseudônimo de Júlio César de Mello e Souza) foram os precursores dos livros paradidáticos de Matemática no Brasil, respectivamente com as obras *Aritmética da Emília* (1935) e *O Homem que Calculava* (1949). Segundo Dalcin, havia em ambos autores o desejo de “romper com as concepções tradicionais de ensino, acreditando na possibilidade de o gênero literário constituir-se num importante veículo para uma aprendizagem prazerosa e significativa” (2002, p. 11).

Por meio dos livros paradidáticos, Monteiro Lobato e Malba Tahan mostraram que é possível ensinar Matemática aliando o rigor científico com a imaginação literária, utilizando a

imaginação e a criatividade para contar histórias. O leitor é convidado a imaginar e adentrar “ao mundo da fantasia sem, no entanto, eliminar as ligações com a vida real, seus conflitos e suas dificuldades. Suas histórias são fantásticas, mas não alienantes” (DALCIN, 2002, p. 16). Os livros paradidáticos, assim, envolvem o leitor em histórias interessantes ao mesmo tempo em que esclarecem o conteúdo abordado.

Nos livros paradidáticos são encontrados elementos como a preocupação com a contextualização do conteúdo e a valorização das ilustrações como recurso pedagógico. As ilustrações aproximam o texto do cotidiano, sendo muitas vezes essenciais para uma adequada compreensão da narrativa. Além disso, muitas atividades e desafios são apresentados ao leitor por meio de ilustrações, para que o conhecimento matemático envolvido seja melhor compreendido (DALCIN, 2002).

Nas obras paradidáticas de Matemática, em especial, há o cuidado com a compreensão correta dos símbolos e notações matemáticas por meio da articulação entre o texto e a simbologia matemática. Além disso, o caráter lúdico prevalece nos livros paradidáticos com a utilização de jogos e enigmas que estimulam a resolução de desafios, especialmente a partir de situações do cotidiano. De modo geral, os livros paradidáticos de Matemática são organizados com a intenção de possibilitar um olhar diferenciado sobre esta área do conhecimento, especialmente buscando desmistificá-la, torná-la mais atraente e revelar sua utilidade no cotidiano (DALCIN, 2002).

3 ANÁLISE DO LIVRO *MONSTROMÁTICA*

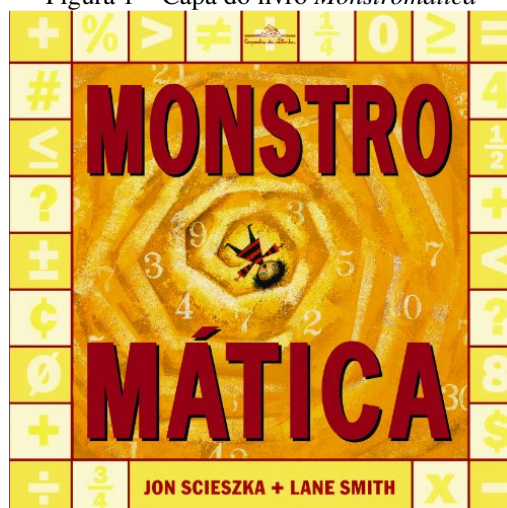
Considerando as relações entre infância e linguagem, o livro *Monstromática* apresenta-se como uma obra paradidática infantil com relevantes potencialidades pedagógicas. A narrativa é agradável e as ilustrações destacam-se pela importância que adquirem ao proporcionar maior qualidade à leitura, realizada por meio da interação dos leitores com o verbal e o visual. A temática da história envolve a relação da criança com a Matemática, o que pode ser explorado pelo educador como forma de auxiliar o aluno na compreensão da importância desta área do conhecimento. Segundo Nunes e Bryant,

[...] à medida que as crianças crescem, não apenas seus conceitos matemáticos se desenvolvem, mas também seu conceito do que é matemática. A compreensão das crianças do que é matemática exerce um efeito maior sobre como elas resolvem problemas (1997, p. 229).

O livro *Monstromática* foi publicado originalmente nos Estados Unidos em 1995, sendo escrito por Jon Scieszka e ilustrado por Lane Smith. A tradução para a Língua Portuguesa foi realizada por Iole de Freitas Druck e a publicação no Brasil foi feita em 2004 pela editora Companhia das Letrinhas. O livro analisado para este artigo é um exemplar da 11ª reimpressão, realizada em 2013.

A história do livro tem como protagonista uma criança na faixa dos 9-10 anos, que vai à escola e tem conhecimentos matemáticos básicos. A leitura com fins pedagógicos, porém, exige um leitor com mais idade, a partir dos 12-13 anos, para compreender e resolver as questões apresentadas. Como o livro é extenso (tem 32 páginas), será apresentada sua estrutura geral e analisada especificamente a capa e alguns trechos, como as páginas 6 e 7, onde é possível perceber a lógica seguida na escrita do livro.

Figura 1 – Capa do livro *Monstromática*



Fonte: Livraria Cultura (2016)

A capa do livro (Figura 1) apresenta o título *Monstromática* grafado em letras grandes e separando a palavra em duas partes – em cima *Monstro*, embaixo *mática* – para dar ênfase à palavra *monstro*. Os nomes de autor e ilustrador estão centralizados na parte inferior da capa, com um sinal de adição entre eles, mostrando que a Matemática será predominante em todo o livro. A escrita do título está em cor bordô, enquanto a imagem de fundo é laranja e a moldura é amarela. As cores contribuem para a ideia transmitida pelo desenho central da capa, onde uma criança parece ser sugada em um redemoinho de números (parte laranja), estando cercada por sinais matemáticos (distribuídos nas bordas amarelas).

As dedicatórias de autor e ilustrador são apresentadas sobre um sinal de divisão e em forma de problema. O autor Jon Scieszka escreve: “Se a soma do número de sobrinhas e sobrinhos que tenho é igual a 15 e o seu produto igual a 54, e eu tenho mais sobrinhos que

sobrinhas, a quantos sobrinhos e a quantas sobrinhas eu dedico este livro?” (p. 3). A escrita da dedicatória nesse formato instiga a curiosidade do leitor e o desafia a resolver o problema.

O livro é narrado pela protagonista e inicia com a mesma contando sobre uma fala da professora de Matemática, nomeada “professora Fibonacci”⁸⁶: “ ‘Crianças, vocês sabiam que quase tudo pode ser encarado como um problema de matemática?’ ” (p. 5). A partir disso, a protagonista passa a perceber que em tudo encontra problemas matemáticos: “A professora Fibonacci realmente conseguiu fazer a MONSTROMÁTICA me pegar. Tudo o que eu olho ou penso vira imediatamente um problema de matemática” (p. 9, grifo do autor). A protagonista inicia a narração dos acontecimentos do dia (p. 6-7):

Acordo às 7h15. Levo 10 minutos para me vestir, 15 minutos para tomar o café da manhã, e 1 minuto para escovar os dentes. De repente, isso vira um problema:

- 1) Se meu ônibus escolar passa às 8h00, estarei pronta a tempo?
- 2) Quantos minutos tem 1 hora?
- 3) Quantos dentes tem uma boca?

Olho no meu guarda-roupa e os problemas pioram: Tenho 1 blusa branca, 3 azuis, 3 listradas e aquela xadrez feiosa que o tio Zenão me deu de presente.

- 1) Quantas blusas eu tenho ao todo?
- 2) Com quantas blusas eu ficaria se jogasse fora aquela xadrez horrorosa?
- 3) Quanto é que o tio Zenão vai parar de me mandar de presente essas blusas horríveis?

Estou ficando meio chateada. Tudo parece virar um problema.

A ilustração das páginas 6 e 7 é dividida na diagonal conforme os dois problemas apresentados, sobre o horário e as blusas. A parte sobre o horário tem fundo laranja e a imagem de um relógio com a protagonista no centro, vestida com uma blusa xadrez e cujos braços são os ponteiros do relógio, marcando o horário em que ela acorda: 7h15. A parte sobre as blusas é em tons de verde e tem fundo xadrez, fazendo referência à blusa citada pela protagonista.

A situação vivida pela personagem é transformada em um problema matemático, do qual derivam outros, como calcular o total de blusas e, em seguida, quantas blusas restariam retirando a blusa xadrez. Após, é apresentado um problema que não é matemático, mas que tem relação com o contexto (“Quando é que o tio Zenão vai parar de me mandar de presente essas blusas horríveis?”). Assim prossegue em todo o livro, tornando a leitura desafiadora e divertida.

⁸⁶ O nome da professora é uma referência ao matemático Leonardo de Pisa, conhecido desde o século XIX como Fibonacci. Seu trabalho foi muito importante para a popularização dos algarismos indo-arábicos e é lembrado principalmente pela sequência de números que recebe o seu nome (FLOOD; WILSON, 2013). O nome da professora não é explicado no livro, apenas há o exemplo da sequência de Fibonacci na página 18, quando são apresentadas diversas sequências matemáticas.

No dia narrado pela personagem, há problemas matemáticos em diversas situações: cálculo do volume a partir do leite colocado no cereal no café da manhã; questões que envolvem a quantidade de crianças no ônibus escolar; um gráfico com os aniversariantes da turma de cada mês e perguntas de interpretação sobre o mesmo (“Qual mês tem mais aniversários?”); noções espaciais com a necessidade de reorganizar as fileiras da sala de aula; perguntas sobre o corpo humano, como a quantidade de dedos e orelhas que há considerando todos os alunos da sala; divisão em frações da pizza servida no lanche; relações entre notas de dinheiro e figuras históricas presentes no dólar americano; questões contextualizadas nas aulas de Geografia (tamanho de rios), Português (formação de palavras), Educação Física (saldo e média de gols), Artes (figuras geométricas) e, como não poderia faltar, Matemática (números pares, sequência de Fibonacci, números binários).

As páginas 18 e 19 dedicam-se aos problemas da aula de Matemática e apresentam diferentes sequências, convidando o leitor a descobrir quais são os próximos cinco números em cada sequência apresentada. É apresentada também a Fórmula de Bhaskara (p. 22) como a fórmula para o desconto em uma liquidação de bombons, problema “resolvido” pela protagonista decidindo desistir dos bombons e comprar pipoca.

Durante o texto, são apresentadas informações de Matemática e também de outras áreas do conhecimento, mantendo o padrão de apresentar um problema matemático e um questionamento divertido relacionado ao contexto. Esses pontos podem ser percebidos no trecho a seguir (p. 15):

Na aula de Estudos Sociais, o problema é de geografia: O rio Amazonas tem pouco menos de 7 mil quilômetros de comprimento. Uma bala mede aproximadamente 1 centímetro. Um metro tem 100 centímetros e um quilômetro tem 1000 metros.

1) Estime quantas balas precisam ser enfileiradas para se obter o comprimento do rio Amazonas.

2) Estime quantas balas você comeria se tivesse que medir o rio Amazonas com elas.

Desafio: Você consegue soletrar Amazonas com a boca cheia de balas?

Após apresentar o seu dia na escola, a protagonista conclui (p. 25):

Não tenho dúvidas: me transformei numa matelunática delirante. E se isso durar o ano inteiro? Quantos minutos de euforia matemática daria no total?

‘Qual é o seu problema?’, minha irmã pergunta.

‘365 dias x 24 horas x 60 minutos’, eu resmungo.

Em seguida, o jantar torna-se motivo para um problema de lógica. Ao dormir, os problemas aumentam, segundo a personagem, que sonha com um grande quadro-negro onde

estão problemas matemáticos que precisa resolver. A personagem conta que, após pensar muito, resolve seu problema com frações: “Quebro o giz ao meio. Aí eu junto de novo as duas metades. Uma metade mais uma metade é igual a um inteiro” (p. 26-27).

Na página seguinte, começa um novo dia, às 7h15, repetindo as perguntas sobre quanto tempo é necessário para a protagonista estar pronta para ir à escola. Dessa vez, porém, ela resolve os cálculos e afirma que matou a Monstromática, pois agora pode resolver qualquer problema. Estando o problema da Monstromática resolvido, o livro encerra com a frase: “E a vida fica uma maravilha, até que chega a aula de ciências e o professor Newton diz: ‘Crianças, vejam só, vocês podem encarar quase tudo como um experimento científico...’” (p. 32). A imagem final, abaixo da frase dita pelo professor, retrata a protagonista com tubos de ensaio e desenhos de átomos, deixando a cargo do leitor imaginar as histórias vividas pela personagem pensando o cotidiano com experiências científicas.

As ilustrações da história são bem coloridas e utilizam números e formas geométricas, como a roupa da personagem em formato de triângulo. No decorrer da história, a protagonista é retratada com expressões demonstrando concentração em pensar e, por vezes, parecendo estar exausta e confusa. Diferentemente, no dia em que acorda sabendo resolver todos os problemas de Matemática, a imagem da personagem mostra um semblante de alívio e felicidade. Essa imagem contrasta com a ilustração da página posterior, que a apresenta assustada com a possibilidade de passar o dia pensando em experimentos científicos.

As respostas de todas as perguntas do texto estão na contracapa do livro, permitindo que o leitor resolva as questões propostas e confira as respostas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro apresenta a ideia de *Monstromática* já em seu título, causando a impressão de que a Matemática é um monstro e que causa grandes problemas. A forma como o livro se desenvolve, porém, revela o contrário, mostrando que a Matemática pode ser divertida e que sua aprendizagem é importante, já que é percebida nas atividades diárias. A diferença está no modo de ver a Matemática por meio de problemas que motivam a criança.

A personagem passou a saber como resolver perguntas e desafios matemáticos. É importante considerar que a Matemática é uma área do conhecimento normalmente considerada difícil. A partir das ilustrações, é possível perceber que a criança pode se sentir

confusa com os desafios encontrados na construção dos conhecimentos, mas que aprender pode ser fonte de prazer e alegria.

Este livro infantil de cunho paradidático, portanto, apresenta-se como um recurso com potencial pedagógico que merece ser explorado. É possível relacionar conceitos matemáticos a situações do cotidiano e envolver a criança em um processo de desmistificação da Matemática, ao mesmo tempo em que se promove o desenvolvimento da linguagem e a experiência do gosto pela leitura.

REFERÊNCIAS

BLOCK, Alan A. Lendo revistas infantis: cultura infantil e cultura popular. In: STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. (Org.). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 237-256.

CAMARGO, Luís. A criança e as artes plásticas. In: ZILBERMAN, Regina (Org.) *A produção cultural para a criança*. 4 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. p. 147-192.

CASSIANO, Adriana Aparecida. *O prazer de ler: o incentivo da leitura na Educação Infantil*. 2009. 48 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Pedagogia) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/ceca/pedagogia/pages/arquivos/ADRIANA%20APARECIDA%20CASSIANO.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2016.

CHRISTIAN-SMITH, Linda K.; ERDMAN, Jean I. “Mãe, não é de verdade!”: crianças construindo a infância através da leitura da ficção de terror. In: STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. (Org.). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 201-236.

DALCIN, Andréia. *Um olhar sobre o paradidático de Matemática*. 2002. 222 f. Dissertação (Mestrado em Educação Matemática) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2002. Disponível em: <www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=vtls000296009>. Acesso em: 29 ago. 2016.

FLOOD, Raymond; WILSON, Robin. Fibonacci. In: _____. *A história dos grandes matemáticos: as descobertas e a propagação do conhecimento através das vidas dos grandes matemáticos*. São Paulo: M. Books, 2013. p. 54-55.

FROTA, Ana Maria Monte Coelho. Diferentes concepções da infância e adolescência: a importância da historicidade para sua construção. *Estudos e pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epp/v7n1/v7n1a13.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2016.

HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MUNAKATA, Kazumi. *Produzindo livros didáticos e paradidáticos*. 1997. 223 f. Tese (Doutorado em História e Filosofia da Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www.academia.edu/3763517/Produzindo_livros_did%C3%A1ticos_e_paradid%C3%A1ticos>. Acesso em: 29 ago. 2016.

NUNES, Terezinha; BRYANT, Peter. *Crianças fazendo matemática*. Porto Alegre: Artmed, 1997.

PANIZZOLO, Claudia. Civilizar, educar e instruir: a infância impressa nos livros de leitura. *Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300851459_ARQUIVO_Civilizar_educareinstruir_ClaudiaPanizzolo.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2015.

PAVIANI, Neires Maria Soldatelli. Conceitos e problemas da linguagem na educação. In: _____. *Estudos da linguagem na educação*. Caxias do Sul: Educus, 2012. p. 43-59.

PERROTTI, Edmir. A criança e a produção cultural. In: ZILBERMAN, Regina (Org.) *A produção cultural para a criança*. 4 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. p. 9-27.

RAMOS, Flávia Brocchetto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry. *Interação e mediação de leitura literária para a infância*. São Paulo: Global, 2011.

ROJO, Roxane. Livros em sala de aula: modos de usar. In: CARVALHO, Maria Angélica Freire de; MENDONÇA, Rosa Helena (Orgs.) *Práticas de leitura e escrita*. Brasília: Ministério da Educação, 2006. p. 96-101. Disponível em: <http://www.alemdasletras.org.br/biblioteca/material_formadoras/Salto_para_o_futuro_Praticas_de_leitura_e_escrita.pdf>. Acesso em: 02 set. 2016.

SCIESZKA, Jon. *Monstromática*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013. Ilustrações de Lane Smith.

SOUZA, Solange Jobim e. *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil: livro, leitura, leitor. In: _____. (Org.) *A produção cultural para a criança*. 4 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. p. 93-115.

GAME OF THRONES: ADAPTAÇÃO OU NARRATIVA TRANSMÍDIA?

Ma. Deborah Mondadori Simionato (UFRGS)

Lúcia Collischonn de Abreu (UFRGS)

O fenômeno recente do seriado da HBO *Game of Thrones* é um dos mais interessantes para se compreender o poder e influências de outras mídias no mundo literário e no mercado editorial, além de ser um exemplo bastante completo dos fenômenos trans e intermediáticos e da convergência cultural. A adaptação da série de livros *A Song of Ice and Fire*, de George R R Martin para a televisão veio um pouco tardia: o primeiro romance sendo publicado no Brasil em 1996 e com a primeira temporada da série sendo lançada somente em 2011. Pode-se dizer que essa adaptação tardia pode ter sido exatamente o que os livros (e o fenômeno resultante deles) precisavam, uma vez que a série de televisão chegou em um momento propício para que a mesma extrapolasse a tela e virasse referência cultural.

Com 10 episódios de cerca de uma hora de duração por temporada, se expandem as possibilidades adaptativas dos livros de mais de 500 páginas escritos por George R. R. Martin, e o público imenso da televisão - mesmo a série sendo transmitida pela rede a cabo americana - tem uma exigência e um ritmo muito diferentes dos leitores dos livros. A série *Game of Thrones* alcançou um sucesso monumental em diversas plataformas ao longo dos últimos seis anos, desde a estreia da primeira temporada, com produtos culturais de diversos tipos sendo lançados conjuntamente, como é o caso de livros de receitas, mapas, *spin-offs*⁸⁷, jogos de computador, celular, *memes*⁸⁸, citações em outras séries e filmes, expandindo-se para o dia-a-dia das pessoas das mais diversas formas. A exposição e consumo desenfreados de *Game of Thrones* faz com que a produção da série sofra, em consequência, uma grande pressão artística e temporal aos envolvidos tanto com a série quanto com os livros, o que por sua vez acaba resultando em pressão na escrita dos romances, ainda em andamento, por George R. R. Martin. Os espectadores da série e consumidores do fenômeno cultural que é *Game of Thrones* possuem ritmos de consumo diferentes, ocasionando então uma ruptura nas

⁸⁷ Spin-off, ou derivagem, é um termo surgido no contexto empresarial, para designar aquilo que foi derivado de algo já desenvolvido ou pesquisado anteriormente. No caso de literatura e estudos midiáticos, é o caso de histórias “filhote” de histórias maiores, que se passam no mesmo universo, mas desenvolvendo a história de um personagem diferente ou focando num personagem secundário da obra principal.

⁸⁸ Termo da biologia cunhado por Dawkins (1996), os *memes* seriam equivalentes culturais dos genes. Esses são fenômenos também pouco “controláveis” e catalogáveis, que representam a expansão e disseminação de um conceito, ideia, ou piada, replicando e fazendo referência a algo comumente partilhado.

expectativas que as duas obras, a saber, a série e os livros, têm entre os diferentes públicos, isto é, os leitores e os espectadores (e aqueles que pertencem a ambos os grupos).

A ideia inicial seria a de adaptar cada um dos cinco livros publicados até o momento a uma temporada correspondente do seriado, mas ao longo da adaptação e em virtude do sucesso da série, os produtores foram gradualmente obtendo maior liberdade nas escolhas adaptativas e assim se afastando da fidelidade esperada por muitos fãs às obras originais. Essa liberdade alcançou sua posição máxima quando a adaptação televisiva foi mais rápida do que a escrita de George R. R. Martin, fazendo com que a produção da sexta temporada chegasse sem haver promessa de finalização e publicação do sexto livro da série em um futuro próximo. Tendo consciência disso, e em constante diálogo com o autor, os produtores estabeleceram já um pouco antes desse momento grandes mudanças, especialmente no que se relaciona com personagens, seus destinos e enredo, também já estabelecendo uma diferenciação entre as duas obras de arte que vai além da diferenciação presente entre, por exemplo, um romance e sua adaptação.

O presente trabalho busca discutir e analisar o impacto que a mudança no relacionamento entre obra original e adaptação causou no fenômeno cultural de *Game of Thrones*, especificamente no status de adaptação para narrativa transmídia, questionando se a adaptação da série sofreu uma mudança de status com esse fenômeno. Para isso, buscamos exemplificar com a reação e *shift* de expectativas que as mudanças no relacionamento entre obra original e adaptação e o consequente questionamento desse status causou no público, focando-se principalmente nas duas temporadas mais recentes da série. Buscamos com isso questionar se a obra adaptativa *Game of Thrones* pode seguir sendo considerada como tal ou se pode ser vista como narrativa transmidiática que pertence ao fenômeno cultural que a engloba.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Imprescindível para esse trabalho é o uso da ideia de convergência cultural quando aplicada a questões transmidiáticas e diferentes plataformas. Henry Jenkins afirma que a convergência cultural ocorre individualmente a partir das interações de um indivíduo com outros.

“This circulation of media content - across different media systems, competing media economies and national borders - depends heavily on consumers’ active

participation. I will argue here that convergence should be understood primarily as a technological process bringing together multiple media functions within the same devices. Instead, convergence represents a cultural shift as consumers are encouraged to seek out new information and make connections among dispersed media content.” (JENKINS, 2006, p. 3)

A Convergência cultural, como apresentada por Jenkins (2006), portanto assume que uma história poderia ser contada em mais de uma plataforma, em diversas mídias, pois o leitor dessa mesma história buscaria informações em diversas fontes, e mais enfaticamente, na internet, para avançar e expandir seu entendimento e sua experiência da obra. Assim, em uma época de grande circulação de mídia e informação, é muito difícil pensar na publicação de uma obra literária *best-seller* sem pensar em produtos franqueados, publicações relacionadas, adaptações fílmicas, *videogames*, objetos para colecionadores, etc. A história criada por George R. R. Martin não fica mais presa a uma só linguagem, uma vez que o modo de consumo de conteúdo está mudando, e as decisões sobre como esse consumo acontecerá está cada vez mais na mão dos espectadores.

No mesmo livro, *Convergence Culture*, de 2006, Jenkins define o conceito de narrativa ou história transmídia ao afirmar que “a transmedia story unfolds across multiple media platforms with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole.” (JENKINS, 2006, p. 95) " A própria terminologia é bastante discutida, e falta clareza quanto aos termos narrativa transmídia, intermídia, etc. Mas o foco aqui seria no conceito de narrativa transmídia, que, porém, traz consigo também uma certa limitação de escopo.

Consideramos que as informações e a expansão de diversos produtos culturais inseridos no fenômeno de *Game of Thrones* são importantes para se compreender o fenômeno e a experiência dos fãs, mas não seriam por si só considerados parte dessa definição de narrativa transmídia, por não terem o aspecto verbal. As duas mídias principais nesse caso seriam a série de romances escritos por George R. R. Martin, e sua adaptação televisiva *Game of Thrones*, assim como os desdobramentos que surgiram da relação entre as duas, chegando-se ao ponto de questionar o status de *Game of Thrones* como adaptação, oferecendo a visão da série no ponto atual como uma narrativa transmídia.

Quando falamos de adaptação, trabalhamos com a definição de Sanders (2006), que considera que não há a necessidade de conhecimento prévio do texto fonte para se compreender e apreciar uma adaptação - a obra que surge a partir de outra deve, primeiramente, suportar-se a si mesma, ser independente quando se trate de possibilidades de entendimento e interpretação: ela tem significação “orgânica”. Além disso, utilizamos as

noções de Steiner (1975) sobre a tradução e compreensão, partindo de uma abordagem dos fenômenos adaptativos como essencialmente tradutórios e, nesse sentido, análogos à própria compreensão.

No contexto específico do presente artigo, mostra-se necessário apresentar uma reflexão sobre a especificidade do texto televisivo e, mais especificamente, da adaptação para a mídia televisiva. Para isso, utilizamos as ideias de Cardwell (2007), que afirma que a televisão propiciaria a forma seriada, facilitando a adaptação dos extensos clássicos literários e, no caso em questão, a adaptação de narrativas longas e separadas em diversos volumes. Além disso, Cardwell aponta que, historicamente, se dava muito mais valor para o aspecto verbal do texto televisivo devido a limitações tecnológicas históricas dessa mídia, principalmente quando contrastada com o cinema contemporâneo, considerando que as séries televisivas acabavam sendo muito mais verborrágicas do que os filmes, pois não possuíam todas as ferramentas tecnológicas e financeiras para traduzir certos aspectos da trama, e portanto utilizavam-se de diálogos para expressar até mesmo o que no texto original não era dito. Tal verborragia acabava dando mais chances aos adaptadores de expandir e explorar detalhes do enredo, tornando-se uma ferramenta muito mais agradável na hora de se adaptar narrativas longas e complexas. Como Cardwell aponta, com esse excesso de palavras vinha uma busca por fidelidade textual, ou seja, esperava-se encontrar na adaptação diálogos e citações diretas da obra adaptada. Com o advento de novas tecnologias e possibilidades adaptativas,

“fidelity has been reconfigured and adaptors have become more concerned with conveying the “spirit” of the source text. Adaptations have become more courageous and imaginative, and viewers seem more willing to accept changes to plot and dialogue if they perceive some underlying attempt to achieve fidelity to the style, tone, or spirit of the original. Perhaps this can be regarded as a shift in understanding: the affiliation to the source text remains, but it is possibly better conceptualized as a desire to show respect to that text, rather than to be faithful to it. In the early days of television, fidelity to the “content” – specifically the plot and the words – of the source was the dominant method through which an adaptor could express his or her respect for that former text; now with technological, cultural, and creative advances, there are many alternative ways. It also appears that adaptors have broadened their artistic impulses and updated the Reithian aim of educating and informing the audience to one of inspiring enthusiasm in the viewers for the source text and for the adaptation itself. This would explain why television adaptations today now rival the levels of variety and innovation that can be seen in cinematic versions.” (CARDWELL, 2007, p. 193)

Complementando o argumento de Cardwell que defende as especificidades da adaptação televisiva, Mittell (2006) afirma que os novos modelos de séries televisivas,

surgidos nas últimas décadas, oferecem alternativas às narrativas convencionais vistas na televisão até então. Essas novas narrativas, extensas, que são vistas como romances televisivos, fazem parte da terceira geração da televisão norte-americana (KALLAS, 2016), e entre os maiores representantes dessas produções dramáticas que expandem as possibilidades narrativas da televisão seriam os produtores associados ao canal a cabo HBO e, nos últimos dois anos, a empresa Netflix. Além disso, as novas formas de contação de histórias trazidas por esses canais de televisão são um reflexo de um processo de cerca de vinte anos, que mudou a percepção que tanto os profissionais, quanto o público têm do meio. A liberdade criativa concedida atrai produtores e roteiristas,

“Part of the appeal is television’s reputation as a producer’s medium, where writers and creators retain control of their work more than in film’s director-centered model. Additionally, as reality television has emerged as a popular and cost-effective alternative to scripted programming, television writers seem to be asserting what they can offer that is unique to fictional television; narrative complexity highlights one limit of reality shows, asserting the carefully controlled dramatic and comedic manipulation of plots and characters that reality producers find more difficult to generate.” (MITTELL, 2006)

Quando falamos em adaptações para a televisão, não podemos negligenciar a audiência que o texto televisivo engloba e conquista, e é importante mencionar o fator mais íntimo e cotidiano da mídia televisiva, uma vez que a televisão possui maior penetração no dia a dia das pessoas, tanto da maneira tradicional, quanto da forma que vem se desenvolvendo na última década, principalmente com o advento de companhias como o Netflix, Hulu e iPlayers, tornando o consumo de produções televisivas mais independente, considerando-se a gama de opções disponíveis, bem como a flexibilização da transmissão do conteúdo, criando uma maior autonomia por parte do espectador, contribuindo para uma relação que busca parecer mais íntima entre espectador e produtor de mídia. Devido a isso, sem o fenômeno da convergência cultural (nesse caso, com a internet e suas infinitas possibilidades), pode-se dizer que o sucesso da série seria limitado no Brasil - ou pelo menos, o seu impacto seria diferente e possivelmente menos intenso.

A ADAPTAÇÃO E O FENÔMENO CULTURAL DE GAME OF THRONES

Traduções são de grande importância para o sistema literário de um país, as grandes literaturas nacionais europeias se beneficiaram de traduções, que influenciaram seus sistemas, assim como literaturas de antigas colônias usaram traduções para criar uma tradição, trazer

novas formas e gêneros literários e assim construir em cima destes. (EVEN-ZOHAR, 2010) Sempre se viu a literatura, por ser uma forma de arte mais antiga, como precursora do cinema, mídia que desde seus primórdios se utilizou de histórias da literatura para conferir uma unidade narrativa e um elemento de identificação com o público (MAST, 1982). Os primeiros filmes com duração mais longa eram em sua imensa maioria adaptações de obras literárias já consagradas, o que os ajudava a chamar um público. Assim, costuma-se pensar a relação entre literatura e cinema (ou literatura e televisão, neste caso) como uma relação de via única, em que o livro e sua narrativa alimentava o cinema, como se o cinema fosse uma maneira visual de contar a história do livro, e esse mecanismo funcionou por muitas décadas.

“The history of these comparisons between film and literature has been a history of splitters and lumpers, of those who argue for the distinctness of the two media – the effects, purposes, pleasures, and possibilities of two separate arts that are, ought to be, or must be distinct – as opposed to those who argue that the aims, effects, and means of the two media are similar, parallel, or analogous.” (MAST, 1983, p. 278)

Atualmente, assim como nos estudos de tradução e história da literatura, com o avanço da importância do cinema e da televisão como formas artísticas, e seu predomínio na economia e na cultura dos dias atuais, essa relação não pode mais ser vista como de via única. Por assim dizer, a adaptação, assim como a tradução, já não pode mais ser vista como um veículo de transmissão de uma história de um meio para outro ou de uma língua para a outra, pois a sua presença por si só já modifica e influencia o contexto no qual se insere. Quanto a esta inserção, existem alguns casos que são importantes de ressaltar, como o da série de livros *O Senhor dos Anéis*, de J.R.R. Tolkien, que foram lançados no Brasil nos anos 70, sendo um fracasso de público, e que, após a estreia de suas adaptações cinematográficas, por Peter Jackson no início dos anos 2000, viu a obra ganhar uma reedição e uma reviravolta em sua recepção, dessa vez se convertendo em um *best-seller*. Nesse caso, a adaptação fílmica criou leitores para a obra literária que foi sua fonte.

“But the revival of *The Lord of the Rings* within the Brazilian cultural system had consequences that went way beyond establishing or enlarging Tolkien’s and Jackson’s fanbases. The intensity of this boom helped consolidate young adult fantasy literature as a high-profit niche dissociated from children’s books, a niche which, of course, would need more than one author to sustain itself. As a result, the editorial market made heavy investments in recycling previous works by different authors or in publishing new ones that could be associated with Tolkien’s fantastic universe, such as narratives exploring Norse or Celtic mythology, medieval scenery and fantastic sagas of Messianic heroes, themes and images that do not easily match South-American tropical environments.” (INDRUSIAK, 2013, p. 107)

O caso de *Game of Thrones* é similar. O primeiro livro, *Game of Thrones*, que dá título à série, foi lançado em 1996, e formou uma fanbase, muito presente em alguns círculos, mas com os livros pouco conhecidos na cultura *mainstream*. Para os produtores da série, que faziam parte desse grupo seletivo de leitores dos livros, a ideia de fazer uma adaptação já estava sendo pensada e planejada há anos, só precisava de um contexto positivo, isto é, novas possibilidades narrativas e dramáticas na televisão norte-americana para que pudesse funcionar como esperariam. A primeira temporada da série, que estreou em 2011, alavancou traduções e novas edições dos livros no mundo todo. A adaptação televisiva da série de livros de George R.R. Martin não ficou, no entanto, presa às duas mídias principais, a televisão e os livros – ela se expandiu por diversas mídias, contextos, línguas e produtos, corroborando a ideia de que não se pode hoje em dia conceber um *best-seller* sem seus diversos desdobramentos multi, inter e transmídia. No caso de *Game of Thrones*, o fenômeno tomou conta da internet, criando memes, referências, frases e bordões que são compreendidos e até utilizados por quem não estaria, de forma tradicional, dentro do *fandom*⁸⁹. Foram lançados livros acessórios, como livro de receitas do universo de *Game of Thrones*, obras *spin-off* com contos do mesmo universo, mapas, enciclopédias, fantasias, objetos, e até se viu uma maior circulação de outras sagas e obras do mesmo gênero literário que tinham pouca ou nenhuma visibilidade anteriormente. Na cultura dos hiperlinks, convergência e participação (JENKINS, 2006) o lançamento de um livro que não for acompanhado por uma campanha transmidiática tem grandes chances de obter menos sucesso, uma vez que não oferece a essa massa de consumidores outros produtos que complementam sua experiência. Com *Game of Thrones* não foi diferente, e o fenômeno pode ser estudado levando todas essas variáveis em consideração.

MUDANÇA DE STATUS E EXPECTATIVAS DO PÚBLICO

O seriado *Game of Thrones* começou em 2011 estreitamente ligado aos livros que lhe deram origem. As primeiras temporadas obedecem à ordem e à caracterização da saga literária como poucas adaptações fazem hoje em dia. Isso tudo mudou, no entanto, quando o ritmo de lançamento das temporadas televisivas ultrapassou o dos lançamentos de novos romances da série, e tanto roteiristas quanto espectadores e leitores dos livros adentraram uma

⁸⁹ Grupo de fãs de uma certa obra, de qualquer ordem. Nesse caso, a cultura participativa dos fãs, que passam a receber um status mais ativo do que passivo na relação com as obras que veneram.

nova área cinzenta de tramas e desenvolvimentos desconhecidos por todos – tanto leitores, que até então estavam “à frente” da série, pois já tinham lido o que ia acontecer nos próximos episódios, quanto aqueles que eram apenas espectadores. Na era de grande troca de informações que é caracterizada pela internet, a fuga de *spoilers*⁹⁰ atormentava os fãs da série que não eram leitores dos livros, ou até fãs da série que entraram para o mundo de *Game of Thrones* tardiamente, pois o fenômeno estava tão presente tanto no mundo virtual quanto no mundo real que as surpresas e reviravoltas da trama precisavam ser conservadas em segredo a qualquer custo. Desse contexto específico surgiram vídeos virais de reações a momentos chocantes de episódios específicos (como no caso do episódio 9 da temporada 3, *The Rains of Castemere*) filmados por pessoas que já haviam lido os livros querendo ver a reação de seus amigos para quem o ocorrido era uma surpresa.

Game of Thrones é conhecida por ser bastante sangrenta, seguindo a tradição de Martin nos livros, e isso se estendeu a sua adaptação. No momento em que não há mais um “equivalente” literário para a adaptação televisiva, isto é, o livro 6 ainda não foi lançado, e a temporada 6 já estava sendo filmada, essa relação de expectativa do público, e *spoilers*, mudou consideravelmente. A partir desse momento, não havia diferença entre os leitores dos livros e os que só assistiam a série televisiva. Isso representa uma mudança significativa nas expectativas dos diferentes públicos leitores da série e dos livros. Essa diferença não ocorreu somente na “mudança de autoridade” entre fãs dos livros e da série – a noção de que os leitores eram “superiores” àqueles que eram apenas espectadores, pois sabiam mais e desbravaram a longa obra se dissolveu; mas provocou também mudanças no enredo.

Considerando que a temporada é vista pelos roteiristas como a unidade narrativa da televisão, o fato de haver dois livros – o quarto e o quinto livros da saga (para uma quinta temporada equivalente) – cuja *storyline* é a mesma, mas os personagens que a narram são diferentes, não se poderia, pelo menos considerando a história complexa de *Game of Thrones*, passar uma temporada inteira sem retratar um personagem, por exemplo, como acontece no livro, para então retratar o mesmo personagem uma temporada depois, provavelmente resultaria em uma fragmentação da narrativa, causando dificuldades na compreensão, uma vez que quebraria com as convenções do gênero. Para esclarecer essa questão, é importante desenvolver um panorama das adaptações: As duas primeiras temporadas equivalem aos dois primeiros livros, como dito anteriormente, a terceira e a quarta temporada equivalem às partes

⁹⁰ Palavra que deriva do inglês *spoil* (estragar), e diz de quando alguma fonte de informação (seja ela pessoas conhecidas, a internet ou outras formas midiáticas) revela conteúdo importante de algum livro, seriado ou filme.

A e B do terceiro livro, enquanto que a quinta temporada equivale a partes iniciais dos livros quatro e cinco, e a sexta temporada aborda alguns elementos do enredo da segunda parte dos livros 4 e 5. Nem todas as séries televisivas precisam seguir esse tipo de ordem mais linear, mas para o gênero específico a que pertence *Game of Thrones*, o de épico fantástico, esse tipo de inversão da ordem, ou alargamento do tempo narrativo, junto com um número crescente de novos personagens, novos reinos e mundos, dificultaria muito a compreensão da série televisiva sem o equivalente dos livros e, apesar de muitos fãs da série serem também leitores dos livros, a produção televisiva não pode depender dessa compreensão prévia. Assim, os produtores têm o difícil trabalho de agradar aos fãs dos livros, e fazer com que a série seja uma obra de arte de qualidade para ser assistida no horário nobre da televisão a cabo americana.

Para exemplificar essa questão vale utilizar-se de outros exemplos de adaptações que foram sendo feitas enquanto a obra original estava sendo escrita. É o caso da série de livros e filmes de *Harry Potter*. Os sete livros, escritos e publicados pela autora J.K. Rowling em um período de dez anos, foram adaptados numa relação biunívoca, um filme por livro, até o último, que foi dividido em dois por estratégia de *marketing*. Quando o primeiro filme foi lançado, em 2001, se dava também o lançamento do quarto volume da série. Assim, J.K. Rowling conseguiu alcançar com sua escrita o ritmo de produção dos filmes, um pouco mais lento por não ter a exigência anual da mídia televisiva, e acabou fugindo dessa eventual mudança de paradigma. Rowling também possui um ritmo de escrita mais rápido, diferindo do caso de Martin, que em um post em seu blog pessoal confessou no início do ano de 2016 que não estava conseguindo seguir um ritmo aceitável de escrita e havia perdido muitos prazos da editora. Martin, no mesmo texto tranquiliza os fãs e faz algumas considerações sobre a situação *sui generis* na qual sua obra se encontra:

Will the show 'spoil' the novels? Maybe. Yes and no. Look, I never thought the series could possibly catch up with the books, but it has. The show moved faster than I anticipated and I moved more slowly. (...) For years my readers have been ahead of the viewers. This year, for some things, the reverse will be true. (...) I read Andy Weir's novel THE MARTIAN before I saw the movie. But I saw the BBC production of JONATHAN STRANGE AND MR NORRELL before I finally got around to reading Susanna Clarke's novel. In both cases, *I loved the book and I loved the adaptation. It does not need to be one or the other. You might prefer one over the other, but you can still enjoy the hell out of both.* Of course, there's an aspect to our situation that did not apply to either the Weir or Clarke cases. Those novels were finished before they were optioned, adapted, and filmed. The case of GAME OF THRONES and A SONG OF ICE AND FIRE is perhaps unique. I can't think of any other instance where the movie or TV show came out as the source material was still being written. So when you ask me, "will the show spoil the books," all I can do is

say, "yes and no," and mumble once again about the butterfly effect. Those pretty little butterflies have grown into mighty dragons. Some of the 'spoilers' you may encounter in season six may not be spoilers at all... *because the show and the books have diverged*, and will continue to do so. (MARTIN, 2016, blog)⁹¹

Considerando que os livros da série lançados até hoje totalizam mais de cinco mil páginas, no original, não é difícil imaginar o ritmo de trabalho de Martin e o quanto contrasta com a mídia televisiva e suas respectivas expectativas temporais e de produção. Os produtores da série já declaram que, para as próximas duas e últimas temporadas, terão menos capítulos (ou episódios) e mais tempo entre a estreia das temporadas, mostrando o quanto *Game of Thrones* adquiriu status de obra paralela e assim pode fazer suas próprias artísticas.

Levando os pontos levantados em consideração, a versão serializada televisiva de *Game of Thrones* começou como uma adaptação clássica, seguindo uma ordem linear e considerando um livro para cada temporada, e obedecendo assim tanto a unidade narrativa da série de livros quanto a unidade narrativa respeitada na televisão (que é, num microcosmo, o episódio, mas mais enfaticamente, a temporada) e viraram um fenômeno que, como esperado, passou para além das duas mídias principais, nesse caso, a televisão e a literatura. Essa adaptação, conforme foi se moldando ao fenômeno, às expectativas do público, e às obras fonte, foi se tornando mais independente, por assim dizer. Tornou-se independente não só pelos motivos elencados acima, mas pela própria relação com o autor dos livros, George R. R. Martin, que participou das quatro primeiras temporadas como roteirista e, com a pressão para que continuasse a escrever o sexto livro e o tempo que leva para fazê-lo, Martin decidiu se afastar da produção, de certa forma para dar mais espaço para seu trabalho, pela proximidade do mundo das *fanfictions* e cultura participativa, por isso ao ver uma obra paralela se desenvolvendo, preferiu estar fora desse processo.

Essa mudança de status também influencia bastante a visão dos fãs bastante fiéis ao autor e aos livros, muitas vezes os primeiros leitores. Tamanha diferença na recepção da obra, no relacionamento com seu autor, mudanças drásticas no enredo e eventual mudança nas expectativas e relações entre diferentes tipos de fãs da série e o público em geral sinalizam uma possível mudança de status da série de uma adaptação clássica, seguindo os moldes padrão já cimentados pela indústria, e o caso bastante único de uma obra paralela ou, nesse caso, narrativa transmídia. O que queremos ressaltar é que, com a mídia televisiva sendo por vezes mais rápida, angariando um número muito maior de fãs e pessoas que já começam a inventar continuações para as histórias, ou histórias paralelas no mesmo universo, os livros

⁹¹ Grifos nossos.

que originaram a série “ficaram para trás” nessa disputa. Não de forma negativa, pois os leitores dos livros seguem fiéis a obra original, mas o interessante aqui é como esses mesmos leitores fiéis muitas vezes conseguem ver a série como uma espécie de obra paralela, e não mais adaptação, onde não há mais a relação de saber o que vai acontecer por ter lido os livros versus estar completamente dependente da narrativa da série. No momento atual da série, na sexta temporada e nas próximas duas que darão sequência, não há diferença entre os fãs que leram os livros e os que não leram, pois *Game of Thrones* possuiria agora o status de narrativa transmídia que ao fim, chegará a um ponto similar ao dos livros, mas por caminhos diferentes. George R. R. Martin supostamente já contou aos produtores logo na primeira temporada quais seriam os caminhos pretendidos por ele para as linhas principais do enredo e seus personagens mais importantes, mas não há garantia que os finais propostos pelo autor serão os mesmo daqueles escritos pelos roteiristas – nem ao menos sabemos se o próprio autor manterá os finais que originalmente imaginara, assim como há a possibilidade de que a narrativa da série influencie escolhas criativas do autor dos livros. *Game of Thrones*, a adaptação televisiva, não ganhou ainda total independência, e talvez nunca a conquiste completamente considerando sua proposta adaptativa, podendo então ser considerada uma obra independente, pertencente ao mesmo universo criado por George R. R. Martin, mas que também é uma criação de D. B. Weiss e David Benioff, sendo definida assim como uma narrativa transmídia por excelência.

REFERÊNCIAS

CARDWELL, Susan. “Literature on the small screen: television adaptations.” In: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

COGMAN, Bryan. *Inside HBO’s Game of Thrones*. San Francisco: Chronicle Books, 2012.

DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene*. New York City: Oxford University Press, 1976.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, 2010.

_____, Itamar. *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. Papers in Historical Poetics. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978. Web. 10 Nov 2013.

GAME OF THRONES, criado e produzido por D.B. Weiss e David Benioff. Estados Unidos, HBO, 2011 – 2016.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

INDRUSIAK, Eliane Barros. *Adaptation and Recycling in Convergent Cultural Polysystems: A Case Study*. EKPHRASIS, 2/2013 pp. 96-109

JENKINS, H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NY: NYU Press, 2006.

KALLAS, C. *Na sala de roteiristas: Conversando com os autores de Friends, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV*. Rio de Janeiro: Zahar. 2016

MARTIN, George R. R. *A Song of Ice and Fire (5 volumes)*. NY: Bantam Books/Random House, 1996 – 2011.

MARTIN, George R. R. Last Year (Winds of Winter). 2016 Disponível em: <http://grrm.livejournal.com/465247.html>. Acessado em: 30/10/2016.

MITTELL, Jason Narrative Complexity in Contemporary American Television In: *The Velvet Light Trap* 58(1):29-40, January 2006.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London/NY: Routledge, 2006.

STEINER, George. *After Babel*. England: Oxford University Press, 1975.

A REPRESENTAÇÃO FEMININA DE OXUM NA MITOLOGIA AFRO-BRASILEIRA: UM PASSEIO POR *OLHOS D'ÁGUA* (2014) DE CONCEIÇÃO EVARISTO, *BALAIO DE ÁGUA* (2002) DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ

Dênis Moura de Quadros (FURG - CAPES)

A mitologia afro-brasileira, oriunda de vários e difusos lugares da África, trazidas ao Brasil no corpo dos negros escravos e escravas é rica em detalhes que dialogam com a cultura judaico-cristã e outras mitologias como a grega e a romana, por exemplo. Essa mitologia está fortemente expressa e (re) existindo ao tempo e ao preconceito étnico-cultural nos terreiros de Candomblé, nos terreiros de Batuque no Rio Grande do Sul e nas religiões de matriz africana como a Umbanda e a Quimbanda. Tal como a cultura indígena, a cultura afro-brasileira é oral, forma como é passada, reatualizada pelos griôs, homens e mulheres que trazem guardada na memória a ancestralidade negra.

Os Orixás trazidos de diferentes regiões da África, colonizadas pelos portugueses, no Brasil, constituem uma gama de diferentes divindades, com a maior influência dos povos Yorubás, que constituem o que conhecemos hoje, e assim a nomearemos, de mitologia afro-brasileira. Essa mitologia está viva e é (re) passada pelas mães-de-santo e pais-de-santo (onde o mais correto seria a designação no santo), mantenedores da religião e cultura.

As clássicas noções ocidentais de bem e mal estão ausentes na religião dos Orixás no Brasil. Seus devotos creem que os homens e mulheres herdam muitos dos atributos de personalidade de seus Orixas, de modo que em inúmeras situações o modo de alguém se conduzir pode espelhar-se em passagens míticas que relatam as aventuras dos Orixás. (AZAMBUJA, 2010, p.22)

Os Orixás começaram a ser representadas dentro da literatura através das obras de Jorge Amado, e aqui falaremos de **Mar Morto** (1936), onde a representação de Iemanjá que permeia todo o romance é representada em contraposição à cultura judaico-cristã, onde Iemanjá sendo Mãe, relacionada à Maria Mater, é, ao mesmo tempo, a esposa que leva os marinheiros fortes e corajosos para tê-los só para ela no fundo do mar. Essa característica do mito feminino de Iemanjá é, ainda, não compreendida pela sociedade brasileira que não entende que não há as noções de bem e mal dentro da mitologia afro-brasileira, onde os Orixás (donos da cabeça, em tradução livre) possuem características positivas e negativas.

Ainda, em busca dos Orixás dentro da literatura brasileira, não podemos deixar de citar a novela de Carlos Vasconcelos Maia (1923-1988), **O leque de Oxum** publicada em 1958 e que traz a cotidianos de uma yalorixá que desafia o poder de Oxum. Nessa novela o culto de Babá Egun (Espíritos Ancestrais) aparece, pela primeira e única vez, na literatura brasileira. Ainda, devemos citar o álbum dos **Afrossambas** (1966) do violinista Baden Powell e de Vinícius de Moraes onde dentre vários Orixás homenageados o **Canto de Oxum** é constituído em sua maior parte por Xangô do que os ítãs (lendas orais afro-brasileiras) de Oxum.

No ano de 2016, o escritor JP Pereira lança uma trilogia **Deuses de dois mundos (Livro do silêncio, Livro da traição e Livro da morte)** faz uma relação com vários mitos de Orunmilá, Oxum, Iemanjá, Nanã, Iansã, Obá, Euá, Xangô, Ogum, Oxóssi e outros em relação com a atualidade. JP Pereira inter-relaciona o mundo mítico dos Orixás (Orum) com o nosso mundo (Ayê), mostrando como um reflete (n) o outro. Apesar de fazer essa relação, JP Pereira apenas transcreve os mitos dos Orixás reatualizando-os. Traz, também, arraigado na trama da trilogia a má fama das Mães Ancestrais, as Yami Oxorongás, mito feminino mais representativo, ao meu ver, da mitologia, onde o mito da Mãe e o mito da Bruxa da tradição judaico-cristã, de acordo com Beauvoir (2016) convivem e dialogam de maneira autônoma.

A escolha por analisar a representação do mito de Oxum e não de Iemanjá (que dentro das poucas e raras presenças dos Orixás femininos na literatura brasileira é a mais representada), deu-se pelo fato de haver dentro desse mito a representação dupla de mulher que rompe com a ordem machista e patriarcal e, ao mesmo tempo, carrega a característica dos mitos femininos em outras mitologias: deusa da fertilidade e, logo, reforça o mito materno.

Discorreremos, ainda, acerca da escrita afrofeminina que dentro da Literatura Negra é, ainda, pouco estudada, mas que alcança os objetivos dos dois grupos que não abriram espaço para essa mulheres: De um lado o Movimento Negro que resgatou autores homens negros dentro da literatura, mas não abriu espaço para as escritoras negras e de outro o Movimento Feminista que, no Brasil, buscou os direitos das mulheres brancas de classe média.

Dentro da escrita afrofeminina, destacamos duas autoras que terão seus contos analisados: Conceição Evaristo que tem seus contos e poemas publicados, em um primeiro momento, pelos **Cadernos Negros**, escritora, também, de romances e que traz o conceito de escrevivência em suas obras e Mãe Beata de Yemonjá que escreve **Coroço de dendê**: a sabedoria dos terreiros que publica em 1998 seu livro de contos orais que trazem personagens da mitologia afro-brasileira diluídos em vários contos, bem como outras lendas difusas da

mitologia afro-brasileira. Dessas duas autoras recortamos os contos **Olhos d'água** (2014) de Conceição Evaristo e **Balaio de água** (2002) de Mãe Beata de Yemonjá, ambas mulheres negras engajadas na luta pela valorização da identidade feminina negra que constitui-se de forma diferente à identidade feminina e à identidade negra.

A MITOLOGIA AFRO-BRASILEIRA: OXUM E A INSUBMISSÃO FEMININA

Fazendo as vias do mensageiro Exu, Orixá mediador entre Orum e Ayê, Prandi (2001) resgata a mitologia afro-brasileira levando para a escrita as características de uma cultura oral, onde: “Para os iorubás antigos, nada é novidade, tudo o que acontece já teria acontecido antes” (PRANDI, 2001, p. 18).

A mitologia afro-brasileira, tal como outras mitologias, possui suas divindades masculinas e femininas, contudo, ela é constituída de Orixás (denominação yorubá) advindos de diferentes lugares da África, como já dissemos, e cultuados de distintas maneiras em cada segmento religioso que chamamos de nações. Há um denominador comum de nomes de Orixás e características que, dentre os mais conhecidos do panteão afro-brasileiro estão: Oxalá, Xangô, Oxóssi, Ogum, Omulu/Obaluaiê, Ossaim, Nanã, Iemanjá, Obá, Iansã e Oxum.

[...] o mito está impregnado nos objetos rituais, nas cantigas, nas cores e desenhos das roupas e colares, nos rituais secretos da iniciação, nas danças e na própria arquitetura dos templos e, marcadamente, nos arquétipos ou modelos de comportamento do filho-de-santo, que recordam no cotidiano as características e aventuras míticas do orixá do qual se crê descender o filho humano. (PRANDI, 2001, p.19)

Dessa forma, a cada saída de santo, onde os laços entre indivíduo e seu Orixá são confirmados e fortalecidos após 1, 7, 14 anos e sucessivamente, a mitologia renova-se sempre pelas vias da oralidade. Esse fato, faz com que a cultura e a mitologia afro-brasileira seja menosprezada em comparação com outras culturas que mantêm um registro escrito de sua cultura e que sobreviveu por essas vias.

Na mitologia, Oxum é descrita como filha de Iemanjá e Orunmilá, associação mítica que pode ser vista no conto de Mãe Beata de Yemonjá que analisaremos. Há, dentro da mitologia afro-brasileira, o que chamamos de caminhos, características de um Orixá que não se repete em outros de seus caminhos, como, por exemplo, Oxum Iopondá que vem da região da África chamada Iopondá e Oxum Opará onde a Oxum divide o corpo com Iansã, onde a cada seis meses há uma troca. Desses caminhos surgem dois ítãs distintos onde um retrata

Oxum como uma mulher fiel que fica pobre por amor à Xangô e outra que retrata Oxum como ardilosa, onde ela terá relações com Exu para aprender o oráculo de Ifá.

Logo que o mundo foi criado,
Todos os Orixás vieram para a Terra
e começaram a tomar decisões e dividir encargos entre eles
em conciliábulos nos quais somente os homens podiam participar.
Oxum não conformava com essa situação.
Ressentida pela exclusão, ela vingou-se dos orixás masculinos.
Condenou todas as mulheres à esterilidade,
de sorte que qualquer iniciativa masculina
no sentido de fertilidade era fadada ao fracasso.
Por isso, os homens foram consultar Olodumare.
Estavam muito alarmados e não sabiam o que fazer
sem novos braços para criar novas riquezas e fazer guerras
e sem descendentes para não deixar morrer suas memórias.
Olodumare soube, então, que Oxum fora excluída das reuniões.
Ele aconselhou os orixás a convidá-la, e às outras mulheres,
pois sem Oxum e seu poder sobre a fecundidade
nada poderia ir adiante.
Os orixás seguiram os sábios conselhos de Olodumare
e assim suas iniciativas voltaram a ter sucesso.
As mulheres tornaram a gerar filhos
e a vida na Terra prosperou. (PRANDI, 2001, p. 348)

Como podemos notar, o mito de Oxum rompe com os mitos femininos ocidentais que conhecemos e, se partirmos para uma análise comparada entre outras mitologias, desenvolve-se de forma autônoma. Partindo da mitologia mais conhecida, estudada e que sobreviveu através da arte, a mitologia grega, temos a deusa Afrodite que possui seus encantos e belezas e representa essa força que guia os humanos que é o amor em todas as suas faces, mesmo as mais ocultas. Dentro da cultura em que estamos imersos há dois mitos femininos que são atualizados e sobrevivem: Maria Mater, reforçando um estereótipo de mulher virgem e submissa e seu contrário: a prostituta, Lilith, que rompe com essa ordem e que se tornará mais velha, a bruxa.

Muito de sua mitologia mostra papéis libertários para a condição feminina. Mas como no caso de outras divindades femininas ao longo da história das religiões, também as formas de compreender Oxum sofreram e sofrem a influência das religiões- e epistemologias- patriarcais. (...) Como objeto feminino de culto, é reduzida à “deusa da fertilidade”, como boa parte da pesquisa arqueológica e ou antropológica, que tendo por modelo mítico dominante do feminino uma virgem-mãe, reduz ao aspecto da maternidade o único sagrado relacionado ao feminino. (ROSÁRIO, 2008, p.7)

Há um íã de Oxum que comprova essa total ruptura com a sociedade patriarcal que não está presente nos íãs recolhidos por Prandi (2001), mas contado dentro dos terreiros a

cada iniciação de um novo filho para o Orixá é que após a divisão do Orum e do Ayê, os seres humanos clamaram à Olorum (Orixá primordial) que os Orixás voltassem a habitar o Ayê, como era antigamente. Contudo, para que os Orixás pudessem vir ao Ayê seria necessário um ritual de purificação dos corpos desses homens e mulheres que receberiam os Orixás. Oxum toma a frente e vai ao Ayê orientar essa purificação de banhos de ervas, de Boris (dar comida ao Orixá individual), bem como as saídas que contam com roupas e apetrechos específicos.

Essa lenda, contada, principalmente, nos terreiros de nação Jejê, onde a sua rainha e principal Orixá é Oxum, nos mostra a importância dessa Orixá para o panteão afro-brasileira, tanto na mitologia, quanto na religião que permite e mantém vivos esses mitos.

A ESCRITA AFROFEMININA E A IDENTIDADE DA MULHER NEGRA: ANCESTRALIDADE E CULTURA ORAL CONSTRUÍDA ATRAVÉS DAS MEMÓRIAS INDIVIDUAIS E COLETIVAS

Ao falarmos da literatura negra, escrita por autores negros temos uma situação de marginalidade no sentido de serem autores muito pouco lidos e editados. O Movimento Negro resgatou vários autores como Luís Gama (1830-1882), Cruz e Sousa (1861-1898), Lino Guedes (1897-1951) e Solano Trindade (1908-1974), entre outros. Esses autores que não estão presentes nas histórias da literatura, com exceção de Cruz e Souza, não são conhecidos ou estudados. Essas vozes foram silenciadas e, mesmo após seu resgate, são pouco estudadas.

[...] a literatura Negra ou Afro-Brasileira continua à margem porque o objetivo do sujeito autoral negro comprometido com a etnicidade afro-descendente não é silenciar sua voz, mas se impor no centro canonizado, mesmo com o grito de liberdade ainda inaudível (...) e segundo, devido, principalmente, ao preconceito racial contra os escritores/as negros/as e à péssima situação sócio-econômica. (LIMA, 2009, p.33)

Sobre a escrita feminina, o resgate do movimento feminista brasileiro, pautado na crítica feminista e, em especial, os estudos de ginocrítica (Showalter, 1994), resgatou e tem resgatado muitas escritoras que, assim como os autores negros, foram silenciados e apagados das páginas das histórias da literatura e, quando aparecem são como forma de legitimar que suas produções são menores esquecendo que o lugar de fala delegados à elas foi o espaço privado e, logo, esse espaço aparecerá com mais frequência através de diários e das escritas de si.

Na contramão desses dois movimentos que resgatam vozes silenciadas e minoritárias, presente no entre lugar da escrita feminina e da literatura negra está a escrita afrofeminina, conceito muito recente que objetiva resgatar as vozes de mulheres negras, percebendo como está constituída e que mecanismos a (des) constroem a identidade da mulher negra. Primeiramente, a identidade dos africanos que foram escravizados é constituída por um apagamento que Lima (2009) chama de um processo de desafricanização.

Tomavam-se algumas medidas estratégicas para o processo de desafricanização, como faz com que os cativos esquecessem o mais rapidamente sua condição de africanos e assumissem a de negro, marca de subalternidade. (LIMA, 2009, p. 79)

As mulheres, além de passarem por esse processo que contava com o batismo e o recebimento de um nome português como Maria, tinham seus cabelos raspados, como forma de interditar qualquer característica africana de suas tribos. Dentro das senzalas estavam tribos inimigas com o intuito de que não houvesse, nesse momento, possibilidades de revolta contra o senhor da fazenda a que eram comprados. Os sobrenomes dessas “peças”, como eram tratados, era de seu dono, sobrenomes estes que após a abolição da escravatura perseguem os descendentes desses africanos.

Portanto, a identidade desses povos eram apagadas e silenciadas sendo-lhes impostas a língua e uma identidade subalterna delegada a eles pelos brancos. Interessante notar que após ser iniciado no Candomblé, o indivíduo esquece sua identidade profana e recebe o nome a que será chamado associando sua identidade à do Orixá. Ou seja, no ritual de iniciação o indivíduo (re) nasce para o seu santo, deixando o profano e recebendo o divino em seu corpo.

Partindo dessa questão de identidade dos povos descendentes de africanos, temos uma comparação entre as mulheres brancas e as mulheres negras dentro da nossa sociedade, onde:

A mulher branca de família mais abastada atribuía-se a modéstia, a pureza, a ociosidade, enquanto as menos favorecidas, entre as quais se pode incluir as mulheres negras, ficavam relegadas a preconceitos como a promiscuidade, a sensualidade, a sedução e o próprio trabalho como algo pouco apreciado, na medida em que este se apresentava como fundamental para sua sobrevivência. (COSTA, 2008, p.39)

Essas representações são facilmente percebidas na literatura em que, por exemplo, em **O Cortiço** (1890) de Aluísio de Azevedo, a representação de Rita Baiana reforça o estereótipo sensual e sexual da mulata com “ancas” largas. Além disso, as mulheres idealizadas pelos românticos na literatura brasileira eram brancas, alvas e com características

européias e não negras. O estereótipo feminino propagado, ainda hoje, pela mídia não é o de mulheres negras, mas mulheres de cor branca, cabelos lisos e magras. Para aproximar-se desse padrão de beleza imposto pela sociedade o primeiro traço de identidade apagado são os cabelos que são alisados. Esse fato faz com que as mulheres negras que assumem sua identidade e, aqui diria, assumem a negritude, segundo Bernd (1984), é deixar os cabelos crespos ou cacheados soltos como uma coroa de orgulho pela raça, rompendo com o padrão branco europeu de beleza, assumindo a negritude.

Enegrecer o movimento feminista brasileiro tem significado, concretamente, demarcar e instituir na agenda do movimento de mulheres o peso que a questão racial tem na configuração, por exemplo, das políticas demográficas, na caracterização da questão da violência contra a mulher pela introdução do conceito de violência racial como aspecto determinante das formas de violência sofridas por metade da população feminina do país que não é branca. (CARNEIRO, 2011, p.3)

Essa necessidade de enegrecer o movimento feminista e, talvez, levar o feminismo para dialogar com o Movimento Negro no intuito de abrir espaço às mulheres negras e ampliar o olhar para esse entre lugar duplamente marginalizado. Esse espaço faz com que pensemos os mecanismos que (de) formam a identidade negra, bem como possibilidades viáveis para discutirmos e resgatarmos essa identidade menosprezada no sentido de assumir a negritude e aceitar sua própria cultura exigindo, dessa forma, seu lugar de direito.

As representações da mulher negra na literatura brasileira nas suas primeiras manifestações estavam associadas ao trabalho escravo. (...) Entretanto, na segunda metade do século XX, com Carolina Maria de Jesus, mesmo sendo categorizada como dona de um corpo subalterno, a mulher negra tem sua identidade adaptada ao contexto da pós-modernidade e a partir dela são percebidas outras transformações das identidades femininas, sobretudo, na escrita das mulheres negras. (OLIVEIRA; SOUZA, 2015, p. 239)

Essas representações femininas negras dentro da literatura corroboram para que os processos de embranquecimento ou mesmo de desafricanização iniciado no período de escravização atualize-se e sobreviva. Se às mulheres não temos uma abertura para que suas escritas sejam lidas e analisadas com o mesmo prestígio a que temos aos autores homens, quando falamos de negras, a subalternidade, segundo Spivak (2010), é ainda mais complicada. Teremos uma voz feminina negra, que é vista para muitos como memorialista, apenas em 1960 quando Carolina Maria de Jesus é encontrada pelo jornalista Audálio Dantas que edita e publica seu diário como o título de **Quarto de despejo**. Contudo é com os

Cadernos negros, ainda majoritariamente masculino, que as mulheres negras terão espaço para publicarem suas produções.

Ao (re) apresentar uma diferença negativa da mulher negra, a literatura reproduz simbolicamente, estereótipos que a subjugam, através de qualitativos carregados de imagens de um passado de escravização, exploração, sensualidade, libido e virilidade exacerbada, negando-lhe aspectos positivos, que promovem uma construção afirmativa de suas identidades. (SANTIAGO, 2012, p.99)

Construir uma identidade feminina negra é um dos objetivos da escrita afrofeminina que, além de resgatar essas muitas mulheres escritoras, valoriza a manutenção da cultura ainda oral, buscando a abertura de espaço para que essas mães ancestrais compartilhem o que sabem e aprenderam. Os nomes dessa literatura são muitos, ainda poucos conhecidos e que já fazem parte de estudos acadêmicos, dentre esse muitos nomes citamos Cristiane Sobral, Miriam Alves, Geni Guimarães e, as autoras que terão seus contos analisados: Conceição Evaristo e Mãe Beata de Yemonjá.

[...] a literatura afrofeminina é uma produção de autoria de mulheres negras que se constitui por temas femininos e de feminismo negro comprometidos com estratégias políticas civilizatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/feminismos por elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras. (SANTIAGO, 2012, p.155)

Há duas possibilidades de analisarmos a escrita afrofeminina. Uma primeira é buscar as marcas de ancestralidade e, logo, da mitologia afro-brasileira ou africana. Essa análise parte de um conceito de **negrismo**, onde a busca por uma determinada ancestralidade também designa mecanismos de formação identitária da mulher, do negro e, sobretudo, da mulher negra que fala sobre ela mesma. Uma segunda forma de análise parte da (des) construção do estereótipo negativo da identidade feminina negra e uma construção, pelas vias da valorização e resistência, da identidade negra, seguindo o que podemos chamar de **negritude**.

Neste trabalho, associaremos ambas noções, buscando nos contos analisados como Oxum é representada e se faz presente na identidade das personagens que em Conceição Evaristo passam pelo conceito de *escrevivência*, onde há uma escrita de si (memórias individuais) que permitem delinear uma representação mais ampla do universo feminino negro (memória coletiva), Halb wachs (2003). Já em Mãe Beata de Yemonjá o que marca os contos são a forte presença da oralidade, em que o leitor é levada a imaginar que alguém está

contando, como se a griô Mãe Beata estivesse-nos narrando as histórias cotidianas em que Oxum e Iemanjá fazem-se presente na vida de suas filhas, bem como outros Orixás do panteão africano.

OLHOS D'ÁGUA DE CONCEIÇÃO EVARISTO: MATRIARCADO E ESCRIVIVÊNCIA

O livro de contos **Olhos d'água** (2012) de Conceição Evaristo, traz 15 contos que tratam da identidade feminina negra, bem como a presença de uma ancestralidade africana. O termo cunhado pela própria escritora que o utiliza em sua tese, designa o ato de escrever associado à vivência, resistência e, podemos dizer, resgate e reafirmação de uma identidade negra feminina. “Escrevivência- escrever a existência- meio conceito, meio desafio para o eu-lírico transcender o biográfico, e se colocar na base da escrita desta mulher madura, lúcida e solidária.” (DUARTE, 2013, p.3 apud MAGALHÃES, 2014, p. 92).

Dos contos 15 contos, escolhemos para analisar o conto que nomina a obra de Conceição Evaristo, **Olhos d'água**, com o intuito de perceber como o mito de Oxum reflete uma família matriarcal e que resgata, através da memória coletiva (Halbwachs, 2003) do povo africano e o processo de reafirmação de sua identidade.

Assim, Conceição Evaristo assumindo uma atitude compromissada, reelabora o papel da mulher, fugindo dessa perspectiva de apagamento e dando a ela instrumentos identitários que guia em especial a mulher negra, para uma vida de resistência e contestação cultural. (MAGALHÃES, 2014, p.10)

Ao questionar-se sobre a cor dos olhos de sua mãe, a narradora-personagem vai rememorando, ao longo do conto, a relação que havia entre mãe e suas sete filhas, número simbólico que represente, dentre outras coisas, a perfeição. Mesmo em meio à extrema pobreza, havia momentos afetuosos, onde mãe passava às filhas o orgulho de assumir sua cor, mesma cor de seus antepassados. Retornando à casa de sua mãe, a narradora-personagem se dá conta que os olhos de sua mãe são olhos d'água.

Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso prantos e prantos a enfeitar seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de mamãe Oxum. (EVARISTO, 2014, p. 18-19)

Essas águas caudalosas que aparentemente parecem calmas, demarcando Oxum, como Orixá das águas doces que trazem a fertilidade, bem como a Orixá da doçura e da felicidade é

contrastada com as águas, por vezes, mortais das cachoeiras, regato da Orixá que rompe com estereótipos femininos e com o mito de fragilidade. Essa presença de Oxum também pode ser lida como forma de resistência feminina.

Mulheres ligadas pela tradição ancestral: as gerações se enleiam nas águas jorradadas, no passado e no presente, nas exclusões sofridas que perpassam os tempos. (...) As mães guardam nos olhos as experiências vividas por elas e também as memórias de suas ancestrais. (FIGUEIREDO, 2009, p.83)

Podemos perceber como o mito de Oxum, através desse pequeno passeio por **Olhos d'água**, rompe com vários paradigmas e mitos que oprimem a identidade feminina. Esses mitos que somados ao processo de desafricanização e menosprezo pela identidade afro-brasileira, constituem a deformidade dessas mulheres e a importância de permitir que as subalternas falem e resgatem suas identidades.

BALAIO DE ÁGUA DE MÃE BEATA DE YEMONJÁ: DIÁLOGOS ENTRE MITOLOGIA AFRICANA E MITOLOGIA JUDAICO-CRISTÃ

Balaio de água fala da história de Tude que casada com um homem (sem nome) é submissa ao marido que lhe oprime. Tude lava roupas para fora no intuito de sustentar a casa e, sendo filha de Iemanjá, é proibida de ir ao terreiro cuidar das “obrigações” da Orixá. Além disso, o marido de Tude lhe agride diariamente e em uma dessas agressões ela afirma que enche balaios com água. Duvidando de sua esposa, seu marido afirma que quando ela trouxer um balaio cheio de água, permitirá que a esposa presta suas homenagens e obrigações para com Iemanjá.

Tude volta com o balaio de água e o marido, então, permite que ela volte ao terreiro para cuidar de Iemanjá. Percebemos que mesmo sendo à Iemanjá o pedido, quem atende e, Mãe Beata de Yemonjá não especifica se foi realmente Iemanjá, ao meu ver, é Oxum por sua postura altiva.

A gênese dos contos beatianos, no entanto, é dada de acordo com aquilo que a tradição oral se encarregou de criar e misturar no decorrer dos séculos, tanto no território iorubá africano, quanto nos países da diáspora negra. (ALVES, 2012, p.24)

Mesmo resgatando uma ancestralidade africana, alguns elementos da cultura judaico-cristã, bem como mitos que oprimem a mulher se fazem presentes nos contos beatianos,

contudo, não podemos deixar de pensar que é esse o local de fala de nossa autora. Tude, em uma atitude de resistência ao marido poderia romper com esse relacionamento, onde ela, além de cuidar da casa é responsável pelos aspectos financeiros. Contudo, essa resistência não vem e, em nome de um casamento falido, Tude volta-se à sua Orixá (Iemanjá), que dentro da mitologia é mãe de Oxum, para que lhe ajude a comprovar a força dos Orixás, da ancestralidade negra.

Concluindo o presente trabalho, podemos perceber como o mito de Oxum representa toda uma ancestralidade feminina negra que é passada oralmente dentro dos terreiros e, por que não, dentro das famílias negras que assumiram sua negritude.

Ser afro-descendente é superar, também, a intenção da sociedade racista e capitalista brasileira de menosprezar o povo negro e a sua cultura, que foi iniciada com a entrada dos africanos na formação de nossa sociedade como mão-de-obra escrava. (LIMA, 2009, p.79)

Além disso, o mito de Oxum, em seus vários desdobramentos dentro dos ítãs, representa a força feminina representada além do mito materno, mas como mãe que não se submete aos caprichos masculinos e que é, também, sensual. O mito de Oxum é o começo de uma nova representação feminina que reforça os processos de identidade e que ao trazer um negrismo (ancestralidade negra), traz em suas asas a negritude que retoma a identidade, em especial, da mulher negra. Precisamos enegrecer o movimento feminista, como afirma Coelho (2011), mas também pôr em diálogo os resgates de vozes subalternas silenciadas pela sociedade opressora dentro do Movimento Negro, ampliando o espaço da literatura afrofeminina. Além desse resgate, é necessário que a identidade das mulheres negras seja reafirmada, começando pela coroa de cabelos enfeitados pelo ouro de Oxum, refletido em seus espelhos de água doce, é preciso espaço para que essas mulheres escrevam e que sejam vistas como escritoras e, de forma alguma, apenas memorialistas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Juliana Franco. *Tempos de griotizar a letra: Em busca de uma poética da voz afrobrasileira em Carço de dendê*, de Mãe Beata de Yemonjá. 2012. 141f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Londrina, 2012.

AZAMBUJA, Márcio Passos de. *Uma visada sobre a presença dos Orixás em João do Rio, Mário de Andrade e Jorge Amado*. 2010. 58f. Monografia (Graduação em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de dendê: A sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam conhecimentos a seus filhos*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2 vol. São Paulo: Nova Fronteira, 2016.

BERND, Zilé. *O que é Negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. 2011. Disponível em <<http://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>> Acesso em 20.11.2016.

COSTA, Renata Jesus da. *Subjetividades femininas: mulheres negras sob o olhar de Carolina Maria de Jesus, Maria Conceição Evaristo e Paulina Chiziane*. 2008. 161f. Dissertação (Mestrado em História). Pontífice Universidade Católica de São Paulo, 2008.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência*. Disponível em <> Acesso em 2013 In: MAGALHÃES, Rosânia Alves. *A escrita feminina afrodescendente na obra de Conceição Evaristo*. 2014. 110f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues. *A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações*. 2009. 118f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

LIMA, Osmar da Silva. *O comprometimento etnográfico afro-descendente das escritoras negras Conceição Evaristo e Geni Guimarães*. 2009. 172f. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, 2009.

MAGALHÃES, Rosânia Alves. *A escrita feminina afrodescendente na obra de Conceição Evaristo*. 2014. 110f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

OLIVEIRA, Rubenil da Silva; SOUZA, Elio Ferreira de. *Mulheres negras na contística feminina afro-brasileira: Conceição Evaristo e Miriam Alves*. *Interdisciplinar*, ano X, v. 23. jul-dez. 2015. p.221-242.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

PEREIRA, Rodrigo da Rosa. *Perspectivas femininas afro-brasileiras em Cadernos Negros (contos): Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves* Tese (doutorado em História da Literatura) 2016. 239f. Universidade Federal do Rio Grande, 2016.

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira do. *Oxum e o feminino sagrado: Algumas considerações sobre mito, religião e cultura*. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 4, Salvador, 2008. **Anais...** Salvador: UFBA, 2008.

SANTIAGO, Ana Rita. *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas: EDUFRB, 2012.

SARAIVA, Filismina Fernandes. Carlos Vasconcelos Maia e *O leque de Oxum: Uma literatura do povo*. *Cadernos CESPUC*, n. 19, Belo Horizonte, 2010.

SHOWALTER, Elaine. *A Crítica Feminista no Território Selvagem*. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). *Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goullart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: EDUFMG, 2010.

A INVENÇÃO DE HUGO CABRET – A IMPORTÂNCIA DA INTERMIDIALIDADE PARA A SOBREVIVÊNCIA DA OBRA NO IMAGINÁRIO POPULAR

Diogo Berns (UFSC - CAPES)

INTRODUÇÃO

Ao longo da trajetória da civilização, inúmeras narrativas foram contadas pelos seres humanos nos mais diversos ambientes e situações. Por muito tempo esse ato se deu oralmente com histórias inventadas ou que haviam acontecido em algum lugar do mundo (DE SOUSA & BERNARDINO, 2011, p. 237). Essas narrativas passaram de geração em geração através de conversas ao redor de fogueiras, em ocasiões festivas, no contato de indivíduos com povos desconhecidos que possibilitou a difusão delas e, por consequência, a sobrevivência na sociedade. Outras puderam ser transmitidas por meio de registros, documentos, livros, filmes e demais mídias. Algumas se tornaram parte do imaginário popular e permanecem ainda hoje na contemporaneidade, sendo consideradas patrimônio artístico, histórico e cultural da humanidade.

A sobrevivência dessas obras foi possível em razão de alguns fatores. Entre eles estão a tradução para outras línguas, a adaptação para o cinema e outras mídias, bem como o modo de contar a história, muitas vezes com ilustrações, explorações de temas considerados universais e a criação de personagens marcantes. O termo sobrevivência pode parecer exagerado, estranho e/ou até mesmo inadequado para esse estudo, porém neste trabalho está se usando a ideia de Walter Benjamin (2010), teorizada no ensaio “A Tarefa do Tradutor”, em que o autor reconhece vida a tudo que possui história, fazendo referência à sobrevivência das obras pela tradução (p. 207). Muitas dessas narrativas foram traduzidas diversas vezes, o que possibilitou que ainda hoje fossem conhecidas pelo público. Além disso, elas têm sido constantemente modificadas ao entrarem em contato com diferentes culturas que também as recontaram ao longo do tempo (HUTCHEON, 2011, p. 10). Isso ampliou ainda mais a possibilidade de manter as obras no imaginário popular. No entanto, é necessário ressaltar que elas não são apenas meras histórias, afinal carregam informações quanto a costumes, fatos que aconteceram, modo da sociedade encarar problemas e imaginar o mundo e o desconhecido. As narrativas representam a vida dos seres humanos com uma abrangência de

detalhes maior do que se especula. Elas são resultados do contato de diversos povos em diferentes épocas, como um acúmulo de informações através dos tempos.

A intermedialidade, um conceito amplo que está além dos estudos interartes (DE SOUZA, 2015, p. 16), é definida por Irina Rajewsky (2012) como um cruzamento de fronteiras entre mídias que apresenta um âmbito vasto e heterogêneo de tópicos (p. 57). Entende-se por fronteiras as características peculiares de cada mídia que as distinguem das demais e que são responsáveis pela criação das narrativas. A intermedialidade abarca, por exemplo, as ilustrações em obras literárias e as adaptações cinematográficas tal como acontece com o livro “A Invenção de Hugo Cabret”, de Brian Selznick. Escrito em 2007, o autor apresenta a narrativa com imagens que contam trechos da história sem o auxílio de palavras. Tal recurso foi um dos responsáveis pelo interesse de profissionais do campo cinematográfico para adaptá-lo ao cinema. O caso de “A Invenção de Hugo Cabret” demonstra como a intermedialidade pode ampliar o contato da obra com o público e contribuir para que ela permaneça por mais tempo na sociedade.

INTERMIDIALIDADE

O termo intermedialidade é utilizado para se referir a um fenômeno encontrado em culturas e épocas distintas que abrange interações e inter-relações entre mídias (CLÜVER, 2011, p. 9). Esse diálogo, caracterizado pelo cruzamento de fronteiras, é responsável por conferir novas concepções artísticas às obras de artes. Isso tem ocorrido desde os tempos mais antigos com a fusão de duas ou mais mídias (HIGGENS, 2012, p. 48). Com essa combinação, a intermedialidade tornou-se recorrente na elaboração de diversas narrativas e demais trabalhos artísticos, trazendo ao público novas sensações e interações. A materialidade dessas mídias é um dos componentes centrais do conceito de intermedialidade, pois está ligado ao conteúdo que a abarca (MÜLLER, 2012, p. 83). Sendo assim, cada mídia tem as especificidades e as fronteiras que as delimitam.

Cada mídia tem as especificidades e as fronteiras que as delimitam. A literatura e o cinema fazem parte do campo de estudo tão amplo da intermedialidade. Elas exemplificam que as fronteiras entre as mídias estão sendo rompidas para criar novas narrativas e dar um novo dimensionamento àquelas que já estão presentes há muito tempo na sociedade. É elementar que as fronteiras entre uma mídia e outra nem sempre são estritamente definidas e que as mídias não são “puras”. Estas apresentam formas mistas, mesclam-se com facilidade a

elementos verbais, visuais, auditivos presentes em outras mídias (MIGUELOTE, 2015, p. 23). No entanto, muitas delas podem ser facilmente distintas das demais pelo conjunto de configurações, características que lhes são peculiares, como o cinema em que a imagem, o som, cenários, personagens com figurinos e maquiagem, bem como eventuais efeitos especiais, ritmo e duração da narrativa caracterizam a arte cinematográfica. Através de convenções, pode-se traçar as fronteiras de cada mídia, o que é necessário para que os artistas estejam cientes de como transcender ou subvertê-las, a fim de criar novas obras (RAJEWSKY, 2012, p. 70). É esse ato de ir além que culmina no novo, no diferente e inovador, capaz de impulsionar o interesse do público pelas narrativas e, conseqüentemente, a sobrevivência delas no imaginário popular.

Não são apenas o cinema e a literatura que estão inclusos no estudo da intermedialidade, mas a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa, a televisão, a internet, as artes visuais, o videogame e tantas outras formas de expressão humana (MÜLLER, 2008, p. 48). A intermedialidade encontra-se no mundo digital, nas artes, nas manifestações culturais. Ela pode ser classificada em três grupos de fenômenos. Primeiramente, pela transposição midiática, em que estão as adaptações fílmicas de textos literários; segundo, pela combinação de mídias, como história em quadrinhos, instalações computadorizadas, filmes, óperas, teatros; e, por último, através das referências intermidiáticas, em que um texto literário faz menção a um filme e que este pode fazer a uma pintura, por exemplo (RAJEWSKY, 2012, p. 58).

AS ILUSTRAÇÕES PRESENTES NA OBRA LITERÁRIA DE SELZNICK

Em 2007, a editora estadunidense *Scholastic Inc*, localizada em Nova Iorque, publicou a obra literária “A Invenção de Hugo Cabret” (*The Invention of Hugo Cabret*), escrita e ilustrada por Brian Selznick. A história acontece em 1931, em Paris. Hugo é um menino órfão de doze anos que vive escondido em uma estação de trem mantendo os relógios do local em funcionamento. Ele possui um robô mecânico, chamado de autômato, que está incompleto devido à falta de algumas peças. O autômato lhe fora dado pelo pai antes de morrer. Hugo acredita que o robô possa conter alguma mensagem do pai e que quando consertá-lo será possível desvendá-la. Para isso, o menino rouba peças da loja de brinquedos da estação de trem que pertence a Georges Méliès, um dos primeiros cineastas da história que se pensava estar morto. Sendo apanhado pelo vendedor e tendo de trabalhar para pagar pelo que roubou,

Hugo conhece Isabelle, da mesma idade dele. Os dois se tornam amigos e conseguem consertar o autômato que desenha um *frame* do filme “Viagem à Lua” de 1902, dirigido por Georges Méliès, fato que os redimensiona a desvendar outro mistério.

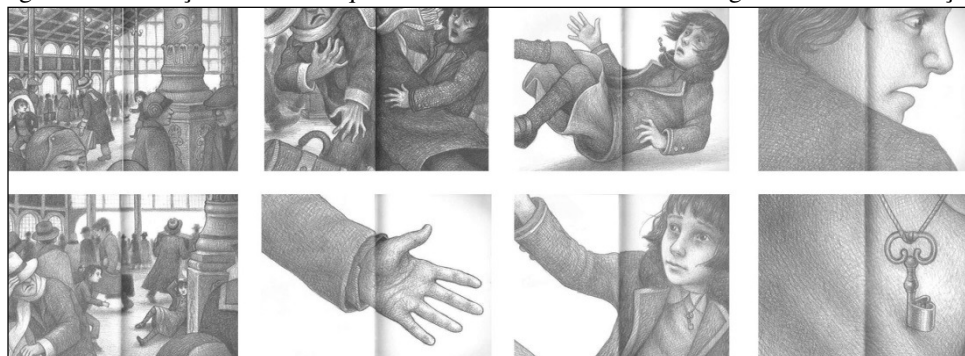
Figura 1 – Ilustração de um *frame* do filme “Viagem à Lua”, de Georges Méliès, desenhado pelo autômato.



Fonte: Livro “A Invenção de Hugo Cabret” (SELZNICK, 2007, p. 252 - 253)

O livro é classificado como infantojuvenil, contém 536 páginas, sendo que 322 são de ilustrações, em preto e branco, realizadas por Brian Selznick; *frames* de filmes; desenhos de Georges Méliès e fotos de arquivos. Elas contam trechos da história de Hugo sem o auxílio de palavras e conduzem a narrativa ao levar informações da trama para o leitor. As imagens presentes no livro de Selznick são denominadas de ilustrações antifônicas, pois lembram uma canção antifônica em que dois coros interagem e cantam alternadamente frases musicais (LUND, 2012 p. 180). Do mesmo modo, na obra em questão, as imagens e o texto intercalam-se para contar a história de Hugo. Elas descrevem os acontecimentos por si mesmas enquanto que o texto continua a contar a história sem precisar reforçar o que as imagens evidenciaram e sem ele ser explicado, ilustrado ou ressaltado pelas imagens.

Figura 2 – Ilustrações de uma sequência de acontecimentos entre Hugo e Isabelle na estação.



Fonte: Livro “A Invenção de Hugo Cabret” (SELZNICK, 2007, p. 206 - 221)

Segundo Lund (2012), tradicionalmente as ilustrações em um texto podem apresentar três funções: a de adornar, em que existem alguns ornamentos nas páginas, como letras

maiúsculas decoradas e efeitos ao redor ou presentes no texto; a de explicar o texto, confirmando e ilustrando o que está escrito; e por último o de traduzir a escrita para o meio audiovisual, muitas vezes esclarecendo metáforas e interpretando-as por meio das imagens (p. 175 – 177). Em “A Invenção de Hugo Cabret”, no entanto, texto e imagens possuem a mesma importância, são agentes pela qual a história é contada. Não se tratam de adornos, explicações ou traduções, mas sim de um elemento fundamental e necessário à narrativa, pois se elas fossem eliminadas seria evidente a ausência de alguns trechos da história. No caso das ilustrações que não são antifônicas, elas podem ser retiradas da narrativa praticamente sem prejuízo ao entendimento da obra.

Brian Selznick compôs a narrativa, valendo-se do poder das imagens que lembram os enquadramentos utilizados pelo cinema para potencializar o enredo. Eles são o primeiro aspecto da participação criadora no registro das cenas para transformá-las em matéria artística (MARTIN, 2005, p. 44). Em cada plano, a câmera evidencia um mundo diferente. A aproximação ou o afastamento do rosto de um personagem, por exemplo, dá um novo sentido ao filme. Desse modo, o que está presente na tela demonstra a importância que aquele momento e todos os objetos, pessoas e demais elementos possuem na história. Nas imagens ocorre o mesmo. Cada ilustração é um recorte de um determinado instante e cada detalhe evidencia a sutileza do ilustrador diante dos traços e das formas. Não se pode inserir o mundo inteiro em uma ilustração ou em um enquadramento. É preciso fazer escolhas, recortar, delimitar para que o foco da ação seja transmitido ao leitor/espectador. O fato de as figuras serem em preto e branco lembram o início do cinema em que essas eram as cores predominantes. É uma atmosfera que não significa ser primitiva inferior ou à colorida, mas que representa a estética vigente durante muitos anos na arte cinematográfica. Ela imprime outra percepção, um universo em que a sensibilidade e a poética despontam em maior proporção por meio da imagem. Afinal, o cinema atinge um público mais amplo que a literatura e os custos envolvidos em uma produção cinematográfica são expressivamente maiores que uma publicação literária.

Em 2008, Brian Selznick recebeu o prêmio *Caldecott Medal* pelas ilustrações de “A Invenção de Hugo Cabret”. A medalha é concedida anualmente desde 1938 pela *Association for Library Service to Children* ao ilustrador do livro infantil estadunidense que mais se destacou no ano anterior. Tal prêmio concedido a Selznick é um reconhecimento pelo trabalho que desenvolveu na obra literária, em que referenciou algumas obras, como faz o terceiro grupo da intermedialidade segundo Rajewsky (2012). “O Homem Mosca” (p. 174 –

175), de 1923, dirigido por Fred C. Newmeyer e Sam Taylor; “A Chegada do Trem à Estação” (p. 348-349), de 1895, dirigido por Auguste e Louis Lumière; alguns desenhos de Georges Méliès, como um pássaro cuspidor de fogo (p. 292 – 293); fotos da coleção da *British Film Institute*: filme “Viagem à Lua” (p. 352-353), de 1902, dirigido por Georges Méliès e o “Acidente de trem na estação de Montparnasse” (p. 382-383), que aconteceu em 1895, cuja fotografia é de Roger Viollet. Além de citar os filmes já mencionados, o texto de “A Invenção de Hugo Cabret” faz referência a algumas obras audiovisuais, como o filme “O garoto”, de 1921, de Charlie Chaplin e o desenho “A relojoaria”, de 1931, de Walt Disney.

O universo criado por Selznick em que texto e ilustrações alternam-se para contar a história envolve o leitor, fazendo-o adentrar na narrativa através das descrições de ambientes, personagens e ações dramáticas que instigam a imaginação. O autor faz uma homenagem ao cinema através do personagem Georges Méliès, diretor cinematográfico responsável por trazer uma nova roupagem aos filmes dos primeiros anos do cinema. O uso de diversos efeitos especiais nas centenas de produções que realizou e o clássico “Viagem à Lua”, de 1902, adaptado do livro “Da Terra à Lua”, de Júlio Verne, em 1865, lembram o público acerca da importância do cineasta na história do cinema. Essas e outras referências encontradas nos textos e ilustrações da obra de Selznick são recursos que possibilitam que a história de Hugo sobreviva ao longo do tempo, pois faz com que o leitor possa recordar dela continuamente.

A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE SCORSESE

Em 2011, quatro anos após a publicação do livro de Brian Selznick, estreou nas salas de cinema a adaptação cinematográfica de “A Invenção de Hugo Cabret” com direção de Martin Scorsese, conhecido por dirigir “*Taxi Driver*”, “*Gangues de Nova Iorque*”, “*O Aviador*” e outros filmes. A versão fílmica recebeu o título de “Hugo”, ao passo que no Brasil se manteve “A Invenção de Hugo Cabret”. A mudança do título realizada por Scorsese representou o destaque concedido ao protagonista e as relações com os personagens que vivem ou passam pela estação de trem. Há uma proximidade maior entre Hugo (Asa Butterfield) e Isabelle (Chloë Grace Moretz). Os demais personagens também interagem por mais tempo entre eles. Além dessas modificações, outras foram necessárias para causar empatia e atrair o público do cinema. Afinal, nem tudo se traduz, apenas o que interessa em um projeto criativo, aquilo que suscita empatia, algo como uma afetividade eletiva (PLAZA, 2001, p. 34). Transpor uma obra de um meio para outro exige escolhas que são realizadas

observando o público a que se destina, além da visão de mundo do diretor que coordena a recriação da obra.

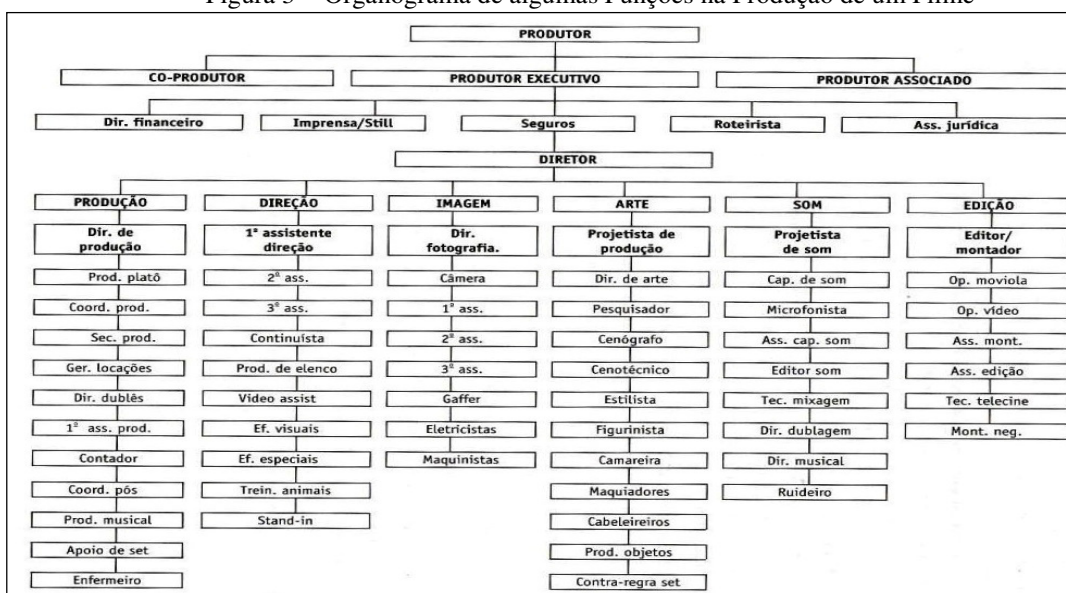
A adaptação cinematográfica é considerada uma tradução intersemiótica, em que se passa uma história de um meio verbal, como a literatura, para um meio não verbal, neste caso o cinema (JAKOBSON, 1969, p. 65). Como toda tradução, existem modificações para adequar o texto de partida ao meio audiovisual. A adaptação envolve uma (re-)interpretação e um ato de (re-)criação (HUTCHEON, 2011, p. 29). Trata-se de uma leitura que está intimamente conectada à obra que lhe deu origem, garantindo-lhe a expansão da vida e renovando-a (BENJAMIN, 2010, p. 207). O texto literário de “A Invenção de Hugo Cabret”, deu base a uma nova narrativa criada por Martin Scorsese. O primeiro passo foi adequar a obra literária ao tempo do cinema para depois realizar outras modificações, como Linda Seger menciona ser necessário em um processo de adaptar uma história a outro meio (2007, p. 18). Para compor o universo fílmico, o diretor necessitou analisar o texto e fazer escolhas tanto em relação a quais personagens manteria na versão cinematográfica quanto a questões estéticas, tendo a consciência da limitação de tempo que existe no cinema para contar uma história. A leitura que Scorsese realizou do texto de Selznick foi influenciada pela visão que tem do mundo: o mundo como uma máquina, em que as pessoas andam apressadas pela estação de trem para cumprirem horários e onde cada indivíduo possui uma função e esta é relevante e interligada a todas as outras para o bom funcionamento do mundo.

A história de “A Invenção de Hugo Cabret” foi apresentada em 126 minutos, valendo-se do recurso da profundidade - também chamada de 3D -, que produz o efeito de imersão. Ela não se trata apenas de uma técnica, mas de uma possibilidade de integrar o espectador à narrativa. Martin Scorsese poderia ter usado o sistema tradicional 2D para compor o universo fílmico, bem como adaptar a história em preto e branco, porém foi com as cores e o 3D que ele concebeu a narrativa fílmica. A opção por realizar essas escolhas deve-se ao fato de empregá-las com o mesmo objetivo que o cineasta Georges Méliès utilizava os efeitos especiais nas produções: surpreender, atrair e alimentar a imaginação. (PIOVEZAN, 2012, p. 108)

A tradução de um signo para outro não é uma mera transferência entre sistemas (PLAZA, 2001, p. 72). É preciso pensar nas possibilidades que a imagem, elemento base da linguagem cinematográfica, segundo Marcel Martin (2005, p. 27), oferece para contar a história ao público, como o recurso 3D. Através dela e dos diálogos, por exemplo, diversas referências a outras obras audiovisuais mencionadas no texto de Selznick são citadas na

versão de Scorsese, além de outras que o diretor incluiu, como filmes da época dos primeiros anos do cinema. É importante ressaltar também que o som, a luz, os enquadramentos, a montagem das cenas, a interpretação dos atores são de vital importância no desenvolvimento de uma obra fílmica e, conseqüentemente, na sobrevivência da história na sociedade. Afinal, o filme é uma obra coletiva. Diversos profissionais trabalham nela, como se pode observar pelo organograma abaixo que ressalta o processo de produção de um filme:

Figura 3 - Organograma de algumas Funções na Produção de um Filme



Fonte: Livro “O Cinema e a Produção” (RODRIGUES, 2007, p. 84)

Um filme é resultado do trabalho de diversos profissionais que agregam experiência de vida e repertório cultural a uma produção fílmica. A equipe técnica deve ser com um relógio, em que todas as peças funcionam como uma só, cuja individualidade é necessária para o processo (RODRIGUES, 2007, p. 75). Esse caráter coletivo é decisivo para o resultado final de uma produção. É uma das características mais marcantes do cinema e que difere da literatura. Afinal, cinema e literatura são dois meios de comunicação diferentes. Cada um deles conta a história de uma maneira. A mesma mensagem provocará reações distintas no receptor se veiculada por outros meios (KADOTA, 2009, p. 70). Assim, até mesmo as referências encontradas em uma obra literária podem ser exploradas de outro modo em um filme. Isso ocorre porque a adaptação pode se tornar uma outra forma de ver, ouvir e pensar uma história, mostrando o que é representado somente através do cinema (STAM, 2008, p. 468). Por isso, sendo a história de “A Invenção de Hugo Cabret” recriada através dos

recursos fílmicos, ela pode atingir um público mais amplo e, conseqüentemente, garantir a sobrevivência da narrativa no imaginário popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sobrevivência de diversas narrativas ao longo da trajetória da humanidade se deu por inúmeros fatores, entre eles a disseminação através do contato de pessoas com povos de regiões e culturas diferentes. Por meio dessa interação, diversas modificações ocorreram nas narrativas que foram adaptadas aos novos costumes, possibilitando serem recontadas e recriadas ao longo do tempo. Isso assegurou o fato de elas serem ainda hoje conhecidas pela sociedade e terem relevância na arte, história e cultura.

Do mesmo modo, a intermídia possibilita que as narrativas sejam adequadas aos anseios do público e da época. Ilustrações, como as do livro “A Invenção de Hugo Cabret”, adaptações cinematográficas e referências a outras obras são exemplos de intermedialidade. O cruzamento entre as fronteiras da literatura e do cinema, no caso apresentado neste trabalho, amplia o contato da obra com o público. A intermídia impulsiona o interesse das pessoas pelas histórias. Afinal, apresentam formas diferenciadas de contá-las, o que faz com que elas sejam adequadas ao novo meio em que estão sendo recriadas. Essas formas e estilos de contar uma história como Selznick e Scorsese fizeram podem assegurar a sobrevivência de “A Invenção de Hugo Cabret” por mais tempo na sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*, 2.ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 201-231.

CLÜVER, Claus. *Intermedialidade. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2012.

DE SOUZA, Gustavo Ramos. *Intermedialidade e teoria do romance: convergências*. *Revista Investigações*, Pernambuco, v. 28, n. 1, Jan./jul 2015.

DE SOUSA, Linete Oliveira; BERNARDINO, Andreza Dalla. *A contação de história como estratégia pedagógica na Educação Infantil e Ensino Fundamental*. *Revista de Educação*, Cascavel, v. 6, n. 12, p. 235-249, Jul./dez 2011.

HIGGINS, Dick. *Intermídia*. Tradução de Amir Brito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* – 2.ed. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 41-50.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da Adaptação*. Tradução André Chechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. 280 p.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1969. 162p.

KADOTA, Neiva Pitta. *A Construção da Linguagem: introdução à linguística, semiótica e comunicação*. São Paulo: LCTE Editora, 2009. 143p.

LUND, Hans. *A 'história da cegonha', de Karen Blixen, e a noção de ilustração*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Glória Maria Guiné de Mello. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* – 2.ed. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 171-188.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. 332 p.

MIGUELOTE, Carla da Silva. *Intermedialidade e efeito cinema na poesia contemporânea*. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 89-103, 2015.

MÜLLER, Jürgen E. *Intermedialidade revisitada: algumas reflexões básicas sobre esse conceito*. Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda Reichmann. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* – 2.ed. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 75-95.

MÜLLER, Adalberto. *Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade*. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 7, p. 47-53, 2008.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001, 217p.

PIOVEZAN, Stefhanie. *Aspectos históricos e implicações da utilização do efeito 3D no cinema: o caso de A invenção de Hugo Cabret*. 2012. 121 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2012.

RAJEWSKY, Irina O. *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade*. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* – 2.ed. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 51-73.

RODRIGUES, Chris. *O Cinema e a Produção*. 3.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. 260p.

SEGER, Linda. *A Arte da Adaptação: Como transformar fatos e ficção em filme*. Tradução Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007. 281 p.

SELZNICK, Brian. *The Invention of Hugo Cabret*. New York: Scholastic Press, 2007. 536 p.

STAM, Robert. *A Literatura através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução Marie-Anne Kramer e Gláucia Renate Golçalvez. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 511 p.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A *INVENÇÃO de Hugo Cabret*. Produção: Martin Scorsese, Jony Depp, Tim Headington e Graham King. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: John Logan. Intérpretes: Ben Kingsley, Sacha Baron Cohen, Asa Butterfield, Chloë Grace Moretz, Jude Law e outros. Estados Unidos, Paramount Pictures, 2011. DVD (126 min). Son, Color. Legendado. Produzido por GK Films e Infinitum Nihil.

VIAGEM à Lua. Produção, Direção e Roteiro: Georges Méliès. Intérpretes: Bleurette Bernon, François Lallement, Georges Méliès, Henri Delannoy e outros. França, George Méliès, 1902, (15 min). Mudo, preto-e-branco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aZfq1uE1zjI>>

O HOMEM EM BUSCA DE PODER: ANÁLISE DO ROMANCE *APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA*, DE GONÇALO M. TAVARES

Diogo Duarte do Prado (FURG)

Em *Aprender a rezar na era da técnica*, o protagonista Lenz Buchmann é um homem sedento por poder, obcecado por entrar em conflito contra outros indivíduos, almejando superá-los e dominar tudo aquilo que há no ambiente ao seu redor. Criado desde jovem a buscar grandes conquistas e a se tornar uma pessoa que não faça parte da população comum, Buchmann visa a disputa contra a “fraqueza humana”, sentindo uma incontrolável cobiça por grandeza e possuir importância em seu meio social.

Pode-se dividir o romance em três partes: A primeira sendo sobre as memórias de Lenz quanto a sua juventude; a segunda tratando da vida adulta e suas relações nos campos profissionais e pessoais, e a terceira parte a apresentar um Lenz Buchmann doente (que não será trabalhada no presente artigo), dependente de outras pessoas, estando em uma situação na qual tanto criticava antes, o estado de fraqueza. Porém, atente-se que, nos três momentos da narrativa, o personagem continua com o seu modo de pensar, considerando existir a necessidade de ser superior e poderoso.

A origem da ganância de Buchmann tem seus primeiros passos na juventude, através da imposição do próprio pai. A figura paterna representa para Lenz o que realmente deve ser o homem, um ser forte, firme, que coloca a sua existência acima das outras, tornando quem se aproxima sempre respeitoso ou submisso perante a esta superioridade. No início da narrativa, durante o processo de doutrinação feito pelo pai, Lenz é obrigado a ter relações sexuais com a empregada:

O pai agarrou nele e levou-o ao quarto de uma empregada, a mais nova e a mais bonita da casa.

- Agora vais fazê-la, aqui, à minha frente.

A criadita estava assustada, claro, mas o estranho é que parecia que ela estava assustada com ele, e não com o pai: era o facto de Lenz ser um adolescente que assustava a criadita e não a violência com que o pai a disponibilizava ao filho, sem qualquer pudor, sem querer ter o cuidado de sair. O pai queria ver.

- Vais fazê-la à minha frente – repetia. (TAVARES, 2008, p. 17)

A cena com a empregada foram os primeiros passos de Lenz em uma realidade cruel, na qual há uma disputa de poder. A partir da imposição, o personagem se desenvolve,

buscando sempre obter mais domínio econômico e, principalmente, social, procurando controlar aqueles próximos a si.

Nas relações pessoais, Buchmann possuía perto de si diferentes tipos de indivíduos, dos quais se aproximava unicamente para expor ou consolidar a superioridade que tinha. A mulher, com quem se casou, era uma figura submissa, obediente, sem vontade que, às vezes, enojava-o pela pobreza de intelecto. O irmão, para ele, representava a fraqueza, a decadência de alguém que sucumbiu pela doença, não lutando pela saúde.

Outro sujeito a ter certa proximidade com o personagem principal era um mendigo, a andar pelas ruas, de casa em casa, implorando por comida. Buchmann criou o hábito de receber o homem em sua casa e lhe dar alimento. Contudo, dessa ação tirava proveito para demonstrar seu poder àquele pedinte, através de humilhações como fornicar com a própria mulher na frente deste, o deixando esperar pelo prato de comida:

O casal está a três metros do vagabundo, que mal levanta os olhos para eles, temendo olhar. Lenz fornicava furiosamente a mulher que se deixa ir por completo, aceita tudo; o vagabundo tem na sua direção as nádegas nuas e ofegantes de Lenz. (TAVARES, 2008, p. 28)

Havendo a possibilidade de, no meio em que se encontra, direcionar os acontecimentos conforme deseja, Lenz usufruía da força para diminuir e menosprezar a mulher e o mendigo. Mais do que isso, tais atitudes são formas de enfraquecer o próximo e, desse modo, sentir-se mais poderoso.

Rebaixar e atacar outros são modos encontrados para elevar-se. Segundo o filósofo Friedrich Nietzsche (1844 -1900), a realidade dos homens é baseada no conflito, na tentativa de dominar e de submeter outros à sua vontade. Em *Humano demais humano*, Nietzsche diz que “Não se ataca apenas para fazer mal a alguém, para derrotá-lo, mas talvez simplesmente para tomar consciência da própria força (NIETZSCHE, 2005, p. 184).

As ligações pessoais, por tal perspectiva, estão intimamente ligadas ao instinto do sujeito em dominar e tiranicamente obrigar quem se encontra próximo a obedecer. Subjugando a mulher e o mendigo, Buchmann cria um ambiente em que é capaz de ditar os acontecimentos, e mesmo o comportamento daqueles dois. Somente a sua vontade tem valor, considerando, se assim deseja, proibir a mulher de falar ou obrigar o mendigo a cantar o hino do país.

Pensando ser um dos costumes do homem o de tentar sempre moldar o seu semelhante, de modo que seja possível arrancar vantagens e pontos benéficos disso, Lenz

Buchmann seria a representação daquilo que realmente é o homem para Nietzsche. O homem como ser a tentar, incansavelmente, controlar a tudo e a todos, criar sua moral, suas regras, suas noções de “bom e ruim”. Junto à capacidade de exercer seu poder, o indivíduo se torna nobre e, conseqüentemente, cria valores como um “pequeno deus”. Em *Genealogia da moral*, Nietzsche diz:

[...] o juízo “bom” não provém daqueles aos quais se fez o “bem”! Foram os “bons” mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar e plebeu. (NIETZSCHE, 2009, p. 16 – 17)

Ser detentor de um poder, e usá-lo para diminuir os mais fracos, possibilita formar valores, direcionar os sentidos de “bom” e “ruim” a seu favor, capacitando para estabelecer distanciamentos. Lenz se diferencia por dominar e não ser dominado, de ter seus desejos atingidos.

Tendo comprovações da força que possui no campo das relações, sem ninguém para negar sua cobiça, Lenz Buchmann também tenta se estabelecer no campo profissional. Alcança, em um primeiro momento, o patamar de médico cirurgião, sendo bem visto e elogiado pela sociedade. Mais do que orgulhoso do status obtido, o personagem sente prazer pela capacidade de manusear o bisturi e, assim, confrontar e muitas vezes derrotar a morte na mesa de cirurgia.

Quando elogiado por “salvar vidas”, Lenz é direto e enfático, dando a entender que o intuito por trás de seu trabalho não é envolvido por sentimentos altruístas, de benevolência para com a população. Ao ser bem-sucedido na profissão, sente que é uma vitória sobre a existência, reafirmando suas forças e se sentindo ainda mais superior do que qualquer homem comum.

Para o sociólogo Zygmunt Bauman (1925), características como o egocentrismo e a arrogância, somadas ao desejo do homem em governar a natureza e a vida, se tornaram maiores com a chegada da modernidade e o desenvolvimento tecnológico, ligados à ciência e, não sendo diferente, com o aprimoramento na medicina. A tendência do indivíduo é a de se importar com o que quer e não com outra pessoa. Em passagem do livro *Modernidade e Holocausto*, Bauman observa:

[...] a importância do outro esgota-se inteiramente no impacto que exerce sobre a chance do ator atingir seu objetivo. O outro importa na medida em que (e somente na medida em que) sua fragilidade e inconstância diminuem a probabilidade de que

a busca de determinado fim seja eficientemente concluída. A tarefa do ator é garantir uma situação na qual o outro deixará de importar e não precisará ser levado em conta. (BAUMAN, 1998, p. 208)

Lenz Buchmann sente conquistar mais na medida em que obtém resultados positivos na sua carreira de médico. Não há preocupações reais com o estado do paciente, o protagonista se importa apenas com a eficácia em demonstrar força. No ver do personagem, cada tarefa disponibilizada pelo ofício é um enfrentamento das fraquezas. Assim como cada paciente é uma peça, na disputa do jogo contra as enfermidades e a morte.

Se na perspectiva de Buchmann, ao usar orgulhosamente o seu bisturi, enfrenta a morte e a fraqueza, manifestadas nos corpos enfermos, o contrário, a vida, seria representada pela saúde, um corpo saudável. Lenz repudia os homens doentes, acredita que eles são a manifestação não só daquilo que é fraco, mas da covardia e da ineficiência em batalhar. Tal desgosto é sentido por ele ao pensar no irmão, o qual se encontra doente e simboliza, para ele, a ideia vergonhosa de incapacidade.

Em contraponto, Lenz admitia o quão intrigantes e impressionantes as doenças poderiam ser, por possuírem a capacidade de comandar um corpo. As considerava como ciências, capazes de obter, em boa parte das vezes, resultados significativos, sem o enfermo nada poder fazer. Portavam-se como adversárias formidáveis, capazes não apenas de testá-lo, e sim de proliferarem-se incontrolavelmente no sujeito, devido ao considerável poder de destruição do qual são detentoras:

E o que mais espantava Lenz no seu percurso de médico era o facto de ter rapidamente percebido que cada doença fundava uma ciência singular, com a sua metodologia própria, os seus instrumentos específicos – o seu tempo, não confundível, de crescimento e maturidade, e os seus resultados, que eram sempre algo de espantoso, de novo. [...] As doenças – aquela doença em particular – procuravam os melhores caminhos, como qualquer animal vivo, os de melhor inclinação para o movimento; havia uma lógica de infiltração naquela doença. (TAVARES, 2008, p. 63)

Mesmo obtendo tal produtividade, Buchmann não se sente saciado e busca adquirir ainda mais. Ao dominar a vida pessoal e profissional, o personagem sente ter a capacidade de ampliar a importância que tem naquela cidade. Todavia, no velório do irmão, ocorreu uma cena a qual lhe despertou curiosidade, envolvendo o presidente da cidade.

Ao ser cumprimentado, devido à morte do irmão, Lenz reparava que recebia um tratamento consideravelmente diferente se comparado ao presidente. Enquanto recebia os pêsames, o outro recebia bajulações e demasiado respeito, como se fosse, nas palavras do próprio personagem, “um país ou uma cidade” (TAVARES, 2008, p. 90), pela grandeza e

importância. Fascinado por como aqueles homens se curvavam diante daquela figura, Buchmann os compara com o vagabundo que ia a sua casa pedir pão, notando como os indivíduos, após cumprimentarem o presidente, saíam satisfeitos.

Surge interesse em Buchmann em participar da política, observando que esta lhe traria maiores vantagens e crescimento. Pensava que, exercendo uma função no partido, poderia ter aquele tratamento. Além de considerar que atuando como médico poderia, unicamente, fazer diferença para um indivíduo de cada vez, sendo um processo lento. Atuar na política, pelo contrário, possibilitaria ações em altas proporções, curando não mais uma pessoa na mesa de cirurgia, mas a população inteira. Ampliando a sua grandeza e fazendo com que ainda sintam mais respeito, admiração e mesmo inveja por si.

Juntando-se ao partido, Buchmann sentiria “o prazer de dar aquela comida estranha que o poder dava aos seus soldados e funcionários, [...] que saciava os estômagos da população de um modo não material, mas igualmente eficaz” (TAVARES, 2008, p. 93). Ou seja, usufruindo da política sentia ser possível ter um número maior de indivíduos a sua mercê, dependentes e mesmo tementes, à sua força.

Pela política, acreditava ser capaz de se expandir e transformar a sua existência, assim como a de outros. Buchmann, movido à sede por poder, tenta sempre superar os limites, e cada vez se sentir mais importante na cidade. Age de maneira similar discorrida por Bauman, em *Tempos líquidos*, ao afirmar que os homens não aceitam “quaisquer limites à reconstrução da realidade. (Nós) Rejeitamos a possibilidade de que quaisquer limites possam ser preestabelecidos e fixados para sempre em nossos empreendimentos” (BAUMAN, 2007, p. 62). Lenz considera inviável manter o espaço em que vive, assim como o seu atual estado, de modo estagnado, buscando sempre mudar a realidade para si, transformando-a a seu *bel-prazer*.

Tendo bela fama a lhe preceder, rapidamente conquista um posto dentro do partido. Com o passar de pouco tempo, adquire um nível de considerável importância, além de fazer “aliados” com o objetivo de chegar ao patamar de presidente do partido. Insaciavelmente, o protagonista pretende obter mais, considerando ser necessário servir de exemplo, de símbolo e líder para a população “sem rumo”.

Com relação a essa representatividade de líder, desejada por Buchmann, pode-se considerar as palavras de Sigmund Freud (1856 – 1939) em *Psicologia das massas e análise do eu*. Na obra, Freud constata sobre a necessidade sentida pelas massas em ter um líder a seguir, como figura a qual os inspire e os proteja.

O psicanalista considera que o ser humano tem tendência a formar ligações junto a outros homens que, no seu ver, representem um ideal ou mesmo aquilo que eles mesmos, devido à dependência sentida, não são. E se, por um acaso, a massa deixa de ter o seu líder, a figura protetora, Freud atenta para o surgimento do descontrole, do pânico, como assim destaca:

A perda do líder em algum sentido, a perda da confiança nele, provoca a irrupção do pânico mesmo que o perigo se mantenha constante; com o fim da ligação ao líder, também acabam – em geral – as ligações recíprocas entre os indivíduos da massa. (FREUD, 2013, p. 81)

Sem a imagem do líder, a população se mostra desestruturada e confusa. Tais características são reparadas pelo personagem na ficção, que intenciona, desse modo, tornar a população mais equilibrada, formar uma massa coesa, a qual se inspire nele. Pela linha de pensamento freudiana, a ausência de um indivíduo que lidere afasta os homens, e Lenz intenciona, usufruindo de suas capacidades, unir os cidadãos. Entretanto, deve-se reiterar que não são sentimentos motivados por benevolência, e sim intuítos de atingir uma soberania.

Com certeza é preciso dizer que, mesmo assim, há a vontade de curar a sociedade, mas não apenas isso. Também há a intenção de alcançar uma posição de referência, sendo esta a de verdadeira importância. Lenz decide assumir tal postura para demonstrar o quão diferenciado é, salientar o quanto está acima de qualquer simples homem, adquirindo o respeito de todos por causa das habilidades que tem, além da facilidade com a qual propaga a própria imagem, gerando admiração.

Estar em evidência é uma das melhores maneiras pensadas pelo protagonista para aumentar os seus domínios. No cenário político, Buchmann se sente não só mais fortificado como protegido pelo reconhecimento do povo. Alcançava, portanto, um estado de homem inspirador na sociedade, mesmo comparando à eficiência cujo possuía no ofício de cirurgião. Lenz era poderoso e capacitado a afetar os indivíduos

Lenz Buchmann já não era, na cidade, um elemento sobre quem se apostasse o tempo de duração e influência. Deixara já o estatuto que certas catástrofes e aparições têm. Não se tornaria, em poucos anos ou meses, apenas um facto existente na memória. Lenz era já o famoso portador dessa mão direita que destrói para depois construir à sua maneira [...] (TAVARES, 2008, p. 205)

A busca por poder de Lenz se relaciona com o constante conflito que o mesmo estabelece com o mundo, e consigo mesmo. Mostra-se como um homem a sempre “obrigar” a existência a se submeter perante a sua força, subjugando qualquer moral, lei, regra e

adversário que surja. Buchmann, durante o percurso pela conquista de poder, adquire uma independência significativa até certo ponto do romance. Sobre ser independente, Nietzsche diz, em *Além do bem e do mal*, que “é coisa de muito poucos – é um privilégio dos fortes” (NIETZSCHE, 2014, p. 55). Sendo Buchmann este “caso à parte”.

Por mais que o personagem seja produtivo em suas tentativas de conquistar poder, dificuldades e impasses surgem no trajeto. Situações como as fortes dores de cabeça as quais sente (prelúdio para a doença que o atingiria) e o descontrole acerca da relação de domínio que tenta estabelecer com o louco Rafa (do mesmo tipo antes estabelecida com o pedinte de comida, contudo resultando em uma situação trágica, a envolver a morte do louco e da esposa de Buchmann) se mostram consideráveis desafios a, por um momento, questionarem a força do protagonista.

Tais problemas evidenciam que Lenz, por mais capacitado e obstinado que demonstre ser, não possui unicamente conquistas, mas também falhas, ao ponto que sente a possibilidade de perder o controle e domínio de sua vida. Quando surgem estas questões, o mais seguro dos indivíduos é envolvido pela insegurança e pelo medo.

Mesmo que os sentimentos comentados apenas sejam expressos explicitamente por Lenz quando ele já se encontra enfermo, é importante afirmar haver na busca por poder, conseqüentemente, o medo de não o alcançar. Duvida-se daquilo que é e de até onde se pode chegar, sabendo-se que, para qualquer um, existem tanto riscos de triunfo quanto de decepção e fracasso.

Para Zygmunt Bauman “Os medos contemporâneos mais assustadores são os que nascem da incerteza existencial” (BAUMAN, 2007, p. 97), sendo, no caso do protagonista da ficção, a incerteza “alimentada” pelo desejar poder e por suas quase remotas, mas mesmo assim existentes, chances de fracassar nessa meta.

Por fim, conclui-se que *Aprender a rezar na era da técnica* retrata a jornada de um homem ganancioso, a não medir atitudes e danos. Não se sentindo contente com o quanto já tem, sente a necessidade de “atacar” quem está próximo de si, como a família, e proliferar sua força, intensamente, sobre a cidade, ora como médico, ora como político. Encontrando nesta última a chance de abranger a todos, fulminando-os com a força que, durante a juventude e a vida adulta, obteve. O romance português analisado evidencia a busca do ser humano pelo mais alto patamar entre os seus semelhantes.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a rezar na era da técnica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

QUANDO O OPRIMIDO SE TORNA OPRESSOR: UMA LEITURA SOCIAL DO UNIVERSO FEMININO EM A *PIANISTA*, DE ELFRIEDE JELINEK

Me. Éder Corrêa (UFRGS - CAPES)

A obra de Elfriede Jelinek é polêmica e, por que não, desconhecida. Vencedora do prêmio Nobel em 2004, teve sua primeira tradução para o Brasil em 2011. Sua obra mais conhecida é *A pianista*, publicada em 1983, adaptada para o cinema em 2001, por Michael Haneke – o filme ganhou o prêmio de melhor atriz, melhor ator e melhor diretor, no Festival de Cannes.

Elfriede Jelinek é polêmica. Sua obra é criticada pelos conservadores da Áustria e, muitas vezes, é tida como uma feminista radical por aquelas que a acusam de ser pornográfica e, também, ultrapassada em suas ideias. Seus romances e peças sempre giram em torno de temas sociais e nunca escondeu o fato de estar vinculada a posições mais progressistas e de esquerda do que pensamentos conservadores. *A pianista* é sua obra mais famosa, isso se deu tanto pela adaptação ao cinema como pela controvérsia que causou nos jornais na época em que o texto foi lançado.

A pianista (2011) é, sem dúvida, um romance sobre o fracasso, seja o pessoal ou o das instituições. A protagonista é uma professora de piano no Conservatório de Viena, Erica Kohut, que sacrificou tudo para tentar realizar o desejo da mãe: ser uma pianista reconhecida internacionalmente. Embora Erica seja respeitada como profissional e estudiosa da música, nunca conseguiu ser o que a mãe esperava da filha, a matriarca sabe que a filha não alcançou aquilo que desejava para ela: uma carreira brilhante e de sucesso. Resta contentar-se com o cargo que conseguiu, ensinar piano na instituição mais respeitada de música na Áustria, o Conservatório de Viena.

Erica sofre forte repressão da mãe. Não pode usar vestidos que não tenham aprovação, nem gastar dinheiro com algo que não seja de extrema utilidade, assim como é vigiada o tempo todo, tendo hora para sair e retornar, não possui o direito de ter uma cama no próprio quarto, sendo obrigada a dormir com a mãe em uma cama de casal.

A vida sexual de Erica também sofre o mesmo controle. Com a morte do pai, que faleceu louco no manicômio Steinhof, a mãe direcionou à filha a obrigação de ser sua companheira – pelo menos em presença. Erica, já com 36 anos, não tem mais vontade, nem acredita que conseguirá companhia para si, além da matriarca. Quase todo seu desejo sexual é

sublimado pela a música. A própria autora descreve sua obra dessa forma: “Trata-se da teoria da sublimação de Freud – a arte por repressão do instinto e desistência da vida. Trata-se de uma vida desorientada, que foi dedicada à arte e que nesse intento está fadada a um lamentável fracasso” (JELINEK, 2013).

Nas primeiras páginas do romance, o comportamento rotineiro e a vida de Erica Kohut com a mãe são descritos de maneira bastante detalhada, assim como a maneira como as frases intercalam-se, dando ao leitor toda a informação necessária para compreender o ambiente sem cor e claustrofóbico em que habita a protagonista e sua mãe, “que tem apenas uma aposentadoria irrisória” (JELINEK, 2011, p. 11).

No início da obra, Erica e a mãe discutem devido ao atraso da filha e ao gasto, considerado desnecessário pela mãe, pela compra de um vestido:

Mas a mãe já está postada bem ali e exige-lhe explicações. Inquisidora e pelotão de fuzilamento em uma só pessoa, reconhecida unanimemente pelo Estado e pela família como mãe, ela a põe contra a parede e ao obriga a falar. Quer saber por que Erika só está chegando agora, tão tarde, em casa. Já faz três horas que o último aluno voltou para casa depois de ter sido ridicularizado por ela. [...] A pasta cheia de partituras é arrancada das mãos dela e logo a amarga resposta a todas as suas perguntas surge bem na frente da mãe. Quatro volumes de sonatas de Beethoven dividem espaço exíguo com um vestido novo, o qual, evidentemente, acaba de ser comprado. A mãe logo se enfurece com o traje. Ainda há pouco, na loja, pendurado no cabide, o vestido parecia tão tentador, colorido e macio; agora jaz como um trapo frouxo no chão, perfurado pelos olhares da mãe. (JELINEK, 2011, p. 9-10).

Essa é a relação de mãe e filha que existe entre Erika e sua matriarca e que perpassará por todo o romance. Um controle total sobre toda a vida da filha. Os direitos de Erika são apenas de ir e voltar do Conservatório e economizar o que ganha para comprar um apartamento novo, sendo este um desejo da mãe, mas nunca imediato, a Sra. Kohut apenas planeja, jamais quer algo para o presente, talvez assim consiga controlar a filha até o fim da vida. Assim, então é dividida a existência da mãe e da filha, Erika trabalha, nunca precisou “dar duro nas atividades domésticas porque esse trabalho acaba com as mãos dos pianistas, por causa dos produtos de limpeza” (JELINEK, 2011, p. 12); a mãe tem como problema principal “fixar sua propriedade a um lugar, de maneira mais imóvel possível, para que [a filha] não lhe escape” (JELINEK, 2011, p. 12). Erika nunca namorou e, pelos desejos da mãe, nunca irá namorar, isso seria contra as regras da chefe da casa, que pretende ter a filha apenas para si.

Ao descobrir que a mãe encontrou no armário o lugar em que a filha esconde os vestidos novos que compra, mas nunca usa, Erika espanca a mãe, que destruiu os vestidos:

Sua demônia, demônia, grita Erika, furiosa, para sua superior hierárquica, e agarra os cabelos tingidos de loiro-escuro da mãe, que crescem cinzentos nas raízes. Um cabeleireiro é caro demais, e é melhor não ir lá. Erika tinge os cabelos da mãe todos os meses, com pincel e Polycor. E agora está puxando os cabelos que ela mesma embelezou. Ela os puxa com fúria. A mãe chora. (JELINEK, 2001, p. 14).

Quando Lukács escreveu *A teoria do romance* (2004), entre os anos de 1914 e 1915, afirma que o romance é uma epopeia burguesa em um mundo sem deuses. Mais ainda, categoriza um dos tipos de romance como “romance da desilusão” (romantismo da desilusão), aquele em que a personagem se perde em meio as estruturas sociais e acaba sendo esmagada pelas leis que regem a sociedade. Diz assim Lukács:

Para o romance do século XIX, o outro tipo de relação necessariamente inadequada entre alma e realidade tornou-se mais importante: a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e vasta que os destinos que a vida é capaz de oferecer. A diferença estrutural que daí resulta é que não se trata aqui de um *a priori* em relação à vida, o qual deseja realizar-se em ações e cujos conflitos com o mundo exterior rendem a fábula [...]. (LUKÁCS, 2000, p. 117-119).

Esse romance que coloca um personagem “demoníaco” que não corresponde aos desejos interiores da protagonista serve para categorizar a obra *A pianista*. Erica é uma mulher que abriu mão do seu desejo sexual em nome da música, todavia, a obra mostra que essa escolha foi um erro fortíssimo na construção da identidade da protagonista. Como essa sublimação total é quase impossível, Erika tenta realizar seus desejos sexuais em cabines de sexo em bairros pobres e observando desconhecidos transando no parque, escondida, ou cortando a região genital com uma navalha.

Quando está sozinha em casa, ela se corta na própria carne, de propósito. Sempre aguarda ansiosamente pelo instante em que poderá se cortar sem ser observada. Mas a fechadura é trancada, ela busca seu pequeno talismã, a lâmina de seu pai. ELA despe a lâmina de seu casaquinho dominical de cinco camadas de plástico virginal. É habilidosa do manuseio da lâmina, pois tem de fazer a barba do pai, essa macia bochecha materna, que não é mais perturbada por nenhum pensamento, nem enrugada por nenhuma vontade. Essa lâmina destina-se à SUA carne [...]. Ela se senta com as pernas abertas diante da face que amplia a imagem do espelho de barbear e executa o corte, o qual deve ampliar o orifício que penetra em seu corpo como uma porta. Entrementes, ela já adquiriu muita experiência nisso e desta forma sabe que um corte assim com a lâmina não machuca, pois suas mãos, braços e pernas já tiveram que aguentar muitas vezes, servindo de cobaia. Seu hobby é cortar o próprio corpo. (JELINEK, 2001, p. 101)

Além disso, a protagonista realiza seu desejo sexual sendo voyeur, ela sai com o binóculo do pai, já falecido, para encontrar casais tendo relações sexuais em um parque conhecido pela violência e da periferia de Viena:

Enfim um lar para o voyeur. O casal está tão perto que nem é preciso binóculo. Ela apanha os óculos especiais para a noite. A imagem do casal deitado na linda relva, transando, penetra nos olhos de Erika. Rejubilando-se em língua estrangeira, um homem está fodendo uma mulher. A mulher não está gritando, apenas murmura instruções e ordens a meia-voz, que o homem parece não compreender, porque ele continua a rejubilar-se em turco ou em alguma outra língua rara, e não segue os gritos da mulher. [...] Erika se agacha. Acomoda-se. Ainda que ela tivesse vindo tateando com sapatos e cravos, aqueles dois não teriam sido capazes de ouvi-la. De tão alto que um deles grita. Ou outro. Ou ambos, juntos. Erika nem sempre tem tanta sorte em suas buscas. (JELINEK, 2001, p. 161)

No meio dessa existência de repressão sexual, obediência à mãe e humilhar os alunos, Walter Klemmer, aluno de Erika, apaixona-se pela professora de piano, a ponto de conseguir desestruturar o que a protagonista conseguiu construir com o que lhe fora dado ao longo de uma vida de dedicação ao piano e da repressão materna. Walter Klemmer, o aluno dez anos mais jovem que sua professora e que está completamente apaixonado por ela, que deseja “beijar sua professora até quase fazê-la sufocar. Vai chupar tudo o que puder. Vai mordê-la onde ela deixar. E mais tarde vai penetrar, deliberadamente, em suas intimidades mais extremas” (JELINEK, 2001, p. 77-78).

Klemmer, com sua juventude, acredita ser superior à Erika, “esse cadáver disforme, essa professora de piano que aparenta ter a sua profissão, talvez ainda possa desenvolver-se, pois não é tão velha assim” (JELINEK, 2001, p. 78). Neste trecho, percebe-se a ideia da velhice da mulher, fato que não é tolerado socialmente, a mulher, depois de certa idade, não deve ter mais os direitos que tinha na juventude, como ser desejada, ou amada, se o for, deve sentir-se agraciada, como demonstra Klemmer, ao ver a professora como “um cadáver”. Neste sentido, Simone de Beauvoir (1970, p. 202) pondera:

Entretanto, aí está a primeira mentira, a primeira traição da mulher: a da própria vida que, embora assumindo as formas mais atraentes, é sempre habitada pelos fermentos da velhice e da morte. O próprio uso que o homem faz dela destrói suas virtudes mais preciosas: gasta pelas maternidades, ela perde sua atração erótica; mesmo estéril, bastam os anos para alterar-lhe os encantos. Enferma, feia, velha, a mulher causa horror. Dela, como de uma planta, diz-se que seca, murcha. Sem dúvida, a decrepitude também atemoriza no homem; mas o homem normal não sente os outros homens como carne, só tem com esses corpos autônomos e alheios uma solidariedade abstrata. É no corpo da mulher, esse corpo que lhe é destinado, que o homem experimenta sensivelmente a decadência da carne. É com os olhos hostis do macho que a belle heaulmière de Villon contempla a degradação de seu corpo. A mulher velha, a mulher feia não são somente objetos sem encantos: suscitam um

ódio impregnado de medo. Elas encontram em si a figura inquietante da mãe quando os encantos da esposa se esvaem.

Assim, a figura feminina, na sociedade patriarcal, tem vida útil muito curta para o sexo masculino. Esse entendimento, todavia, não é apenas da ideologia masculina representada por Klemmer, Erika também acredita nisso. Pensa que se não se entregar a Klemmer, não terá uma segunda chance, nem outro homem que irá desejá-la no restante de sua vida: “talvez esse seja o último a me desejar, pensa Erika, enfurecida, e logo eu estarei morta, com apenas 35 anos, pensa, com raiva. É melhor embarcar logo nessa porque, depois que eu morrer, não vou ouvir, cheirar, nem sentir o gosto de mais nada”. (JELINEK, 2001, p. 133).

Klemmer, mesmo amando Erika, prefere que seus sentimentos não sejam de conhecimento de ninguém, além da professora, pois acredita que isso afetaria sua imagem como amante:

Mas Klemmer não quer que se fale sobre isso no Conservatório, porque normalmente ele pasta em grama mais jovem. E o amor só é uma alegria quando se é invejado por causa do ser amado. Neste caso, um casamento posterior está excluído. Por sorte, Erika tem a mãe que não permite o casamento (JELINEK, 2011, p. 218).

Assim, a dominação espalha-se por todas as relações. Erika descarrega nos alunos a raiva que sente de sua vida, que são obrigados a aceitar as humilhações da grande professora, enquanto Erika obedece às chantagens da mãe e, ao mesmo tempo, consegue transgredir as normas postas pela matriarca, ao sair para ver shows de sexo ao vivo, observar desconhecidos fazerem sexo ou cortar os lábios vaginais. Esse ciclo de domínio e poder é descrito por Foucault:

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação, nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão”. (FOUCAULT, 2008, p. 183).

Mesmo assim, o amor de Klemmer e Erika termina em um fracasso terrível. Após ambos terem uma relação abortada no banheiro de um ginásio – apenas faz uma felação em Klemmer -, Erika resolve escrever uma carta a Klemmer, dizendo tudo que deseja que o amante faça com ela.

Nesta carta, Erika pede para ser amarrada com força por cintos, correntes e ser calada por meias que devem ser enfiadas em sua boca, para que nenhum som saia. Além disso, pede

que ele a espanque e a violenta, mesmo que ela diga que não quer mais. Essa atitude mostra uma Erika que pretende, na verdade, colocar-se como uma vítima sexual da dominação do parceiro, mas, na verdade, ela que tenta controlá-lo ao exigir que ela faça o que deseja. Klemmer recusa esse papel, achando que a professora está ou brincando ou fazendo piada com os sentimentos que sente, de modo que a abandona e prefere não a ver mais. Com o passar das semanas, Erika procura Klemmer, que já não tem mais tanto interesse na professora, mas se aproveita sexualmente da professora, ao colocá-la para fazer sexo oral, que vomita e pede perdão ao amante. Klemmer já não nutre nenhum sentimento para com a professora, apenas raiva. Essa raiva é nutrida pelo fato de Erika tentar transformar Klemmer em um escravo dos desejos de sua professora e não um homem que merece o amor de uma intelectual, como ele, nos seus atos de pedantismo, acredita. A carta que a professora destina ao aluno é, acima de tudo, uma forma de testar a obediência do amado para com Erika, querendo saber até onde ele pode ir para provar seu amor e desejo.

Em uma noite, Klemmer, percebendo que foi humilhado e desprezado pela carta que recebeu, vai ao apartamento de Erika e a espanca e estupra-a, dizendo que está apenas realizando o desejo que a professora descreveu na carta.

Ela quer que a dor seja excluída do repertório dos gestos de amor. Agora a sente em seu próprio corpo e suplica para poder retornar à versão normal do amor. Vamos nos aproximar um do outro com compreensão. Walter Klemmer se apodera com violência da mulher que alega ter tomado outra decisão. Por favor, não bata em mim. O meu ideal voltou a ser a reciprocidade dos sentimentos. Assim Erika muda antigas opiniões. Tarde demais. Agora ela manifesta uma nova opinião e afirma que, como mulher, precisa de muito calor e dedicação, e coloca a mão diante da boca, que está sangrando num canto. Esse é um ideal impossível, responde o homem. [...] Walter Klemmer soca o estômago de Erika com seu punho direito. Nem forte, nem fraco demais. Isso basta para derrubá-la novamente, ela que ainda agora tinha voltado a se levantar. (JELINEK, 2001, p. 307).

O amor que Erika acreditou estar sob o seu controle, na verdade, voltou-se contra ela, que, ao final termina violentada e espancada. Para evitar um escândalo, Erika e sua mãe não fazem nenhuma queixa contra o agressor, a fim de não tornar público esse acontecimento e não chamar macular a imagem da filha.

Aqui se encontra o que Lukács (2000) fala do mundo do romance da desilusão e da personagem demoníaca. Um mundo que não corresponde ao que a protagonista deseja e, como resposta, acaba por ter uma grade desilusão.

Ora, o descompasso entre interioridade e mundo torna-se, assim, ainda mais forte. O aspecto cósmico da interioridade a faz repousar em si; auto-suficiente; o idealismo

abstrato, para de algum modo poder existir, tinha de converter-se em ação e entrar e conflito com o mundo exterior, enquanto aqui a possibilidade de evasão não parece excluída desde o início. [...]. Para a estrutura psíquica do idealismo abstrato, era característica uma atividade desmedida e em nada obstruída rumo ao mundo exterior, enquanto aqui existe uma tendência à passividade – a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma. (LUKÁCS, 2000, p. 118)

Essa esquivada das lutas, faz com que Erika não tenha como ideal uma mudança na sua posição, pelo contrário, pretende manter o *status quo* que possui – professora de piano -, mas deseja uma resolução íntima com Klemmer após a atitude de extrema violência que ocorreu na noite anterior. Essa força da “personagem demoníaca”, ou seja, degradada para o mundo, faz com que lute para conseguir que o mundo exterior corresponda aos desejos do mundo interior da personagem, mas é “uma luta encarada *a priori* como inútil e somente como humilhação” (LUKÁCS, 2000, p. 119).

Erika vai encontrar Klemmer, sem este saber, na Universidade Técnica de Viena, carregando na bolsa uma faca, que ainda não sabe se irá usar em Klemmer ou apenas ameaçá-lo. Ao chegar na universidade, depara-se com Klemmer sendo acompanhado por uma mulher mais jovem, com quem ri e troca carícias. Sem o ex-aluno ver, Erika observa a cena e crava a faca em si mesma, no ombro, e retorna para casa sangrando.

Esse final aberto e ambíguo, revela que esse ferimento autocausado pode significar o fim de uma perspectiva amorosa para Erika, a facada é dirigida a si mesma, mas, também, ao sentimento que nutre por Klemmer, talvez o último e único homem que deixou entrar em sua vida de forma tão avassaladora e a quem despiu seus desejos mais secretos. Todavia, esse círculo de dominação e dominados continuará existindo, sem que Erika tenha forças para mudar isso. Sua única possibilidade, nesse momento é continuar como pianista no Conservatório, sem capacidade para mudar o destino de sua própria vida. Como diz a própria escritora sobre *A pianista* “Minha protagonista fracassa não por masoquismo, mas porque tenta subjugar um homem”.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

Época. Elfriede Jelinek: *Fui agredida por causa do Nobel*. Entrevista publicada em 23 de agosto de 2013. Disponível em:

<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI23277815228,00ELFRIEDE+JELINEK+FUI+AGREDIDA+POR+CAUSA+DO+NOBEL.html>. Acesso em 21 de agosto de 2016.

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

Folha de São Paulo. *Amor materno é "um país cinzento e cruel"*, diz Nobel. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1806201126.htm>. Acesso em 13 de outubro de 2016.

JELINEK, Elfriede. *A pianista*. Rio de Janeiro: Tordesilhas, 2011.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

**ADAPTING *OUTLANDER*: THE MATTER OF NARRATION IN THE TELEVISION
SERIES**

Eduarda De Carli (UFRGS - CAPES)

Gabriela Diehl Lage (UFRGS)

INTRODUCTION

Outlander is the first romance of series titled after it written by north-American writer Diana Gabaldon, having its first edition published in 1991. Currently the series is ongoing and comprised of eight romances and parallel spin-off series. The romance tells the story of Claire, a World War II nurse who, after the end of the war in 1945, goes on a second honeymoon with her husband on the Scottish Highlands to reconnect after spending years apart. After watching a pagan ritual on a circle of stones, Claire returns to retrieve samples of plants and ends up travelling back in time to 1743, straight into the middle of the Jacobite rising that led to the Battle of Culloden.

Since its publication, *Outlander* has been not only successful but also surrounded by polemic regarding its literary genre. A series that shows time travelling, historical accuracy for an important period of British history while telling a love story can circulate easily between shelves in libraries and book stores. It, however, made its fortune as a romance novel, a genre widely considered of lesser quality despite being popular and lucrative worldwide.

In the preface of *A Natural History of the Romance Novel*, Pamela Regis affirms that “their [critics of romance novels] conception of the range of the romance novel, of the true boundaries of the genre, is inadequate in that they mistake a part – a few texts – for the whole – for the entire genre. Other critics speak from an incomplete knowledge of the form itself” (REGIS, 2007, p. xii). Starting from the principle that lack of knowledge about the genre is one of the limitations in previously published critical studies, Regis goes on to develop what she calls the “eight essential elements” of the romance novel, through the analysis of famous and popular romance novels published throughout history. She defines the romance novel as “a work of prose fiction that tells the story of the courtship and betrothal of one or more heroines” (the relationship between the ‘vision’, the agent that sees, and that which is seen”

REGIS, 2007, p. 19). Regis divides the plot into eight core elements that must be present in a work of fiction for it to be considered a romance novel:

a definition of society, always corrupt, that the romance novel will reform; the meeting between the heroine and the hero; an account of their attraction for each other; the barrier between them; the point of ritual death; the recognition that falls the barrier; the declaration of the heroine and hero that they love each other; and their betrothal” (REGIS, 2007, p. 14).

This division of the romance novel’s plot proves very useful when analyzing the development of social and psychological aspects of characters in different works. They help delineate the evolution of the heroine and hero’s relationship and allow us to understand the heroine’s own private evolution as an individual.

Regis’ definition of the romance novel proves extremely useful when trying to assert whether a work of fiction is considered a romance novel or not because of its flexibility. The eight core elements as defined by her can be repeated many times throughout a story, they can be downplayed or given extra focus, and they can happen in any order of succession. That is the case for *Outlander* and one of the reasons why since its release there’s been a discussion over whether it is a romance novel or not, with particular emphasis on the negative by the author in more recent times.

Despite Diana Gabaldon’s reluctance in defining her books as romance novels, *Outlander* won the prize for Best Romance of 1991 from the Romance Writers of America association in 1992 and the *Outlander* series have also enjoyed great popularity and recognition among romance readers. Whether the rest of Gabaldon’s series can be considered romance novels or not may be debatable, but *Outlander* as a stand alone work is most definitely a romance novel. It may give extensive attention to historical facts and differ from most romance novels conventions with a heroine older than her romantic interest, but it presents all the eight core elements and fits Regis’ overall definition of a romance novel as “a work of prose fiction that tells the story of the courtship and betrothal of one or more heroines” (REGIS, p. 19).

In 2014, the north-American television channel started production for an adaptation of *Outlander*, titled after the first novel, currently with two aired seasons. In the series each season adapts one the romances in the series. The first and second season show the stories from *Outlander* and *Dragonfly in Amber* and the third season, still under production and to air in 2017, telling the story of the novel *Voyager*. Whenever we talk about adaptation, it’s important to remember the end product should be autonomous, able to support itself without

the source material (SANDERS, 2006). In the context of television, it should work as television series for viewers who haven't had previous contact with the novel and shouldn't create the necessity of doing so. An adaptation for television offers more space for character and plot development through the episodes in a season, especially because television is considered the media of screenwriters (MITTELL). The space also works as an opening for new possibilities of narration, since the primary narrator is audiovisual content is the camera (STAM), and new possibilities of focalization, allowing for the point of view of several characters be shown, making the adaptation more dynamic.

The current work, therefore, has the objective of analyzing the possible changes in narration and focalization within the romance and in which the ways they were adapted and expanded in the television series. It will identify the resources used and its parts in the construction of the audiovisual narrative from a textual first person narrative, discussing possible enrichments of the source narrative as well as restrictions caused by it.

THEORETICAL APPROACH

In the third edition of *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Mieke Bal updated her work to include more analysis of film narrative. In it Bal establishes three abstract layers of the narrative: fabula, story, and text. The fabula concerns the events that take place within a story in chronological order; the story is the rendering of the events of the story, not necessarily in their chronological order or present at all; and the text level refers to the visible material of a work of art, in the novels case the written words. On the level of the text we can find the narrator and its different characterizations and on the level of the story we can find the different types of what Bal calls focalization, that is “the relationship between the ‘vision’, the agent that sees, and that which is seen” (BAL, 2009, p. 149).

According to Bal, what we understand as first-person and third-person narrators is actually the difference between narrators who talk about themselves and narrators who talk about a third person. From a grammatical standpoint, the subject acting as narrator is always what we are used to calling a ‘first person’ (BAL, 2009). Having established that the narrator is always an ‘I’, we can single out two types of narration: the external and the character-bound. When “the narrator never refers explicitly to itself as a character, we speak of an external narrator” (BAL, 2009, p. 21). When the ‘I’ narrating the story “is to be identified with a character, hence, also an actor in the fabula, we speak of a character-bound narrator”

(BAL, 2009, p. 21). The character-bound narrator works as the most commonly known first person narrator.

It is important to point that Bal's distinction between the three layers, fabula, story, and text, is of a theoretical nature only, for all three are the exact same material. Within the layer of the story Bal conceptualizes the idea of focalization as "the relationship between the 'vision,' the agent that sees, and that which is seen" (BAL, 2009, p. 149). As the concept refers to a relationship between the subject who sees and the object which is seen, both must be studied separately. "The subject of focalization, the focalizer, is the point from which the elements are viewed" and it can coincide with a character, giving it an advantage over other characters, or it can lie outside it (BAL, 2009, p. 149). When the focalization coincides with a character that is a participant in the story Bal refers to it as internal focalization. (BAL, 2009, p. 152)

Talking about narration in audiovisual media is slightly trickier; first, we need to consider that film, or in this case, the television series, "[...] works in two registers: it can show what a character sees and say what he thinks" (BURGOYNE; STAM; LEWIS, 1992, p. 92-93), and the primary narrator, as mentioned before, is the camera, the "external, impersonal cinematic narrator, who renders the text in a non-verbal form" (BURGOYNE; STAM; LEWIS, 1992, p. 98). Following the lines of this idea, Peter Verstraten (2009) brings the idea of the filmic narrator, it being the "[...] agent that negotiates the relation between the auditive and visual tracks" (p. 130), creating then a hierarchy with the visual and auditive narrators - the filmic is higher in the classification and the other two are on the same level -; the visual narrator is responsible for the passage and sequences of images, and the auditive narrator is responsible for the soundtrack, including dialogues, voice-over narration, etc. (VERSTRATEN, 2009).

There is focalization in the audiovisual media, however, it is not enough to explain or refer to certain aspects and shots. When talking about films and television series, we can use the term ocularization, and it "[...] indicates the relation between what the camera shows and what a character sees" (BURGOYNE; STAM; LEWIS, 1992, p. 93). It also has a similar categorization as the term focalization; ocularization can be internal or external: the internal happens when the camera is used in a way that it seems to be a substitute for the character's eyes, and the external happens when the camera shows a field of vision that is clearly located out of the visual scope of a character (BURGOYNE; STAM; LEWIS, 1992). More than that, another resource that can be used to portray a certain character's point of view is the

shot/reverse shot, that is, “[...] film conventions have taught us that a sequence alternating between shots from over a person’s shoulder and her facial reactions (termed “shot reverse shot”) will be interpreted as conveying her perspective” (MITTEL, 2007, p. 159).

When adapting, then, “[...] *equivalences are sought in different sign systems for the various elements of the story: its themes, events, world, characters, motivations, points of view, consequences, contexts, symbols, imagery, and so on*” (HUTCHEON, 2006, p. 29); all resources here mentioned are possible to use in the adaptation of a novel with a character-bound narrator to still maintain the relation with the narration, so we will try to identify what is used in the series and how it contributes or not to the dynamism of the work.

NARRATION AND FOCALIZATION IN THE NOVEL

Analyzing the novel *Outlander* through Bal’s outlines on narration and focalization, a clear pattern emerges. The novel starts with whom we’ll know as Claire commenting on how Inverness “wasn’t a very likely place for disappearances” and describing the Mrs Baird, the owner of the inn she and her husband Frank were staying in during their second honeymoon. From the very first sentence it is clear that we are being told of events that have taken place in Claire’s past. Her initial narration goes back and forth in time, talking about her time in the war that had just ended, her marriage to Frank before that and her time in Inverness. She will go on to tell the reader about her experience travelling back in time through the stones at Craigh na Dun and her time in 18th century Scotland. Throughout the novel we are presented with a constant character-bound narrator and internal focalization, we see and experience everything through Claire’s ‘filter’, making our reaction over what happens, the cultural differences, and the resulting situations all related to Claire’s reactions to it.

Bal cites memories as the best justification for the distinction she develops between narration and focalization in her theory. For her, “memory is an act of ‘vision’ of the past but, as an act, situated in the present of the memory. It is often a narrative act: loose elements come to cohere into a story, so that they can be remembered and eventually told.” (BAL, 2009, p. xx) She well points out that memory is also unreliable and an act we “rhetorically overwork” when verbalizing so we can connect to an audience, in this case the reader. Because of that, the story Claire remembers is not the one she actually lived. This fact becomes even more pronounced when it involves traumatic situations, such as being taken away from familiarity and emotional support, being forced into marriage, and suffering

physical abuse. Bal points out the fact that focalization can vary from one character to another while maintaining a narrator, but in *Outlander* we only have Claire as the focalizer. If we add this to the fact that memories, more specifically the verbalization of them, are unreliable, we have a story in which most situations can be relativized and no situation is exactly as it seems at first glance.

NARRATION AND FOCALIZATION IN THE TELEVISION SERIES

For the purpose of this work, we have selected three events within the novel and television series to analyze how they were adapted into television, which audiovisual and narratological tools were used and how the adaptation dealt with the character-bound narrator and focalization laying solely with one character.

The opening scene in the series presents the viewer with a landscape of the Highlands and a voice over of Claire quoting the novel's epigraph almost word for word. She says "people disappear all the time. Young girls run away from home. Children stray from their parents and are never seen again. Housewives take the grocery money and a taxi to the train station. Most are found eventually. Disappearances, after all, have explanations" (*Outlander*, 2014, episode 1). Following that epigraph, Claire's voiceover continues showing us her reflections over never having owned a vase due to the uncertainty in her life thus far. In the novel this is shown as an inner musing of the character and isn't verbalized in any way within the story. The scene ends with Claire reporting to have gone into the shop and bought the vases. As mentioned before, analyzing narration in audiovisual media much more complex than in written texts. Many factors come into play when a production team develops the narration of a story and it becomes even more complex when it comes to adapting a written source. In the case of *Outlander*, the character-bound narration and internal focalization presented a complicator. The source material was widely read and loved by the public and its narrating character was a major reason for its popularity. It seems in the first season the solution to that dilemma seems to have the use of voiceover narration. From the first episode, Claire's presence is highly marked in the heavy use of voiceover narration; up to a certain point, it works as a way to maintain a strong connection to the character-bound narration of the novel and its appeal to the audience. This could, though, and indeed did, quickly become a problem for the television series.

The voiceover narration in this scene of Claire observing a vase is very similar to the way she narrates her thoughts in the novel. Comparing the novel excerpt,

“I had never owned a vase in my life. During the war years, I had, of course, lived in the nurses’ quarters, first at Pembroke Hospital, later at the field station in France. But even before that, we had lived nowhere long enough to justify the purchase of such an item. Had I had such a thing, Uncle Lamb would have filled it with potsheards long before I could have gotten near it with a bunch of daisies.” (GABALDON, 2005, p. 7-8)

With the actual narration from the television show,

“Strange, the things you remember. Single images and feelings that stay with you down through the years. Like the moment I realized I’d never owned a vase. That I’d never lived any place long enough to justify having such a simple thing. And how at that moment, I wanted nothing so much in all the world as to have a vase of my very own.” (OUTLANDER, 2014, episode 1)

It is possible to see that the texts are heavily similar. From the very first moment in the episode we can hear Claire’s voice, expressing her thoughts while observing Inverness, but it also becomes somewhat redundant the moment she is narrating about her war experience - right after this quote - and at the same time the viewer can see images on the screen about it. It seems as if it is an “over-narration” considering she is describing what the viewer is already seeing. This is one of the instances in which the voiceover could be removed. The viewer doesn’t need an audio narration of the visual content he is experiencing and that will not add significant information to his audiovisual experience. This extra explanation of scenes - through voiceover narration - happens repeatedly, and while it is a way to maintain a connection with the narration in the novels, it often becomes unnecessary and an outsider element in the audiovisual narrative.

The first season is made of sixteen episodes, fifteen of which present Claire as the sole narrator. The ninth episode of the season presents a change in narration; while still containing explicit narration in voiceover, it is now Jamie’s voice we hear. It is certainly interesting to speculate on the reasons the production team made this narration switch on this specific episode and not in any other. During the episode, following the plot of the novel and all of Claire’s struggles to adapt to 17th Century ideals and morals – specifically how women are expected to behave – she defies Jamie’s orders and is later physically punished by him. It is the only instance of the novel in which the character disrespects Claire’s obvious independence and strong mind. In the novel, we are presented with Claire’s view and reception of the event, thus leaving us shocked and uncomfortable, feeling as betrayed as her

that a character as loyal and correct as Jamie would something of the sort. It is only after Jamie shares stories from his childhood that involved corporal punishment and how that was, for him, the best way to get over a misdeed and an integral part of his character building experience that the reader can understand – if not accept – his behavior. In the episode in which this specific scene takes place, unlike all other before and after it, we are presented with Jamie's point of view through the voiceover narration. One could speculate that this opportunity to get inside Jamie's head in the series was influenced by the need to explain his actions and the context in which it happens using tools other than dialogue. Providing the viewer with the point of view and voiceover narration of the character who is 'in the wrong' is one of the possible ways to soften the cruelty and normalization of such an act for 21st century viewers.

The reader is faced with another situation of physical and sexual abuse towards the end of the novel. Jamie is captured and taken to Wentworth Prison where his nemesis, Captain Jack Randall, who sports a sexual obsession for Jamie, resides. There he is repeatedly physically and later sexually abused by the Captain until he is rescued by Claire. After his rescue we witness his physical and emotional healing process and Claire's pivotal role in it. The novel presents these events through Claire's focalization and the information we get about Jamie's torture is second, if not third, hand: we are told of what Jamie chose to tell Claire about his time under captivity. This series of events are narrated in the two last episodes of the first season of the television series and there are scenes in these episodes in which we can see the internal focalization of characters apart from Claire through the use of internal ocularization and the shot/reverse-shot camera technique, though they are not as common as the voiceover narration.

FINAL CONSIDERATIONS

Looking at the television series *Outlander* through Sanders' concept of a successful adaptation, an autonomous product that can support itself without the source material, we can say with a fair amount of certainty it has been a successful adaptation. Many viewers are faithful fans of the television series without ever having picked up the novels. When we analyze the series more closely and as a narrative on its own, however, some problematic patterns emerge. The recurrent preference for voiceover narration as the main narrative tool in

place of specific audiovisual ones becomes redundant on a lot of instances and, at time, an actual hindrance to the audiovisual narrative.

Another hurdle faced by the series production is their heavy dependence on the narrative voice on only one character. Audiovisual narratives are naturally more prone to showing different points of view and outlooks within a story, however, their decision of keeping Claire as the primary narrator of the series makes it so they either have to place her in a scene or have another character tell her about it. Tools such as flashbacks and dialogues must be preceded or embedded into her narration of events, making the viewers access to information limited to primarily one character.

REFERENCES

BAL, M. *Narratology - Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 2009. 3 ed.

GABALDON, D. *Outlander*. New York: Delta Trade Paperbacks, 2007.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

MITTEL, J. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: NYU Press, 2015.

MITTELL, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: *The Velvet Light Trap* 58(1):29-40, January 2006.

Outlander. Created by: Ronald D. Moore. Directed by: Ronald D. Moore. Produced by: David Brown; Matthew B. Roberts. Scotland: Tall Ship Productions, Story Mining & Supply Co., Left Bank Pictures (as Left Bank Productions), in association with Sony Pictures Television Inc., 2014. Color. Available on: Netflix. Accessed in: November 27, 2016.

REGIS, P. *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. London/NY: Routledge, 2006.

STAM, R.; BURGOYNE, R.; LEWIS, S. F. *New Vocabularies in Film Semiotics - Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London: Routledge, 1992.

A REPRESENTAÇÃO DO EU FRAGMENTADO E/OU DESOLADO EM
BENÉDICTE HOUART E JOSÉ LUIZ PEIXOTO

Eduardo de Souza Fagundes (UFRGS - CAPES)

INTRODUÇÃO

O presente ensaio aprecia alguns poemas selecionados das obras intituladas: *vida: variações II*, publicada em 2011, pela editora Cotovia, de autoria de Bénédicte Houart e *Gaveta de papéis*, cuja segunda edição foi publicado em 2011, pela editora Quetzal, de autoria de José Luiz Peixoto.

Bénédicte Houart é belga, nascida em Braine-le-Conte, nos arredores de Bruxelas, no ano de 1968, mas reside em Portugal desde 1975. Atuou como professora de Estética na Faculdade de Letras do Porto, e atualmente, reside em Coimbra, dedicando-se à escrita e à tradução. José Luiz Peixoto é português, nascido em Ponte de Sor, no ano de 1974, e é licenciado em Línguas e Literaturas modernas pela Universidade Nova de Lisboa. Atuou como professor, mas, dedica-se à escrita, exclusivamente, há quase duas décadas.

Os poemas serão analisados a partir de pressupostos oferecidos pelo sociólogo britânico Mike Featherstone, professor de Sociologia na Universidade de Londres, nos capítulos um e oito de sua obra intitulada: *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*, publicada pela editora Studio Nobel, em 1995.

DA IDEIA DE MODERNO E PÓS-MODERNO

As referências ao termo *pós-modernismo* são, por vezes, encaradas como mais um dos modismos produzidos sobre as escrivatinhas e oriundos das bibliotecas dos intelectuais, comumente fútil e generalizante, de pouca relevância. Segundo o autor,

não se trata, porém, simplesmente de um termo acadêmico, pois foi impulsionado por movimentos artísticos e atraiu o interesse público mais amplo também por sua capacidade de dizer algo sobre algumas das mudanças culturais pelas quais estamos passando (FEATHERSTONE, 1995, p. 18).

A fim de abordar e enfatizar as relações de significado entre os termos *moderno* e seus derivados, Mike Featherstone identificou “a família de termos derivada do termo *pós-moderno*, a qual pode ser melhor compreendida mediante a contraposição com a família de

termos derivados do termo moderno (FEATHERSTONE, 1995, p.19): 1º) moderno – pós-moderno; 2º) modernidade – pós-modernidade; 3º) modernité – postmodernité; 4º) modernização – pós-modernização; 5º) modernismo – pós-modernismo.

O prefixo *pós*, vinculado à palavra moderno, ainda que aparentemente genérico, confere-lhe a noção de algo posterior, cuja característica central é uma *ruptura com o moderno*, a ele oposto. Segundo o autor,

o termo “pós-modernismo” apoia-se mais vigorosamente numa negação do moderno, num abandono, rompimento ou afastamento percebido das características decisivas do moderno [...] (FEATHERSTONE, 1995, p. 19).

O sentido associado ao segundo par proposto por Featherstone, modernidade – pós-modernidade, é o sentido de época. Em termos históricos, compreende-se que a Modernidade teve início com os preceitos motores do Renascimento, e é definida em oposição à Antiguidade. Segundo o autor,

do ponto de vista da teoria sociológica alemão do final do século XIX e do começo do século XX, do qual derivamos grande parte de nosso sentido atual do termo, a modernidade contrapõe-se à ordem tradicional, implicando a progressiva racionalização e diferenciação econômica e administrativa do mundo social [...] (FEATHERSTONE, 1995, p. 20).

Quando se fala em pós-modernidade, conseqüentemente, está-se lidando com o sentido de “mudança de uma época para outra ou a interrupção da modernidade” (FEATHERSTONE, 1995, p.20), o que pressupõe uma “nova totalidade social com seus princípios organizadores próprios e distintos” (FEATHERSTONE, 1995, p.20).

Segundo Lyotard, “‘pós-moderno’ indica simplesmente uma disposição de espírito, ou melhor, um estado de mente” (1996, apud LYOTARD, 1986, 1987: 207). A disposição de espírito referida por Lyotard evidencia “uma qualidade da vida moderna” (FEATHERSTONE, 1995, p.21), cujo centro reside na ansiosa busca do homem por inventar-se, por experienciar a descontinuidade do tempo, por romper relações com a tradição e por viver a efemeridade do presente.

No quinto par, modernismo – pós modernismo, examinado por Featherstone, encontra-se a seguinte relação: “no sentido mais restrito, “modernismo” indica os estilos que associamos aos movimentos artísticos originados na virada do século (séc. XX) e que até recentemente predominaram nas várias artes” (FEATHERSTONE, 1995, p.24). Featherstone acrescentou, ainda, a respeito do termo modernismo:

as características básicas do modernismo podem ser resumidas como: reflexividade e autoconsciência estética; rejeição da estrutura narrativa em favor da simultaneidade e da montagem; exploração da natureza paradoxal, ambígua e indeterminada da realidade e rejeição da noção de uma personalidade integrada, em favor da ênfase no sujeito desestruturado e desumanizado (FEATHERSTONE, 1995, p. 25).

No capítulo oito, intitulado “Cultura de consumo e desordem global”, parte da obra *Cultura de Consumo e Pós-modernismo*, Featherstone oferece ideias centrais para a compreensão do termo pós-modernismo.

Segundo Featherstone,

o pós-modernismo envolve um ataque à arte institucionalizada e autônoma, para negar seus fundamentos e objetivos. A arte não pode ser vista como uma forma superior de experiência, derivada do gênio criativo ou das qualidades do artista. Tudo já foi visto e escrito, o artista não pode mais atingir a originalidade, mas está fadado a produzir repetições e deveria fazê-las sem pretensão [...] (FEATHERSTONE, 1995, p. 171).

E acrescentou ele:

nos campos literário, crítico e acadêmico, o pós-modernismo implica uma crítica antifundacionalista de todas as metanarrativas, seja na ciência, religião, filosofia, humanismo, marxismo, seja em qualquer outro corpo sistemático de conhecimento. [...] Ele deveria enfatizar de maneira lúdica as discontinuidades, abertura, casualidades, ironias, irreflexividade, incoerências e qualidades multifrênicas dos textos, que não podem mais ser lidos com a intenção de extrair deles uma interpretação sistemática [...]. (FEATHERSTONE, 1995, p. 171-172).

Para Mike Featherstone, o termo *moderno* envolve a preferência pela simultaneidade, ao invés da estrutura narrativa tradicional, a abordagem e a exploração da ambiguidade e da indeterminação da realidade, a rejeição da integralidade do sujeito, pois o sujeito moderno é fragmentado, “desestruturado e desumanizado”. Essas características, típicas do *moderno*, são, também, típicas do *pós-moderno*. Ainda que o prefixo *pós* signifique uma ruptura com o moderno, não há rompimento relacionado às características referidas: no caso delas, ao contrário, há uma agudização.

Segundo Featherstone, uma das características centrais do pós-moderno, é o esvaziamento de sentido das metanarrativas e seu conseqüente abandono. As metanarrativas, desde a modernidade e culminando na pós-modernidade, já não são capazes de conferir integralidade e destino último ao homem; esvaziaram-se suas propriedades centralizadoras, daí a gradual fragmentação do sujeito. O sentido das coisas no mundo, outrora estabilizado

pelas metanarrativas, perdeu-se. Consequentemente, para o indivíduo, não há mais porto seguro nele. O resultado disso é a sua fragmentação, principiada na modernidade e intensificado na pós-modernidade.

A REPRESENTAÇÃO DO EU EM BENÉDICTE HOUART

Poema: “infância aluimentos”

in/fân/cia a/lui/men/tos - 5 sílabas poéticas

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a

pe/que/nos/ dis/pa/ra/tes – 6 sílabas poéticas

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a

quan/tos/ de/sa/pon/ta/men/tos – 7 sílabas poéticas

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a

ca/lhou/-no/s a/ vi/da em/ sor/te – 7 sílabas poéticas

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a

an/da/mo/s a/ brin/ca/r a/ mor/te/, mas/ - 10 sílabas poéticas

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a

não/ a/ fin/ta/re/mos - 5 sílabas poéticas

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a

in/fân/cia a/lui/men/tos – 5 sílabas poéticas

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a

(HOUART, 2011, p.15)

O poema é, estruturalmente, uma septilha, e está distribuído em versos cuja métrica vai do verso pentassílabo (1^o, 6^o e 7^o versos) ao verso decassílabo (5^o verso). É gramaticalmente composto por um período, se é que convém utilizar tal nomenclatura, pois não há letra maiúscula inicial, no primeiro uso do substantivo infância”. Além disso, no poema não há pontuação estruturadora das relações sintáticas.

Em termos rítmicos, verifica-se, quase regularmente, acento na segunda e na penúltima sílabas poéticas. O tom do poema é solene, pois, ainda que a infância seja evocada, não há felicidade, mas há o contrário: lugubridade. O significado central para o substantivo aluimentos é desmorações, erosões, tal qual poderia ser utilizados nos termos da geografia. A associação, no verso, dos substantivos infância e aluimentos são antípodas: na poesia, tradicionalmente, não se costuma vincular a infância a nenhuma espécie de degradação ou degeneração, antes, ao contrário, à alegria e esperança, tal qual fez Casimiro de Abreu.

A abordagem da infância pelo eu lírico, nos termos propostos no poema, é profundamente pós-moderna, pois é fruto da desestruturação do indivíduo, desde sua gênese, isto é, a infância. Além disso, o substantivo *aluimentos* rima com o substantivo *desapontamentos*. Essa rima é índice da desolação do eu: os desapontamentos muito cedo

fazem-se presentes na vida humana: desde a infância, segundo o eu lírico. Diz ele: “quantos desapontamentos/calhou-nos a vida em sorte”. A abordagem da realidade proposta pelo eu lírico evidencia a desolação do homem: desde a infância aluimentos, “pequenos disparates”, “desapontamentos”, brincadeiras à morte inescapável. A vida é, portanto, degeneração. O eu lírico revela-se consciente dessa realidade, ambígua, indeterminada, de natureza paradoxal e, diante dela, afirma ter consciência de sua impotência diante da morte.

Poema: “deus existe pouco”

deu/s e/xis/te /pou/co – 5 sílabas poética
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a

por/ ve/zes/, mui/to - 4 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a

por/ ve/zes/, na/da – 4 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a

eu/ a/cre/di/to/ nas/ fra/ses – 7 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a

que/ me/ de/vol/ve – 4 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a

mais/ de/se/jo/ po/rém/ a/que/las – 8 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a

que/ me /de/ne/ga – 4 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a

(HOUART, 2011, p.17)

Formalmente, a métrica observada no poema não é regular: há quatro versos tetrassílabos (2º, 3º, 5º e 7º), há um verso pentassílabo (1º), um verso heptassílabo (4º) e um verso octassílabo (6º). A primeira sílaba poética tônica migra da segunda para a terceira e, até mesmo, para a quarta sílaba poética. O sexto verso apresenta três sílabas poéticas tônicas, conforme exposto. A penúltima sílaba poética é acentuada em todos os versos.

O poema “deus existe pouco”, tal qual o poema “infância aluimentos”, não apresenta os índices típicos da língua escrita referentes à letra maiúscula no início de frase, oração ou período. Novamente, não há pontuação gráfica que estabeleça relações sintáticas entre os “períodos”. Os sete versos estão divididos em três estrofes: a primeira composta por três versos; a segunda e a terceira estrofes, por dois versos.

Neste poema, o eu lírico reflete a respeito da existência de deus, o centro da metanarrativa cristã. Segundo ele, “deus existe pouco/ por vezes, muito/ por vezes, nada”. A abordagem proposta pelo eu lírico está em completo desalinho com a postura esperada diante de uma metanarrativa. Segundo ela, deus existe, indiscutivelmente. O eu lírico, em sua análise avessa ao tratamento tradicional da metanarrativa, revela uma postura pós-moderna. Para ele,

deus existe em grau variável: pouco, muito ou nada. Esse deus, que ora existe, ora não existe, devolve frases ao eu lírico, nas quais ele acredita. O eu lírico, contudo, almeja as frases que deus lhe denega. Esse descontentamento, fruto de um anseio não suprido é, também, típico do espírito do homem pós-moderno. Neste poema, portanto, o eu lírico lida com a metanarrativa ao seu modo, interpreta o antes ininterpretável; dela extrai o sentido que deseja, não uma interpretação tradicional e sistêmica.

Poema: “eu não sou isto nem aquilo”

eu/ não/ sou/ is/to/ nem/ a/qui/lo – 8 sílabas poéticas

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a

sou/ ou/tra/ coi/sa/ que/ tal/ - 7 sílabas poéticas

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a

a /pe/nas/ um/ pou/co/ di/fe/ren/te – 9 sílabas poéticas

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a

a /pe/nas/ um/ pou/co i/gual/ - 7 sílabas poéticas

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a

(HOUART, 2011, p.19)

Formalmente, o poema apresenta uma relativa estabilidade nas sílabas poéticas tônicas: em todos os versos deste poema, a segunda sílaba poética é tônica. A segunda sílaba poética tônica incide na quarta sílaba poética nos dois primeiros versos; nos dois últimos versos, incide na quinta sílaba. A terceira sílaba poética tônica é a oitava no primeiro verso, a sétima no segundo e quarto versos e, finalmente, a nona no terceiro verso. O segundo e o quarto versos apresentam rima entre as palavras tal e igual, o único caso de rima.

Neste poema, o eu-lírico constata a respeito de si mesmo: ele está convicto de que não é “isto nem aquilo”. A indeterminação do eu lírico a respeito de si mesmo evidencia-se no uso dos referidos pronomes demonstrativos: não sabemos a que se referem. Acrescenta ele a respeito de si: “um pouco diferente” algo “um pouco igual”. No entanto, que constatações são essas? Ele constata que, de fato, não é: a heterogeneidade parece ser sua marca. Aparentemente, esse eu lírico tem plena consciência de que não é. Recorde-se o observado por Lyotard, mencionado por Mike Featherstone: uma das características da vida pós-moderna é a centralidade da ânsia humana em inventar-se, em experienciar a descontinuidade do tempo e estar espiritualmente desvinculado da tradição e da ânsia pela efemeridade do presente.

Nestas condições, o eu lírico já não comunga com os ideais do Humanismo, metanarrativa caríssima ao Ocidente, que preconizou o homem como centro do mundo, e inteiro, não fragmentado. A heterogeneidade e descentralidade do eu lírico são fortes índices

da pós-modernidade. Ele, por sua vez, não parece incomodado com essa condição: suas palavras são constatatórias, não condenatórias. O eu lírico aceita sua condição pós-moderna.

A REPRESENTAÇÃO DO EU EM JOSÉ LUIZ PEIXOTO

Poema: “Sozinho, chego a uma cidade saqueada”

So/zi/nho,/ che/go a u/ma/ ci/da/de/ sa/que/a/da – 12 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

e/ ca/mi/nho/ com/ va/gar./ os/ bra/ços/ qua/se – 11 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a

pa/ra/dos,/ o/lho/ pa/ra as/ por/tas/ a /ber/tas, - 11 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a

o/ que/so/brou/ es/tá/ es/pa/lha/do/ nas/ ru/as, - 12 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

o/ ar/ é/ lim/po/ por/que/ nin/guém/ o/ res/pi/ra, - 13 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 12^a 13^a

es/ta /ci/da/de, es/te/ si/lên/cio, es/ta/ ci/da/de, - 12 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

te/nho/ na/ pe/le/ do/ ros/to o/ con/trá/rio – 10 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a

do/ cho/ro/ de u/ma/ cri/an/ça, es/se/ tem/po – 10 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a

já /pas/sou./ te/nho /tran/qui/li/da/de/ sé/ria – 11 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a

e e/ro/são/ por/que es/ta/ é a/ nos/sa/ ci/da/de – 11 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a

e/ por/que/ sei /que/ não/ te/ you/ en/con/trar/ - 11 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a

quan/do/ che/gar/ em/ ca/sa, /mi/nha mãe./ - 8 sílabas poéticas
1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a

(PEIXOTO, 2011, p. 62)

Formalmente, o poema tem quatro sílabas poéticas acentuadas, mas há ocasiões em que há cinco delas ou mais, conforme pode-se observar no esquema. O número de sílabas poéticas varia de oito (12º verso) a treze sílabas poéticas (5º verso). Este poema é composto por um período: inicia com uma letra maiúscula, a letra “S” da palavra *sozinho* e é pontuado, segundo as normas convencionais da língua escrita.

Neste poema, o eu lírico assume uma postura narrativa. Eis que chega ele a uma “cidade saqueada”. O leitor depara-se com a representação de um espaço desolado: as ruas estão repletas de objetos, espalhados, e o eu lírico caminha vagarosamente, braços quase imóveis, estupefato com a cena. Lança o olhar para as portas abertas, mas no interior das casas não há ninguém: o cenário representado é, aparentemente, pós-apocalíptico.

Dos versos seis a doze, o eu lírico expressa-se de modo comovente. Ele diz que na pele de seu rosto há o contrário do choro de uma criança, pois esse tempo, o de criança, o tempo das lágrimas, passara. Tinha, ao contrário, “tranquilidade séria e erosão”. A palavra

erosão merece a seguinte observação: um sinônimo desta palavra, no plural, foi utilizado por Bénédicte Houart, no primeiro poema apreciado neste ensaio: aluimentos. Poetisa e poeta representaram a eu líricos cuja característica eram aluimentos ou a erosão. Em José Luiz Peixoto, o eu lírico explica ao seu leitor o porquê de seu interior erodido: “[...] porque esta é a nossa cidade/e porque sei que não te vou encontrar/quando chegar a casa, MINHA mãe.” (PEIXOTO, 2011, p. 62).

O eu lírico perdeu o vínculo com sua origem, temporalmente vinculada à infância e, materialmente, encarnada na figura materna. ~~O eu lírico~~, Está carcomido espiritualmente, isto é, ele é um *eu* desolado, porque está diante da origem arrasada, pulverizada. O cenário de sua infância foi destruído: diante dele há desolação material; em seu espírito, desolação espiritual. Contudo, diante deste cenário devastado, ele tem “tranquilidade séria”. Isso é chocante: como é possível essa postura diante daquele cenário? Essa parece ser a chave de leitura central do poema: o eu lírico, produto da pós-modernidade, deve assumir essa postura, pois, parece ser a única cabível a ele: a “tranquilidade séria” diante do desastre humano, o seu próprio desastre.

CONCLUSÃO

Buscou-se demonstrar as características apontadas por Mike Featherstone para o termo “moderno”, a fim de situar a significação do termo “pós-moderno”. Como características do “moderno”, Featherstone enfatizou a rejeição da estrutura narrativa tradicional, pautada nos modelos clássicos, para dar lugar à simultaneidade, adequada à representação da existência de um homem fragmentado, cuja vida, gradualmente, seria composta por perpétuos presentes.

Featherstone ressaltou, também, a tomada de consciência do homem a respeito de sua realidade, de natureza paradoxal, ambígua e indeterminada. Essa conjuntura resultou na rejeição, da noção de integralidade e, gradualmente, fez-se perceber a desestruturação e desumanização do sujeito. Essas características persistem na pós-modernidade, agudizadas.

No primeiro poema de Bénédicte Houart, “infância aluimentos”, tentou-se evidenciar o quanto o eu-lírico representa a si mesmo como um indivíduo desolado. A infância, tradicionalmente vinculada à inocência e à formação, foi vinculadA aos “aluimentos” ou erosões. Portanto, a vida, desde a infância, feita de “pequenos disparates” e “desapontamentos, resulta na morte, a qual não se pode driblar. Essa consciência é desoladora para o eu lírico.

No segundo poema de Bénédicte Houart, “deus existe pouco”, o eu lírico estabelece um ponto de vista não tradicional a respeito do ser supremo da metanarrativa cristã: deus. Segundo ele, deus existe em quantidades variáveis, “muito”, “pouco” ou “nada” e, nesse contexto, ao eu lírico, deus devolve frases. O eu lírico desejava, contudo, as frases que dele não recebia. A dessacralização das metanarrativas e o descontentamento do eu, marcantes no poema, são características de um sujeito pós-moderno.

No terceiro poema de Bénédicte Houart, “eu não sou isto nem aquilo”, o eu lírico reflete a respeito de sua própria condição: ele conclui que nada é, afinal. Segundo ele, não é “isto nem aquilo”, é, por vezes “diferente”, por vezes “igual”. O eu lírico constata sua fragmentação; percebe ser um eu desintegrado.

No poema de José Luiz Peixoto, “Sozinho, chego a uma cidade desolada”, o eu lírico, magistralmente, representa uma cena de desolação total. A cidade Aonde chega está arrasada. Ele, diante daquele cenário devastado e devastador, no entanto, mantém-se em “tranquilidade séria”: diante da desolação daquela cidade, aparentemente sua cidade natal, onde pretendia encontrar sua mãe, ele tem “tranquilidade séria” e “erosão”. Diante da desolação material e espiritual, ele está tranquilo. A “erosão” gradual e permanente da pós-modernidade adaptou-o à desolação.

Nos poemas selecionados, não há eu lírico mais representativo da fragmentação e desolação do homem pós-moderno. A erosão, produzida pela realidade do mundo pós-moderno, torna-o impassível diante da ruína de sua vida. O leitor depara-se com um eu lírico consciente da ruína da realidade material e espiritual ao seu redor, e consciente do efeito fragmentador e desolador dela sobre si mesmo. O algoz do homem representado nesses poemas é a própria realidade material e espiritual do tempo em que vive, a pós-modernidade, a qual acaba por erodi-lo, isto é, arruiná-lo.

REFERÊNCIAS

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

HOUART, Bénédicte, *Vida: Variações II*. Lisboa: Cotovia, 2011.

PEIXOTO, José Luís. *Gaveta de papéis*. 2. ed. Lisboa: Quetzal, 2011.

OS TRAUMAS DOS POVOS INDÍGENAS CANADENSES: AS *RESIDENTIAL*
SCHOOLS

Eduardo de Souza Saraiva (FURG - CAPES)

Foi partindo do pensamento de “civilizar” as comunidades indígenas que os europeus criaram internatos no Canadá, as chamadas *residential schools*, escolas administradas pela igreja, que tinham por objetivo educar as crianças indígenas. Pode-se datar o início dessas instituições no Canadá, por volta de 1870, com a inclusão de uma emenda ao *Indian Act*.

O objetivo primeiro e principal dessas escolas era o de “destruir o índio nas crianças”, fazendo com que estas deixassem sua identidade indígena e assimilassem a cultura do colonizador. O trauma que foi causado por essas instituições deixou cicatrizes profundas nas comunidades ameríndias canadenses devido aos diversos abusos sofridos pelos jovens que eram educados pelas *residential schools*. Desde a proibição de usar a própria língua até ter que negar a sua origem, essa violência que os muitos indígenas vivenciaram dentro desses internatos causou uma onda de abuso das bebidas alcoólicas, de suicídios entre os indígenas e de desestabilidade física e emocional.

Esse projeto de destruir o índio na criança foi sem dúvidas a causa de muitas mortes, uma vez que o regime adotado dentro desses internatos era rígido e nem um pouco favorável às necessidades das crianças. Privação de alimento, abusos físicos e verbais, tratamento desumano e um sistema opressor eram as formas e os meios que os diretores dessas escolas usavam com seus alunos. Com a missão de erradicar o índio, as crianças sofreram com a perda de sua identidade, de sua história e o vínculo com a sua família. Além disso, o projeto das *residential schools* era fazer com que as crianças perdessem a conexão que possuíam com a terra, de modo que ao atingirem a fase adulta elas não reclamassem a posse do local.

Precocemente, as crianças indígenas começavam a frequentar as *residential schools*. Retiradas do convívio de suas famílias e de sua comunidade, essas meninas e meninos tinham seus costumes, sua cultura e suas relações familiares destruídas brutalmente. Perdia-se a própria língua nativa em detrimento do inglês, considerado o idioma superior e por isso o único autorizado, suas roupas eram substituídas por uniformes e a relação com os pais era desencorajada, uma vez que ao voltar às suas comunidades os “ensinamentos” dos internatos perdiam seu efeito.

Apesar de essa ferida estar aberta há muito tempo, é recente o espaço e a discussão desse assunto. Em meados dos anos 1990, declarações foram escritas e entregues aos governos como forma de mostrar os horrores que eram praticados dentro dos internatos. Muitas declarações foram reunidas e pedidos públicos de desculpas pelas igrejas foram realizados como forma de evidenciar a violência contra as comunidades indígenas.

O pedido formal de desculpas do governo canadense e o reconhecimento do erro que foi a criação das *residential schools* foram realizados em 2008, pelo primeiro Ministro do Canadá, na época, eis o que ele diz:

For more than a century, Indian Residential Schools separated over 150,000 Aboriginal children from their families and communities. In the 1870s, the federal government, partly in order to meet its obligation to educate Aboriginal children, began to play a role in the development and administration of these schools. Two primary objectives of the Residential Schools system were to remove and isolate children from the influence of their homes, families, traditions and cultures, and to assimilate them into the dominant culture. These objectives were based on the assumption Aboriginal cultures and spiritual beliefs were inferior and unequal. Indeed, some sought, as it was infamously said, “to kill the Indian in the child”. Today, we recognize that this policy of assimilation was wrong, has caused great harm, and has no place in our country⁹² (SPEAR, 2014, p. 198).

Em 2014, a comissão “Truth and Reconciliation Commission of Canada” ouviu os relatos dos abusos sofridos pelos indígenas nas *residential schools* e transmitiu as sessões abertamente pela internet, comprovando como este é um lado sombrio da história canadense que precisa ser trazido à tona e curado nas memórias dos indígenas.

Realizado esse primeiro percurso de modo a contextualizar brevemente o início e a formação das *residential schools* no Canadá, pretende-se agora lançar o olhar sobre a literatura que foi produzida dessa experiência, bem como alguns textos crítico-teóricos, dando especial destaque para a análise do texto narrativo ‘As it was in the beginning’, de Emily Pauline Johnson.

No texto *Acts of narrative resistance: women's autobiographical writings in the Americas*, de Laura J. Beard (2009) aborda como eram os regimes dentro dessas unidades, os abusos psicológicos e sexuais que as crianças indígenas sofriam por parte dos padres e das

⁹² Por mais de um século, Indian Residential Schools separaram mais de 150.000 crianças aborígenes de suas famílias e comunidades. Em meados de 1870, o governo federal, em parte a fim de cumprir com suas obrigações com a educação das crianças aborígenes, começou a tomar parte no desenvolvimento e administração dessas escolas. Os dois objetivos principais dos sistemas das *residential schools* foram remover e isolar as crianças da influência de sua comunidade, de suas famílias, suas tradições e suas culturas, e assimilá-los na cultura dominante. Esses objetivos foram baseados na suposição de que a cultura aborígine e as crenças espirituais eram inferiores. De fato, alguns procuraram, como foi dito infamemente, “matar o índio na criança”. Hoje, nós reconhecemos que essa política de assimilação foi errada, causou enorme dano, e não tem espaço em nosso país. Tradução do original em inglês pelo autor.

freiras. A forma como essas crianças indígenas eram tratadas não correspondiam ao discurso de que os internatos objetivavam a educação e civilização das crianças ameríndias. Pelo contrário, a experiência dentro das *residential schools* não foi de nenhum modo benéfica para as comunidades indígenas, pois as crianças eram forçadas a deixar os ensinamentos de seus antepassados. Nesse sentido, Beard menciona que:

The residential schools system disrupts that transmission, taking children away from the homes in which they were taught by the older generations in a tradition context, in order to place them in an alien environment that worked to destroy their self-esteem⁹³ (BEARD, 2009, p. 153).

Outra autora a contribuir para a compreensão do que foi a experiência dentro das escolas é Jeanette C. Armstrong. No texto “The disempowerment of First North American Native peoples and empowerment through their writing”, a autora coloca como foi devastador o regime das *residential schools* para as comunidades indígenas e como era autoritário o regime adotado pelos padres e freiras que dirigiam essas instituições. Pelas palavras da autora, podem-se perceber os danos:

There is no word other than totalitarianism which adequately describes the methods used to achieve the condition of my people today. Our people were not given choices. Our children, for generations, were seized from our communities and homes and placed in indoctrination camps until our language, our religion, our customs, our values, and our social structures almost disappeared. This was the residential school experience⁹⁴ (ARMSTRONG, 2005, p. 243).

É através da vivência e, sobretudo da sobrevivência dos indígenas dentro das *residential schools*, que vai se originar, então, um *corpus* literário advindo dessa experiência com vistas a denunciar os traumas e a opressão desses internatos. Por meio da escrita literária, pode-se comprovar, através dos testemunhos, o quanto sofreram as crianças, os pais e a comunidade indígena como um todo. Shirley Sterling, Basil Johnston e Rita Joe são alguns exemplos de autores que em sua obra literária buscaram uma cura ao mesmo tempo em que denunciaram os abusos das *residential schools*. Beard (2009) diz que os leitores dessa

⁹³ O sistema das *residential schools* rompia essa transmissão, levando as crianças de suas comunidades nas quais elas eram ensinadas pelos mais experientes em uma tradição contextualizada, para colocá-las em um ambiente desconhecido que ajudava a destruir sua autoconfiança. Tradução do original em inglês pelo autor.

⁹⁴ Não existe outra palavra que totalitarismo para descrever adequadamente os métodos utilizados para se chegar alcançar a condição do meu povo hoje. Não foi dada escolha ao nosso povo. Nossas crianças, por gerações, foram retiradas de nossas comunidades e colocadas em campos de doutrinação até nossa língua, nossa religião, nossos costumes, nossos valores, e nossas estruturas sociais quase desaparecessem. Isso foi a experiência da *residential school*. Tradução do original em inglês pelo autor.

literatura produzida pelos indígenas que frequentaram as *residential schools* podem ser testemunhas desse trauma.

Renate Eingenbrod (2012) em seu artigo “For the child taken, for the parent left behind”: residential school narratives as acts of “survivance” apresenta e discute a produção literária dos indígenas sobre as *residential schools*. Para ela essa escrita é um ato que expressa um sentido de sobrevivência, pois pelos traumas que passaram dentro das escolas, esses autores foram capazes de transformar sua dor e suas perdas e representar suas experiências das mais variadas formas. De tal modo, a autora propõe, então, um novo subgênero – *residential school literature* – que será formado por memórias, poesias, romances e peças que recriaram a vivência dentro dos internatos por intermédio da escrita e da imaginação literária, reafirmando com isso a continuidade da tradição em oposição ao discurso de derrota e desaparecimento.

Embora grande parte dos textos sobre as *residential schools* sejam escritas contemporâneas, é preciso evidenciar que a autora indígena canadense Emily Pauline Johnson no início do século XX já apontava em seu texto literário para essa problemática. Johnson não frequentou uma dessas escolas, mas pode perceber o mal que isso causou ao seu povo. Ela não teve a experiência de estar dentro desses internatos, mas certamente ouviu os relatos de indígenas que lá estiveram, e, desse modo, foi capaz de transcrever essas angustias e sofrimentos. Essa parte da história dos indígenas canadenses também diz respeito à Pauline Johnson, afetando-a de igual modo.

Em ‘As it was in the beginning’, conto narrado em primeira pessoa, é possível identificar vários dos aspectos mencionados acima, como, por exemplo, o projeto de “matar o índio na criança”, a aculturação, o desligamento da família e o preconceito racial. A narrativa é contada pela perspectiva da narradora/personagem que compartilha sua experiência desde o momento em que é retirada da convivência de seus pais na comunidade indígena onde morava pelo Padre Paul e é levada para uma *mission school*. Ao longo da história, Esther, nome dado à personagem pelo padre, relata a sua vivência da infância até a fase adulta nesse internato e como teve sua cultura, sua língua, e seus costumes destruídos, além de ser duplamente discriminada por ser de origem indígena e por ser mulher.

O início da narrativa marca o momento em que Padre Paul começa a aproximação com a família de Esther. A narradora menciona que se lembra da primeira vez que viu o padre chegar à comunidade com a ajuda de alguns dos caçadores da região, ela relata: I remember the first time I saw him. He came up the trail with some Hudson’s Bay trappers and they

stopped at the door of my father's tepee⁹⁵ (JOHNSON, 1913, p. 163). As impressões de Esther sobre a figura de Padre Paul são logo evidenciadas nesse primeiro momento da narrativa “an old man”⁹⁶, com as mãos magras tremendo, vestido com um casaco longo preto e sempre de posse de um livro coberto de couro preto, que pode ser interpretado como a bíblia.

Os caçadores explicam, então, quem era esse homem “the Great Teacher”⁹⁷ e pelo que é relatado de suas ações, pode-se fazer a leitura de que esse homem estava em uma missão de catequização daquela comunidade indígena. O excerto abaixo auxilia a comprovar essa leitura:

The trappers explained to my father who he was, the Great Teacher, the heart's Medicine Man, the “Blackcoat” we had heard of, who brought peace where there was war, and the magic of whose black book brought greater things than all the Happy Huntings Grounds of our ancestors⁹⁸ (JOHNSON, 1913, p. 164).

É a partir desse contato, então, que o padre começa a desenvolver o seu projeto de “civilizar” os indígenas com especial interesse em Esther, que naquele momento ainda era uma criança. Ao compartilhar a nação ocidental de religião, Padre Paul traz os conceitos de céu e de inferno, esse último utilizado, como forma de causar medo e culpa na família “[...] and then he would tell of that other strange place – hell. My father and I hated it; we fear it, we dreamt off it, we trembled at it”⁹⁹ (JOHNSON, 1913, p. 164). Uma vez consciente da intenção de Padre Paul, a narradora vai evidenciar que a estratégia do homem em falar sobre o inferno era para que a família, tomada por sentimentos de culpa e medo, fosse convertida para a nova religião “Now I know he saw its effect upon us, and he used it as a whip to lash us into his new religion¹⁰⁰ [...]” (JOHNSON, 1913, p. 164).

Introduzido na família, Padre Paul evidencia o motivo do teor das conversas e das suas visitas constantes à casa de Esther, leva-la para a *mission school*, administrada por ele “Give me this little girl, chief. Let me take her to the mission school; let me keep her, and teach her of the great God and His eternal heaven. She will grow to be a noble woman, and return

⁹⁵ Eu lembro a primeira vez que eu o vi. Ele apareceu pela trilha com alguns dos caçadores de Hudson Bay e eles pararam na porta da tenda do meu pai. Tradução do original em inglês pelo autor.

⁹⁶ ...um homem velho... Tradução do original em inglês pelo autor.

⁹⁷ ...o Grande mestre... Tradução do original em inglês pelo autor.

⁹⁸ Os caçadores explicaram a meu pai quem ele era, o Grande Mestre, o coração dos Curandeiros, o “Blackcoat” que nos ouvimos falar, que trouxe paz onde existia guerra e o mistério que trazia a bíblia...

⁹⁹ [...]então ele contava sobre esse outro lugar estranho chamado– inferno. Meu pai e eu odiávamos; nós temíamos, nós sonhávamos, nós estremeçíamos. Tradução do original em inglês pelo autor.

¹⁰⁰ Agora eu sei que ele via o efeito dessas histórias sobre nós e as usou como um chicote para nos amarrar à religião. Tradução do original em inglês pelo autor.

perhaps to bring her people to the Christ”¹⁰¹ (JOHNSON, 1913, p. 165). O pai influenciado pelo discurso do Padre Paul, permite que a filha seja levada para a *mission school* a fim de ser salva do inferno “Take the child, Blackcoat, and save her from hell”¹⁰² (JOHNSON, 1913, p. 165). A partir desse momento, Esther parte para a missão e tem início o processo de “matar o índio na criança” bem aos moldes do que era a proposta das *residential schools*.

O processo de destruição cultural começou logo quando Esther chegou à escola e teve que substituir sua roupa tradicional pelo uniforme da instituição “They took my buckskin dress off saying I was now a little Christian girl and must dress like all white people at the mission”¹⁰³ (JOHNSON, 1913, p. 165). Já nesse momento, percebe-se que tudo o que estava relacionado aos costumes indígenas era inferiorizado em relação aos brancos, e, por isso, precisava ser eliminado, começando pela indumentária típica das comunidades ameríndias.

O segundo passo para a destruição cultural, e talvez o mais danoso às crianças, era a proibição de que se comunicassem em sua língua nativa, sendo autorizado apenas o uso do inglês como o idioma de prestígio do homem branco. A narradora aponta esse fato como um dos grandes momentos de tristeza e infelicidade, como se constata com o trecho abaixo:

My next serious grief was when I began to speak the English, that they forbade me to use any Cree words whatever. The rule of the school was that any child heard using its native tongue must get a slight punishment. I never understood it, I cannot understand it now, why the use of my dear Cree tongue could be a matter for correction or an action deserving punishment ¹⁰⁴(JOHNSON, 1913, p. 166).

Como forma de cortar os laços das crianças indígenas com a sua cultura, esse processo começava com a proibição de usar a língua nativa que era colocada como menor e devia ser desprezada.

Depois de uma infância dentro da escola, Esther ao atingir a fase adulta evidencia que não está contente com a vida que lhe foi imposta. Mesmo que o objetivo das *residential schools* fosse tentar destruir o índio na criança, esse projeto não surtiu o efeito desejado em Esther, uma vez que mesmo retirada de sua comunidade, proibida de usar sua língua e suas

¹⁰¹ “Deixe-me levá-la para a escola de missão; deixe-me cuidar dela e ensiná-la sobre o grande Deus e Seu paraíso eterno. Ela crescerá para ser uma mulher nobre, e possivelmente ela retornará para levar seu povo para Cristo.” Tradução do original em inglês pelo autor.

¹⁰² Leve a criança, Blackcoat e a salve do inferno. Tradução do original em inglês pelo autor.

¹⁰³ Eles tiraram meu vestido de camurça, dizendo que agora eu era uma garotinha Cristã e deveria usar a roupa como a das pessoas brancas da escola. Tradução do original em inglês pelo autor.

¹⁰⁴ Meu segundo grande pesar foi quando eu comecei a falar o Inglês, pois eles me proibiram de usar qualquer palavra em Cree. A regra da escola era que se alguma criança fosse ouvida falando em sua língua nativa deveria sofrer uma leve punição. Eu nunca entendi isso, eu não posso entender isso agora, porque o uso da minha querida Cree devia ser uma questão de correção ou uma ação que merecia punição. Tradução do original em inglês pelo autor.

roupas tradicionais, a ligação com seu povo continuava intensa e o desejo de voltar as suas origens fazia com que ela quisesse voltar para a casa dos pais, como está exposto abaixo:

[...] but as my girlhood passes away, as a womanhood came upon me, I got strangely wearied of them all; I longed, oh, God, how I longed for the old life! It came with my womanhood. I wanted my own people, my own old life, my blood called out for it¹⁰⁵ [...] (JOHNSON, 1913, p. 167).

Tomada por uma consciência de não pertencimento daquela escola na qual fora “ensinada” que sua cultura por ser considerada inferior deveria ser apagada, Esther começa um processo de se conectar novamente com suas origens. Proibida de reencontrar os pais, pois se voltasse seria “contaminada” “[...] if I returned to the prairies, the tepees, I would degenerate, slip back to paganism [...]”¹⁰⁶ (JOHNSON, 1913, p. 167) e os esforços dos padres teria sido em vão, todas as noites ela saía escondida do confinamento ia até a vila olhar a paisagem, como fazia antes de ser levada para a *mission school* “Night after night I would steal away by myself and go to the border of the village to watch the sun set in the foothills, to gaze at the far line of sky and prairie, to long and long for my father’s lodge”¹⁰⁷ (JOHNSON, 1913, p. 168).

O desfecho da narrativa é o momento em que Esther se dá conta de que todos os anos os quais passou na *residential school* foram para destruir com sua cultura, seus laços familiares. No momento em que ela começa a se relacionar com Laurence, sobrinho de Padre Paul, esse último não satisfeito com a união dos dois, intervém no sentido de fazer com que o rapaz desista da ideia de casar com Esther. Com o futuro do sobrinho já traçado, o padre tem por objetivo casá-lo com Ida McIntosh, filha de um dos homens ricos da região, fazendo desse modo um ótimo casamento, como é o desejo de Padre Paul.

A justificativa para o impedimento de que Esther e Laurence fiquem juntos é a origem da primeira. Nas palavras do padre:

[...] Esther comes of uncertain blood; would it do for you – the missionary’s nephew, and adopted son, you might say – to marry the daughter of a pagan Indian? Her mother is hopelessly uncivilized; her father has a dash of French somewhere –

¹⁰⁵ ...assim como minha infância passou e a fase adulta veio, eu me cansei de todos eles; eu desejei, oh, Deus, eu ansiei pela minha antiga vida selvagem. Eu queria o meu povo, minha antiga vida, meu sangue clamava por isso... Tradução do original em inglês pelo autor.

¹⁰⁶ ...se eu voltasse para a pradaria de tendas, eu corromperia, eu cometeria o erro de voltar ao paganismo... Tradução do original em inglês pelo autor.

¹⁰⁷ Noite após noite eu fugia e ia até a fronteira da vila para ver o por do sol no sopé, para contemplar a linha ao longe do céu e da pradaria, tão longe e distante do acampamento dos meus pais. Tradução do original em inglês pelo autor.

half-breed, *you* know, my boy, half-breed. “The blood is a bad, bad mixture, *you* know that [...]”¹⁰⁸(JOHNSON, 1913, p. 172) [grifo da autora].

Isso evidencia como os indígenas sofriam com o preconceito racial dentro dessas instituições. Considerados como não civilizados, deveriam ser educados pelo sistema das *residential schools* para, então, se tornarem pessoas consideradas civilizadas. Como fica evidenciado no conto com ações de Padre Paul, o objetivo primeiro dessas instituições era o de civilizar os indígenas, como segue “[...] and may ultimately result in my life’s ambition, the civilization of this entire tribe, that we have worked so long to bring to God”¹⁰⁹ (JOHNSON, 1913, p. 173).

Ao final Esther mata Laurence com veneno de cobra, dado por sua mãe no momento da despedida. Esta ação é simbólica pelo fato de que durante a conversa entre tio e sobrinho, o padre, na sua percepção, diz que Esther possuía características que o faziam lembrar “a strange snake”¹¹⁰ (JOHNSON, 1913, p. 174). Com esse último ato, Esther volta para o convívio de seus pais e de seus costumes, porém resquícios da passagem pela escola permanecem em sua vida, como, por exemplo, os pesadelos que ela continuou a ter sobre o inferno e o que foi ensinado sobre este só para causar medo.

O texto analisado ajuda a perceber o quão danoso foi o sistema das *residential schools* para os povos indígenas canadenses. Por meio da violência, tentou-se destruir a cultura de um povo e inferiorizá-los como pessoas. A proibição do uso da língua, das roupas, da perda de identidade e do contato com a família são alguns dos exemplos que podem ser elencados como práticas dentro das instituições.

Por ser mulher e indígena, Esther sofreu uma dupla discriminação. Sua cultura não era considerada boa, logo deveria assimilar a do colonizador. A cor de sua pele não era branca, então ela não podia casar com Laurence, a quem já havia sido prometido uma esposa branca “She is *white*, Laurence”¹¹¹ (JOHNSON, 1913, p. 172) [grifo da autora]. Seu sangue descendia da incerteza, não poderia se misturar ao de um homem puro, sua família não era civilizada, e seu modo de ser lembrava o de uma cobra. No espaço das *residential schools*

¹⁰⁸ [...] Esther vem de um sangue duvidoso; o que faria por você—sobrinho do missionário e filho adotivo poder-se dizer—casar com a filha de um Índio pagão? A mãe dela não é civilizada; o pai tem um traço de Francês em algum lugar—mestiço, você sabe meu menino, mestiço. “O sangue é ruim, uma mistura ruim, *you* sabe disso”... Tradução do original em inglês pelo autor.

¹⁰⁹ “[...] e poderá finalmente resultar na ambição da minha vida, a civilização dessa tribo inteira, que trabalhamos há tanto tempo para trazer a Deus.” Tradução do original em inglês pelo autor.

¹¹⁰ [...] uma estranha cobra [...] Tradução do original em inglês pelo autor.

¹¹¹ Ela é *branca*, Laurence. Tradução do original em inglês pelo autor.

esses fatores deveriam ser erradicados, de modo que a criança indígena se tornasse finalmente um ser humano.

Ainda um trauma presente nas comunidades ameríndias, é através da escrita que os muitos indígenas, que frequentaram essas escolas, fazem uma denúncia a esse sistema que oprimiu milhares de crianças. Como bem argumenta Renate Eigenbrod (2012), essas escritas servem como forma de empoderamento dos sobreviventes das *residential schools* que ao colocar sua dor e suas angústias em forma de escrita, expressão um senso de sobrevivência.

Embora E. Pauline Johnson não tenha frequentado umas dessas escolas, os danos causados pelas *residential schools* não deixaram de ser sentidos por ela. No espaço de sua obra literária, a autora trouxe à superfície o problema causado aos indígenas canadenses que foram submetidos, dentro dos internatos, a práticas desumanas, que eram mascaradas como forma de civilizar os índios.

REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, Jeanette. The disempowerment of First North American Native peoples and empowerment through their writing. In: GOLDIE, Terry; MOSES, Daniel David. *An anthology of Canadian Native literature in English*. 3rd. ed. Toronto: Oxford, 2005. p. 242-245.

BEARD, Laura J. *Acts of narrative resistance: women's autobiographical writings in the Americas*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2009.

EIGENBROD, Renate. "For the child taken, for the parent left behind": Residential School Narratives as Acts of "Survivance". *English Studies in Canada*, Canada, 38, 3-4, 277-297, setembro/dezembro 2012. Disponível em: <<https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/ESC/article/view/22311/16600>>. Acesso em: 26 setembro 2016.

JOHNSON, E. Pauline. As it was in the beginning. In:_____. *The moccasin maker*. Toronto: William Briggs, 1913. p. 186-196.

SPEAR, Wayne K. *Full circle: the aboriginal healing foundation & the unfinished work of hope, healing & reconciliation*. Ottawa: Aboriginal Healing Foundation, 2014.

SUSPENSE SEM SURPRESA: ALFRED HITCHCOCK E O CONTO CONTEMPORÂNEO

Dra. Elaine B. Indrusiak (UFRGS / CAPES)

Ao falarmos em suspense, é quase impossível não nos reportarmos a Alfred Hitchcock, tamanha sua influência na definição e popularização do gênero. Parte desse reconhecimento se deve ao excepcional trabalho de marketing empregado tanto na divulgação de seus filmes quanto na popularização de sua persona pública. Entretanto, não há dúvida de que Hitchcock consagrou-se, merecidamente, “mestre do suspense” tanto pelas temáticas desconcertantes que explorou quanto pela forma revolucionária com que adaptou para a linguagem cinematográfica textos literários de pouca expressão que, em suas mãos, deram origem a obras-primas.

Todos os 53 filmes de Hitchcock contaram com roteiros adaptados. O diretor aventurou-se, ainda, em algumas poucas contribuições literárias¹¹² e foi um dos primeiros diretores de cinema agraciados com status de *auteur* pela crítica francesa, sua câmera passando a ser compreendida como uma *camera stylo*; sua montagem, *écriture*. Entretanto, o grande legado de Hitchcock é, evidentemente, audiovisual, suas relações com a literatura ocupando um espaço bastante modesto em sua vasta e altamente especializada fortuna crítica.

Hitchcock nasceu em 1899, praticamente junto com o audiovisual; portanto, é natural que suas concepções narrativas e ficcionais tenham sido moldadas a partir de suas leituras para, posteriormente, serem colocadas a serviço do então incipiente cinema. Tão logo tornou-se diretor, no entanto, Hitchcock passou a valer-se de fontes literárias com absoluta liberdade, permitindo-se alterar o que fosse a fim de conformar as histórias originais ao *seu* estilo narrativo. Curiosamente, à medida em que apagava traços dos escritores adaptados, Hitchcock inseria em suas obras ecos dos autores que mais profundamente o marcaram. Assim, Ken Mogg (2014) identifica ressonâncias de Dickens na obra hitchcockiana, ao passo que Dennis Perry (2004) explora as muitas similaridades com a obra de Edgar Allan Poe, ambos em estudos majoritariamente focados na recorrência de topoi góticos.

Anteriormente (Indrusiak, 2009), no entanto, demonstrei que a influência de Poe sobre Hitchcock vai além de tais afinidades temáticas, manifestando-se, também, em nível estrutural. Isso porque o suspense pelo qual Hitchcock consagrou-se é construído a partir de

¹¹² O *Henley Telegraph* publicou sete contos de Hitchcock entre 1919 e 1921.

recursos narrativos análogos àqueles empregados por Poe, em particular a dupla articulação narrativa que, segundo Ricardo Piglia (2004), permite que “um conto sempre conte duas histórias”. A distinção entre uma contística clássica, representada por Poe, e a vertente contemporânea do gênero, profundamente influenciada pela estética impressionista de Tchekov, reside na forma com que as narrativas elaboram a tensão existente entre os dois relatos nelas contidos. No primeiro grupo, um relato superficial encobre uma história secreta, sugerida a partir de pistas para ser revelada ao final, de forma surpreendente. Já o conto contemporâneo, “abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo” (id., p.91).

Embora Hitchcock tenha formulado uma célebre distinção entre suspense e surpresa¹¹³, muitos de seus filmes fazem uso de ambos os recursos, dialogando com a fórmula poeana de narrar uma história sugerindo que outra está sendo encoberta. *O Homem Errado* e *Os Pássaros*, no entanto, distanciam-se dessa vertente, aproximando-se do conto contemporâneo, no qual duas histórias correm em paralelo, com graus maiores ou menores de visibilidade, e o final pouco oferece no sentido de esclarecer a relação entre elas. A supressão do fator surpresa atenua a relevância dos acontecimentos narrados; os fatos pouco revelam por si sós, mas revestem-se de simbolismo, catalisando estados e sensações inquietantes e duradouros. Dentre tais estados, são comuns aqueles que evocam o vazio, o niilismo, o absurdo, a circularidade e mesmo o ridículo da existência humana. Em vez de surpresas, vemos a tensão se instaurar com o desenrolar paulatino e inexorável de experiências ordinárias abordadas de um novo ponto de vista. Esse suspense contemporâneo, altamente sugestivo e introspectivo, por vezes recorre a experimentalismos que não apenas suscitem emoções e impressões, mas as prolonguem para além da leitura. Um dos recursos mais eficazes e frequentemente empregados para criação desse efeito “suspensivo” é o final em aberto, se não da narrativa como um todo, ao menos de um dos relatos que ela encerra.

Altamente lírica e densa, a estrutura do conto contemporâneo não é facilmente transposta para o cinema, menos ainda para o cinema comercial, mais afeito a narrativas didaticamente contextualizadas e pautadas por convenções genéricas. Tendo sido um diretor deliberadamente identificado com o cinema comercial e orientado para a satisfação do

¹¹³ Hitchcock apresentou tal distinção a Truffaut (2004) a partir de uma cena hipotética em que personagens em um café conversam normalmente, sem saber que há uma bomba sob sua mesa. Se a cena não informar ao público da existência da bomba, quando da explosão teremos poucos segundos de surpresa; se, ao contrário, o público for informado do perigo iminente, teremos vários minutos de suspense.

público, Hitchcock não nos legou muitas obras que dialogam com tal vertente literária, razão pela qual os filmes aqui analisados revestem-se de singularidade dentro de sua produção.

A excepcionalidade de *O Homem Errado* é também reforçada pelo fato de ser o único filme de Hitchcock com roteiro de tal forma orientado por fatos reais que até mesmo os nomes dos personagens foram mantidos. Contrariando sua própria visão quanto ao cinema e quanto ao que acreditava ser o interesse do público, Hitchcock flertou com a estética do neorealismo italiano, sem, no entanto, abrir mão da encenação, dos atores e de roteiro e *storyboard* detalhados. Ainda que o registro realista da obra passe despercebido do grande público, as nuances dadas ao estilo hitchcockiano são evidenciadas já na abertura do filme, em que o diretor substitui seu habitual *cameo* como figurante para informar diretamente ao espectador, com incomum gravidade, que “cada palavra” da história a seguir é verdadeira.

O roteiro de Maxwell Anderson e Angus MacPhail ateu-se o quanto pôde ao registro dos fatos envolvendo o músico Christopher Emmanuel Balestrero e sua esposa em 1953: confundido com um assaltante, “Manny” (Henry Fonda) é preso e, após uma noite na cadeia, libertado sob fiança. Sua esposa, Rose (Vera Miles), o ajuda a preparar-se para o julgamento, em uma longa e infrutífera coleta de dados e busca por testemunhas. Gradativamente, Rose começa a se retrair e distanciar da realidade que a circunda, sendo internada em um sanatório. Desesperado e impotente, Manny reza; nesse exato momento, um assaltante é preso em flagrante, vindo a ser acusado dos crimes anteriormente imputados a Manny. Finalmente inocentado, o músico vai ao sanatório informar as boas novas à esposa, confiante de que isso a fará recuperar-se. Lá, no entanto, percebe que a doença de Rose não será revertida com a mera solução dos problemas que a desencadearam e que sua cura, se houver, será lenta.

Segundo Donald Spoto (1992, p. 257), a despeito dos protestos do diretor, o estúdio tentou suavizar tamanha tragicidade, informando, em um texto sobreposto à cena final no sanatório, que Rose curou-se e recebeu alta em dois anos, mudando-se com a família para a Flórida. Por fim, vemos, a certa distância, o casal e os dois filhos em um cenário tropical, num equivalente imagético para a fórmula “e viveram felizes para sempre”. Não bastasse o desrespeito a Hitchcock, a interferência do estúdio revela falta de sensibilidade, pois, quando do lançamento do filme, os Balestreros ainda lutavam para superar as muitas dificuldades desencadeadas em 1953. Além disso, do ponto de vista narrativo e estético, a opção do estúdio resultou desconexa e inconsistente, pois a radical mudança de registro contrasta com a trágica cena final no sanatório, criando uma cisão que, apesar da informação pretensamente “reconfortante”, pouco atenua a tristeza e a revolta geradas pela obra. O final idealizado por

Hitchcock dá a dimensão da tragédia que assolou a família Balestrero, pois o estado de Rose é de tal complexidade que não pode ser interpretado apenas como resposta à injusta prisão de Manny, mas denota raízes mais profundas. Sem demonstrar raiva ou ressentimento, mas também incapaz de sentir-se feliz ou aliviada com a absolvição do marido, Rose apenas reconhece o quanto a resolução do caso “é ótima para ele”, mas insuficiente para ajudá-la.

Conforme informou a Truffaut (TRUFFAUT, 2004, p. 241), Hitchcock visava enfatizar a dimensão pessoal da tragédia dos Balestreros, e não polemizar os aspectos policiais e jurídicos do caso. Para conhecedores da biografia de Hitchcock, é fácil antever a atração que essa história deve ter tido sobre o diretor, tendo em vista seu trauma de infância¹¹⁴. A prisão injusta, no entanto, não constitui o único diálogo entre a biografia de Hitchcock e esse filme tão distinto de suas demais obras; sua formação católica alinha-se à de Manny, sublinhando as diversas tomadas do rosário que o protagonista tem consigo em momentos de tensão. Da mesma forma, a reviravolta no relato da acusação de Manny evidencia as crenças do diretor, fazendo de *O Homem Errado* um questionamento acerca da capacidade humana de julgar e fazer justiça. Aconselhado pela mãe, Manny põe-se a rezar diante de um quadro de Jesus; o *close-up* de seu rosto, então, sobrepõe-se ao da imagem sacra, e, sutilmente, um terceiro rosto surge na composição, o de um homem de feições bastante parecidas com as de Manny. A câmera, então, passa a acompanhá-lo, e o vemos tentar roubar uma loja, sendo detido pelos proprietários e entregue à polícia; na delegacia, ele é acusado dos demais crimes anteriormente imputados a Manny. Essa sobreposição de tomadas estabelece nexos causais e temporais, levando-nos a concluir que a resolução do drama de Manny ocorre em função de e simultaneamente à sua oração.

O caráter intimista e opressivo da narrativa é ainda reforçado pela fotografia em preto e branco, opção que dialoga com o expressionismo das primeiras experiências de Hitchcock como diretor. Além do jogo de sombras, a fotografia emprega ângulos e movimentos subjetivos de câmera, recursos pouco convencionais para um filme hollywoodiano. Paradoxalmente, essas interessantes opções estéticas parecem ter sido a causa da insatisfação de público, críticos e do próprio diretor com a obra. Ainda sob impacto da tragédia de Balestrero (que provavelmente assistiria ao filme), Hitchcock desejava contar a “verdade” de forma realista e objetiva, mas os recursos empregados não se coadunam com tal objetividade,

¹¹⁴ Segundo Hitchcock (TRUFFAUT, 2004, p. 33), aos quatro ou cinco anos, ele teria sido enviado pelo pai à delegacia de polícia portando uma carta cujo conteúdo desconhecia. Após ler a carta, o delegado prendeu o jovem Hitch em uma cela por alguns minutos, alegando ser esse o tratamento dispensado a meninos levados. Sem nunca ter entendido a razão do castigo, Hitchcock passou a ter verdadeira fobia de policiais e de prisões.

revelando marcas de seu estilo autoral; como afirma Truffaut, “a realidade jamais é estilizada”. (TRUFFAUT, 2004, p. 241)

Apesar dessas contradições estéticas, são claros os dois relatos que a obra encerra: de um lado, a prisão e absolvição de Manny; de outro, a doença de Rose. Além disso, a recusa do diretor em criar um final fictício que “resolvesse a tensão” entre os dois relatos, o que não se altera com o final desconexo acrescido pelo estúdio, evidencia sua adesão a uma estrutura análoga à do conto contemporâneo. A tragédia dos Balestreros pode ter tido um catalisador facilmente identificável, mas, apesar da solução do problema inicial, adquire “inércia”, alimentando-se de fatores que a fotografia e o diálogo já não conseguem explicitar, mas que estão sugeridos no olhar vago, nos movimentos repetitivos e nas palavras sem esperança de Rose. O efeito final, portanto, ecoa aqueles experimentados na leitura de contos de “atmosfera”, como os de Tchekhov, Joyce e de outros contistas contemporâneos.

Mesmo baseado em fatos reais, *O Homem Errado* estabelece ainda um inquietante diálogo com *O Processo*, de Franz Kafka (1925), autor que revolucionou a literatura contemporânea com tratamentos objetivos dados a fábulas absurdas. Por triste ironia, a tragédia dos Balestreros demonstraria que o absurdo da situação imaginada por Kafka não era impossível de se realizar, mesmo em um país tradicionalmente avesso ao totalitarismo para o qual o escritor tcheco chamava a atenção em sua obra.

O Processo narra a história de Josef K., alto funcionário de um banco que, ao longo de um ano, é detido, convocado para um confuso e inconcluso inquérito e, por fim, executado sem ir a julgamento e sem jamais conhecer a origem ou a causa da acusação que recai sobre ele. O relato é narrado de forma objetiva, e seu desfecho não deixa dúvidas. Entretanto, as muitas perguntas não respondidas ao longo da narrativa, e que, por isso mesmo, lhe roubam a lógica, apontam para a existência de uma segunda história, que explicaria as causas e circunstâncias da condenação de K. O fato de tal relato permanecer velado constitui, exatamente, a fonte da tensão que perpassa o texto e, na medida em que questionamentos permanecem sem resposta até o final da narrativa, as sensações que geram não se esgotam com o fim da leitura.

Assim como no conto contemporâneo, percebe-se aqui uma tensão crescente entre dois relatos, a qual não se dissolve com o epílogo, bem como a ausência de nexos causais entre os eventos narrados. Além de reconhecer essa dupla articulação narrativa, Modesto Carone aponta que “Kafka concebia a abertura da narrativa como um golpe de mestre, na medida em que ela não só dá o tom do que é narrado, como também baliza a lógica interna do

relato” (CARONE, 2003, p. 252), concepção bastante próxima da “unidade de efeito” defendida por Poe.

Já na frase inicial de *O Processo* – “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (Kafka, 2003, p. 07) – identificamos o diálogo com *O Homem Errado*, pois bastaria trocarmos os nomes dos protagonistas e substituímos “manhã” por “noite” para obtermos a síntese do relato superficial do filme. Existem, no entanto, outros pontos de contato entre as duas obras, em especial a “paisagem emocional” e o sentido de inevitável tragédia precipitada a partir de contextos banais (SPOTO, 1992, p. 261). As detenções dos protagonistas são, também, muito semelhantes. Embora K. seja um homem altivo e mesmo arrogante, contrastando com o humilde e submisso Manny, ambos são levados pela torrente de eventos absurdos sem maiores protestos, demonstrações de revolta ou tentativas de fuga. Sendo homens educados e sensatos, certos de sua inocência e de que as acusações que sofrem constituem erros que logo serão corrigidos, diante da aparente compreensão daqueles que os detêm, Manny e K. creem que cooperar com as autoridades irá ajudá-los em seus processos, mas isso não ocorre, e, quando se dão conta, alegar inocência já não reverte a situação.

Não bastassem tais semelhanças, o tom kafkiano de que se reveste o filme é ainda intensificado pela opção estilística de Hitchcock. Ao optar por um realismo incomum à sua própria estética, o diretor obteve o mesmo efeito de ilogicidade e a angústia característicos das obras do escritor tcheco. Segundo Christine Sizemore (1977), o desconforto da ficção kafkiana “reside em seu ataque ao senso de realidade do leitor” (p. 380); a estética pretensamente realista permite a identificação com um contexto aparentemente familiar; uma vez atingida tal familiaridade, o leitor é, então, assolado por eventos que parecem saídos de um pesadelo, mas, diante do mesmo registro objetivo, instaura-se uma dicotomia angustiante em que duas concepções inconciliáveis de realidade coexistem.

Certamente, os eventos narrados em *O Homem Errado* não são tão ilógicos e anormais quanto o caso de Josef K., podendo ser facilmente racionalizados. Manny é simplesmente confundido com o verdadeiro assaltante, suas dificuldades financeiras e a falta de um alibi sólido fortalecendo as suspeitas. A angústia que seu caso gera, no entanto, advém da crença de que “um homem inocente não tem nada a temer”, frase ainda hoje utilizada na divulgação do filme. Valendo-se desse reconfortante ditado, Hitchcock aponta as falácias que compõem nossa concepção de realidade, gerando o mesmo efeito inquietante da obra de Kafka, não por

demonstrar que o ilógico e o anormal podem acontecer, mas por questionar nossa concepção do que sejam o lógico e o normal.

O drama “jurídico” de Manny já seria suficiente para suscitar angústia, incredulidade e revolta, sensações que seriam aplacadas ao final do filme, caso esse se desenvolvesse apenas a partir de tal eixo narrativo. Entretanto, a existência do segundo relato, da doença de Rose, intensifica tais sensações, seja por contrariar a expectativa de que sua doença seja curada simplesmente pela eliminação da causa, seja pelo conhecimento transtextual do cinema hollywoodiano que nos leva a esperar um final feliz ou, minimamente, a resolução dos problemas. O “final feliz artificial” providenciado pelo estúdio parece uma colagem mal feita e fora de propósito e, como tal, não chega a desfazer o tom kafkiano construído por Hitchcock em um filme de suspense que, buscando ser o mais real possível, acaba por aproximar-se do surreal e do absurdo, reforçando uma associação temática ao conto contemporâneo. Embora Manny seja inocentado, Rose não consegue livrar-se de sua prisão psicológica, da qual nem mesmo a devoção do marido e o amor dos filhos podem tirá-la.

Existe ainda um outro elemento que contribui para o tom ameaçador do filme: o duplo. A existência do “sósia” de Manny constitui sua desgraça e sua redenção. O homem preso ao final e acusado dos crimes anteriormente imputados a Manny não apenas se parece fisicamente com ele, mas tem caligrafia muito semelhante e comete o mesmo erro de grafia verificado na nota usada em um dos assaltos. Não fosse um filme fielmente baseado em fatos reais, poderíamos aventar a hipótese de dupla personalidade. Em certa medida, isso está sugerido na cena em que Rose agride o marido e, acidentalmente, quebra um espelho, revelando uma imagem cindida e distorcida de Manny. Tal distorção, no momento em que Rose confessa seu sentimento de culpa pelos acontecimentos envolvendo Manny, sugere que ela possa cogitar que seu marido tenha, de fato, cometido crimes para pagar dívidas contraídas por sua inépcia como administradora do lar. Comprovada a inocência de Manny, no entanto, Rose entrega-se a novo sentimento de culpa e profundo remorso por ter sido capaz de fazer tal juízo de seu próprio marido, sentimentos que já não podem ser apagados por meras “soluções externas”.

Ao final, a presença do duplo reforça o tom kafkiano da obra pelo simples fato de vermos um novo personagem passar pelas acusações antes feitas a Manny, sem que quaisquer provas substanciais tenham sido fornecidas. Evidentemente, queremos acreditar que se trata do “homem certo”, em especial por ele ter sido preso em flagrante ao cometer um crime semelhante aos anteriores e na mesma vizinhança. Entretanto, uma condenação precipitada

pode reproduzir a injustiça anteriormente cometida contra Manny, pois o fato é que o assaltante não chega a sacar a arma que diz ter no bolso; ao ser rendido, alega nunca ter roubado e que tem mulher e dois filhos que o aguardam e, uma vez detido na delegacia, é submetido a uma acareação em todos os aspectos idêntica à que sentenciara Manny. Em suma, apesar do flagrante de um crime, será possível culpá-lo pelos demais? Poderão a polícia e a justiça, agora, assegurar que o novo acusado não é, também, “o homem errado”?

Tendo em vista que *O Homem Errado* destoa do estilo consagrado por Hitchcock, poderíamos aventar a hipótese de que a estética hithcockiana talvez dificultasse pontos de contato com o conto contemporâneo, suas concepções narrativas alinhando-se exclusivamente às da contística clássica, na qual a surpresa põe fim ao suspense. Entretanto, tal questionamento cai por terra ao abordarmos *Os Pássaros* (1963), um longa-metragem de suspense tipicamente hitchcockiano (em especial no intenso uso da decupagem), essencialmente comercial e, ao mesmo tempo, em franco diálogo com o conto contemporâneo. Esse diálogo com a corrente moderna do conto se dá, em grande parte, pelo inusitado final em aberto que, até hoje, dá margem a diversas interpretações.

Com roteiro escrito por Evan Hunter, o filme narra a história da socialite Melanie Daniels (Tippi Hedren) que, provocada e atraída pelo advogado Mitch Brenner (Rod Taylor), dirige-se à cidade litorânea de Bodega Bay. Coincidindo com sua chegada, os pássaros da cidade tornam-se imprevisíveis e agressivos e, em pouco tempo, passam a atacar e matar pessoas, o que se repete em outras cidades, segundo notícias no rádio. Após Melanie ser atacada e entrar em choque, Mitch decide correr o risco de fugir de Bodega Bay com a família. O final que a tantos fascina e a tantos outros exaspera traz os Brenners e Melanie partindo lentamente rumo a São Francisco, cercados por milhares de pássaros, numa aparente trégua pontuada apenas pelo arrulho das aves. Essa cena final não é seguida pelo tradicional “The End”, o que reforça ainda mais o caráter inconclusivo que, como um conto contemporâneo, deixa sensações em suspenso. Se, por um lado, *Os Pássaros* flerta com o cinema de arte, já que se permite o final em aberto, a negação do didatismo e a exploração de uma narrativa essencialmente sugestiva e simbólica, por outro, a obra é fiel à orientação comercial de seu autor, que empregou as técnicas mais modernas de efeitos visuais e sonoros desenvolvidas até então para garantir a mais perfeita “aparência de realidade”, maximizar os efeitos dos ataques dos pássaros e viabilizar o complexo projeto concebido pelo roteiro e pelo *storyboard*.

Evidentemente, não basta ter um final em aberto para que um filme se aproxime de um conto contemporâneo ou mereça o *status* de filme de arte. Finais inconclusos são frequentemente usados para estender enredos e “reaproveitar” personagens para além de um único filme, seja para dar conta de uma história muito longa, seja pelo interesse comercial de multiplicar os ganhos de uma produção com *sequels*, *prequels* e *spin offs*. Note-se, no entanto, que tal fragmentação da narrativa assemelha-se à criação de capítulos em um romance, redundando em perda da unidade de efeito de que dependem o conto e o longa-metragem de suspense. O final em aberto de *Os Pássaros*, no entanto, não visava dar margem a uma sequência ainda mais lucrativa, mas reforçar o caráter simbólico e inconcluso da história. A informação que nos é negada ao final, e pela qual ansiamos tanto quanto os personagens, constitui a própria razão de ser da obra: algo que explique os improváveis ataques das aves. Para Spoto (1992), a inexistência de nexos causais entre os dois relatos narrados – a história de amor dos protagonistas e a história dos ataques de pássaros – reforça o caráter simbólico e subjetivo da obra, impregnando-a de lirismo, característica marcante do conto contemporâneo.

Na ausência de explicações fornecidas didaticamente, várias interpretações do filme o aproximaram do “cinema catástrofe”, apontando, nos pássaros, uma metáfora da bomba ou o resultado do descaso humano para com o meio ambiente. Certamente, não se deve subestimar as impressões que a obra de Hitchcock possa causar em sociedades permeadas pelo medo. Entretanto, o teor apocalíptico de *Os Pássaros* está apenas subentendido, sendo poucas as cenas em que a narração se afasta do núcleo central de personagens para apontar efeitos de ataques para além de Bodega Bay. Também não há heróis combatendo ou explicando a ameaça, elemento fundamental do gênero catástrofe; Melanie e os Brenners fogem amedrontados, e a razão por que suas vidas são poupadas resta tão incompreensível quanto a motivação dos ataques. Aliás, nem mesmo a ameaça está claramente delineada; aves de diferentes espécies misturam-se em bandos improváveis para atacarem seres humanos, mas, ao mesmo tempo, os periquitos engaiolados de Cathy mantêm-se calmos e dóceis, sugerindo uma dicotomia entre *lovebirds* (pássaros de amor) e possíveis *hatebirds* (pássaros de ódio).

Nesse sentido, a abordagem do filme como pertencente ao cinema catástrofe se mostra simplista e superficial, ignorando interpretações mais complexas que o elevam à categoria de obra-prima do suspense hitchcockiano. A obra de Hitchcock não é sobre aves, sobre moradores de cidades litorâneas, sobre efeitos do clima ou quaisquer ameaças que possam se materializar em ataques aéreos. Como em um conto de Tchekhov, seu foco é o estado a que

são levados os protagonistas, estado tão peculiar que não poderia ser causado por acontecimentos cotidianos. A tensão que brota da ameaça dos pássaros é habilmente aumentada pela fotografia e pela sonoplastia, a tradicional trilha musical sendo substituída por ruídos de aves. As cenas finais, no interior da propriedade dos Brenners, sintetizam a genialidade com que o outrora diretor de filmes mudos soube acrescentar o som ao seu estilo narrativo: Melanie e os Brenners encontram-se na sala de estar e, aos poucos, começam a olhar para os lados e para cima, cada vez mais apreensivos. A ameaça não pode ser vista, pois todas as janelas e portas estão cobertas por tábuas, e a câmera não nos mostra o que se passa fora da casa; sabemos o mesmo que os personagens apenas pelo som dos pássaros, que se intensifica rapidamente, sugerindo um ataque maciço e de todos os lados. Os atores, auxiliados na interpretação por batidas de tambor em volume e intensidade crescentes, transmitem toda a tensão da iminência de um ataque cujo prenúncio só podemos ouvir, sem que saibamos de onde, quando ou sob que forma virá.

Certamente, a cena é intensificada pela natureza da ameaça. Para Robin Wood (2002) as aves não “significam”, elas apenas “são”, constituindo um “correlativo objetivo” (Spoto, 1992, p. 335) para as fraquezas humanas justamente pelo seu caráter prosaico. Percebe-se, assim, uma aproximação ao conceito freudiano de *unheimlich*: as aves não são criaturas desconhecidas, mas seu comportamento alterado as torna *estranhas* e assustadoras, gerando não apenas o medo dos ataques em si, mas uma inquietante desfamiliarização. Não há, portanto, significados intrínsecos aos pássaros que determinem sua escolha para materializar a ameaça do filme; outros fenômenos ou criaturas poderiam assumir esse papel. Essa constatação evidencia, então, que *Os Pássaros* constitui o ápice do emprego do *MacGuffin*: um mero artifício narrativo para se obter o efeito desejado. Porém, diferentemente dos demais filmes hitchcockianos, aqui o *MacGuffin* parece irrelevante também para os personagens; à exceção da cena no restaurante Tides, quando são levantadas hipóteses acerca do comportamento das aves, não há outros momentos em que os personagens busquem entender a ameaça a que estão submetidos, parecendo orientar-se apenas por seus instintos de sobrevivência.

Essa aceitação passiva de uma ameaça incompreensível se assemelha aos estados retratados por Julio Cortázar em *Casa Tomada* (2005). O conto narra a história de um casal de irmãos que vive na casa de seus antepassados, ocupados apenas pela rotina banal de seu “casamento de irmãos”. Certa noite, o narrador ouve ruídos para além da cozinha e, instantaneamente, tranca a porta que dá acesso àquela área da casa, comunicando à irmã,

convicta e resignadamente, que tal parte da casa fora tomada. Com o passar dos dias, os irmãos acostumam-se à absurda situação e às proporções reduzidas da casa. Então, em outra noite qualquer, voltam a ouvir ruídos, dessa vez de “seu lado” da casa. Apesar da dor e tristeza, os irmãos abandonam a casa, levando consigo apenas as roupas do corpo.

Assim como em *Os Pássaros*, a ameaça que faz Irene e seu irmão abandonarem todos os seus pertences e a casa da família já gerou diversas interpretações. Publicado pela primeira vez em 1946, o conto é tradicionalmente associado à situação política por que passava a Argentina, mas também abundam as interpretações de cunho psicanalítico, particularmente pela sugestão de uma relação incestuosa entre os protagonistas. O caráter psicológico de *Casa Tomada* seria ainda reforçado por Cortázar em entrevista a Omar Prego Gadea (1997), em que o escritor afirma que o conto apenas recria, com poucas alterações, acontecimentos e sensações de um pesadelo que tivera certa noite. Explorando o conteúdo simbólico do conto, bem como as declarações do autor, Favalli (2005) propõe um estudo psicanalítico de *Casa Tomada* também a partir do conceito freudiano de *unheimlich*, apontando que os ruídos ouvidos inicialmente pelo narrador e, posteriormente, por ele e Irene, “desfamiliarizam” a casa, tornando-a estranha, levando-os, por fim, a abandonarem a propriedade.

Favalli salienta ainda que outras leituras psicanalíticas sugerem que os ruídos na casa seriam representação de desejos reprimidos, particularmente de desejos incestuosos dos irmãos. Curiosamente, a sugestão do incesto também está presente em *Os Pássaros*, ainda que sutilmente. Após a morte do marido, Lydia Brenner transfere seu amor e o papel de patriarca a Mitch, que retribui com palavras e gestos semelhantes aos de um casal apaixonado, além de encarnar a figura paterna junto à jovem Cathy. Esse arranjo só passa a ser ameaçado com a chegada de Melanie, pois o único risco anterior, a professora Annie, com quem Mitch teve um breve envolvimento, já fora neutralizado por Lydia. Em um estudo acerca das mães hitchcockianas, Bernard Dick (2000) aponta por que Melanie representa uma ameaça maior do que a simpática e bela Annie: sendo o duplo de Lydia, Melanie pode oferecer a Mitch não apenas o que a mãe já lhe propicia, mas também o tipo de amor que lhes é vedado.

Quer exploremos tais interpretações psicanalíticas ou não, o fato é que os eventos relativos aos relacionamentos entre personagens são narrados em paralelo aos ataques dos pássaros, sem qualquer nexos causal explícito que os relacione. A tensão entre as duas narrativas torna ameaçador o que era prosaico, e mesmo que a ameaça não seja plenamente compreendida, sua presença basta para catalisar estados psicológicos angustiantes. Assim,

apesar das diferenças temáticas e contextuais, o diálogo entre *Casa Tomada* e *Os Pássaros* parte do nível estrutural da narrativa para o nível simbólico, já que o final em aberto não dissipa a tensão entre os dois relatos, gerando um efeito persistente que motiva reflexões e interpretações das mais variadas naturezas. Os invasores da casa de Cortázar e as aves de Hitchcock, portanto, compartilham a simbologia psicanalítica daquilo que, de familiar e inofensivo, passa, súbita e despercebidamente, a estranho e ameaçador. Do ponto de vista estrutural, no entanto, tais elementos desempenham o papel de *MacGuffins* ou, como defendia Poe, de incidentes inventados e combinados de forma a gerar o efeito final pré-concebido (2004, p.692).

Conclui-se, portanto, que a obra de Alfred Hitchcock não se vincula a Edgar Allan Poe apenas pela valorização de topoi góticos ou pelo emprego da fórmula narrativa que alia surpresa e suspense. A influência de Poe manifesta-se, também, indiretamente em diálogos entre o cineasta e contistas contemporâneos que elevaram o conto literário a novos patamares de lirismo e subjetividade, sem, contudo, abrir mão da dupla articulação narrativa e da unidade de efeito. Parafraseando Piglia, podemos dizer que, assim como o conto, o suspense hitchcockiano também conta duas histórias, seja com ou sem final surpreendente.

REFERÊNCIAS

CORTÁZAR, Julio. Casa Tomada. In: RAMAL, Alicia (org.). *Contos Latino-Americanos Eternos*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005. p. 09. Disponível em: <http://www.releituras.com/jcortazar_casa.asp>. Data do acesso: 20 out 2016.

CARONE, Modesto. Um dos maiores romances do século. Posfácio. In: KAFKA, Franz. *O Processo*. Rio de Janeiro: Globo, 2003. p.243-254.

DICK, Bernard. Hitchcock's Terrible Mothers. *Literature/Film Quarterly*, vol.28, no. 4, p.238-249, Oct. 2000. Disponível em: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/results_single_ftPES.jhtml>. Data do acesso: 20 out 2016.

FAVALLI, Paulo Henrique. Casa Tomada de Julio Cortazar: Um ensaio psicanalítico. *Revista de Psicanálise*. Porto Alegre, vol. 12, no. 01, 2005. Disponível em: <www.sppa.org.br/sumarios/vol_34/11.php>. Data do acesso: 20 out 2016.

INDRUSIAK, Elaine. *Narrativas de Efeito: diálogos entre o conto literário e o suspense de longa-metragem*. 2009. 222 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

KAFKA, Franz. *O processo*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

MOGG, Ken. Hitchcock's Literary Sources. In: LEITCH, T.; POAGUE, L. (Eds). *A Companion to Alfred Hitchcock*. Malden, MA: Wiley Backwell, 2014. p. 28-47.

PERRY, Dennis R. *Hitchcock and Poe: The Legacy of Delight and Terror*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

POE, Edgar Allan. Review of Twice-Told Tales and Mosses from an Old Manse. In: THOMPSON, G. R (Org.). *The Selected Writings of Edgar Allan Poe: authoritative texts, background and contexts, criticism*. New York: Norton & Company, 2004. p. 685-693.

PREGO GADEA, Omar (ed.). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997. Disponível em: <http://www.doooss.org/articulos/entrevistas/J_Cortazar.htm>. Data do acesso: 20 out 2016.

SIZEMORE, Christine W. Anxiety in Kafka: A Function of Cognitive Dissonance. *Journal of Modern Literature*, vol. 6, n. 3, p. 380-388, Sep. 1977. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=6899571&site=ehost-live>>. Data do acesso: 20 out 2016.

SPOTO, Donald. *The Art of Alfred Hitckcock: Fifty Years of His Motion Pictures*. 2.ed. New York: Anchor Books, 1992.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOD, Robin. The Birds. In: _____. *Hitchcock's Films Revisited*. New York: Columbia University Press, 2002. p.152-172.

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA PERSONAGEM REBECA NO CONTO
“TCHAU”, DE LYGIA BOJUNGA**

Eliandra Lanfredi Bottin (UCS)

Dra. Cecil Jeanine Zinani (UCS)

INTRODUÇÃO

A literatura infanto-juvenil atual aborda assuntos presentes na realidade de leitores infantis e adolescentes. Entre os autores que se dedicam a esse gênero, destaca-se a escritora Lygia Bojunga que contempla, em suas obras, temas como violência urbana, morte, abandono, meninos e meninas moradores de rua, amizade, conflitos familiares, entre outros. Com um estilo que transita entre o real e o fantástico, a autora oferece a seus leitores a possibilidade de pensar suas realidades a partir da leitura literária. Os personagens vivenciam situações semelhantes às enfrentadas pela maioria das pessoas, o que faz com que os leitores possam pensar em resolver os seus próprios conflitos.

Segundo Cristóvão (2010), a escrita de Lygia Bojunga, manifestada a partir de textos infantis, engloba também temas adultos com os relatos de poder e rejeição e com a liberdade de manifestação em contexto social. A autora fornece argumentos ao leitor, a fim de que esse se identifique com os personagens infantis por meio de simbologia, para prender-lhes a atenção e despertar-lhes fantasia e curiosidade. *Tchau* é o único livro de contos de Lygia Bojunga no qual encontram-se os contos: “Tchau”, “O bife e a pipoca”, “A troca e a tarefa” e “Lá no mar”. Com uma linguagem acessível e por vezes coloquial, *Tchau* é um livro de leitura acessível e encantador. (SANTIAGO, 2013).

O objetivo deste ensaio é refletir a respeito da construção da identidade da personagem Rebeca, do conto “Tchau”, integrante da obra de mesmo nome, de Lygia Bojunga, levando em conta aspectos sociais e familiares, a partir de estudos fundamentados em Stuart Hall (2005), Kathryn Woodward (2000) e Fredrik Barth (1998). Considerando a evolução da mulher ao longo dos tempos, será examinada, também, a atitude da mãe em abandonar a família para construir um novo futuro, por meio de aportes teóricos da crítica feminista, embasados em Cecil J.A. Zinani (2013), Cecil J.A. Zinani e Salete R.P. Santos (2004), Hilda A.H. Flores (2007) e Rita T. Schmidt (1995).

Sob o ponto de vista de uma criança, o conto é narrado em terceira pessoa e aborda o tema do divórcio, rompendo padrões, uma vez que é a mãe quem sai de casa para viver com outra pessoa.

LITERATURA INFANTIL E GÊNERO EM “TCHAU” DE LYGIA BOJUNGA

As obras literárias têm o poder de modificar pensamentos e comportamentos. A literatura é considerada uma espécie de representação da realidade, e a palavra pode ter poder ilimitado. Atualmente, a visão da literatura busca, como afirma Marisa Lajolo (2002), uma significação provisória, transformando o transitório numa arma de permanência. A arte literária é considerada composição de uma realidade, apreensível quando permite o encontro de escritor e leitor sem haver qualquer acordo prévio quanto a valores, representações e outros. Dessa maneira, a concepção de literatura refere-se à leitura, podendo ser entendida como um processo de construção de sentidos.

Quando as preocupações sociais são relacionadas à criança, aparece o conceito de literatura infantil. Ela “passa a deter um novo papel na sociedade, motivando o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) de que ela é destinatária” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1988, p. 17).

Há, então, a necessidade de uma literatura que contribua para a formação da criança como indivíduo, como salienta Regina Zilberman:

A nova valorização da infância gerou maior união familiar, mas igualmente os meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e a manipulação de suas emoções. Literatura infantil e escola, inventada a primeira e reformada a segunda, são convocadas para cumprir esta missão. (ZILBERMAN, 1985, p. 13)

Segundo Lajolo (2002), pensar a infância, adolescência ou juventude como construções sociais não implica inferir que elas não possuam sustentação objetiva: se não a tivessem não teriam credibilidade, não seriam convincentes e não funcionariam, pois não suportariam o movimento de interiorização pelo qual essas categorias reforçam comportamentos, atitudes e sentimentos.

Dessa forma, o texto infantil rompe com o discurso monológico e, em consequência, também com seu vínculo com a pedagogia, cria uma interpretação própria e passa a ter como grande preocupação a sua realização como objeto estético. Assim, através do lúdico, o texto

infantil se realiza como uma produção verbal, cultural e ideológica, produzindo um conhecimento que pode conduzir o ser humano, criança ou não, a uma compreensão maior do mundo que o rodeia e de sua natureza. (ZINANI, 2004)

O conto “Tchau”, de Lygia Bojunga, é um dos primeiros na literatura infanto-juvenil brasileira a tratar da temática da separação de um casal a partir do rompimento provocado pela mãe. A personagem da mãe, construída na década de 80, é solitária e se entrega a uma paixão, deixando para trás os filhos e um casamento que a fazia infeliz.

A presença da mulher como escritora na literatura é um exemplo da conquista de espaços, pois mesmo sem sair de casa, local onde foi colocada pela sociedade, ela passou a também ser provedora da família e trabalhadora intelectual. A partir disso, Márcia Navarro observa que:

Na medida em que foi se apropriando do discurso, constituindo-se como autora, promoveu a desconstrução do discurso patriarcal, por meio do questionamento dos valores tradicionais [...]. Dentro dessa perspectiva, a mulher escritora procura problematizar a representação da identidade feminina a partir da discussão de temas relevantes como a definição do sujeito-mulher, a verificação de práticas culturais e sociais que possibilitam a constituição desse sujeito e as marcas de gênero. (NAVARRO apud ZINANI, 2013, p.12-13)

Lygia Bojunga utiliza suas obras infantis e juvenis como um compromisso social, assim, a autora contribui para a formação ideológica do seu leitor, pois, por meio delas, proporciona reflexões sobre várias questões, entre elas, o divórcio e o preconceito contra a mulher. (CRISTÓFANO, 2010).

Na maioria dos casos de separação, os filhos ficam com a mãe, uma tradição que foi se construindo ao longo da história. Hoje, por outro lado, já é mais comum a obtenção da guarda compartilhada. A personagem mãe, de “Tchau”, realiza o oposto da norma estabelecida e sofre a pressão emocional, social e jurídica, como comunica o pai de Rebeca:

Você tá chorando por quê? Quem tem que chorar sou eu e não você. Não sou eu que to abandonando a minha família, é você; não sou eu que to deixando os meus filhos pra lá: é você!
[...]
Se você não leva elas agora eu não deixo você levar nunca mais. Abandono do lar, da família, de tudo: a lei vai estar do meu lado. Então você escolhe: ou ele ou as crianças. (BOJUNGA, 2009, p. 15-16)

A personagem Pai recorre para a sensibilidade da mãe, impondo-lhe o medo de não ver mais seus filhos, o que remete a uma construção sócio-histórica (e também econômica) de um espaço feminino, restrito à sua função de mãe.

Da mesma forma que a personagem pai do conto, muitos homens também utilizam ameaças emocionais, a fim de tentar evitar a separação. A esse respeito Hilda Flores afirma:

Divórcio? um libelo à sociedade de seu tempo, aferrada a preconceitos estereotipados de opressão masculina, em detrimento da mulher, a menos preparada, considerada a parte fraca, destinada a permanecer no lar e aí educar os filhos nos valores morais e religiosos implantados, de maneira a fazer repetir, nas gerações subsequentes, o papel de dependência e inferioridade femininas. (FLORES, 2007, p.16)

As construções sociais e culturais de gênero são categorias essenciais, por constituírem um sistema figurativo de representações com dois elementos, que se caracterizam pela produção da diferença. Isso significa que as configurações de gênero, interligadas na organização de desigualdade social entre os sexos, constituem-se como instância inicial de produção e reprodução de ideologia patriarcal, pois geram um processo disseminado de repressão do feminino. (SCHMIDT, 1995).

Segundo a mesma autora, a imagem da mulher é considerada inferior à imagem do homem, visto como sujeito universal, reduzindo o feminino ao silêncio, o que pode explicar a constituição do discurso hegemônico de nossa cultura, o homem considerado a razão, o claro, enquanto a mulher é a emoção, o escuro. (SCHMIDT, 1995).

Como afirmam M.Y. Ando e R.M.G. Silva (2007, p.151), Nikos, dominador, incorpora a ideologia patriarcal, “segundo a qual a mulher deve submeter-se à vontade do homem, sem impor resistências”. O amante dita normas que devem ser cumpridas, e a Mãe deve obedecê-las, aceitando o seu discurso autoritário de forma passiva. Nikos cerca a Mãe sem temer as consequências de seus atos, enviando-lhe flores e telefonando para ela, parecendo não se importar com o fato de a mulher ser casada.

No conto analisado, percebe-se que a personagem Mãe age com emoção, e parte para uma aventura, não se dando conta de pensar se o amor que sente por Nikos vai suprir tudo o que ela deixou para trás, a segurança de um lar e, principalmente, o amor dos filhos. No amor que havia entre o Pai e a Mãe, prevaleciam os sentimentos de amizade, afeto, solidariedade, harmonia, além da autonomia de cada sujeito participante da relação. Isso, conforme Ando e Silva (2007), leva a uma posse dos pensamentos, das vontades e das ações da Mãe, que, sem utilizar a sua razão, passa a ser guiada somente pela emoção e dominação do amante.

Segundo a Mãe, após o nascimento de Donatelo, seu filho mais jovem, o marido se afastou dela, deixando-a desprotegida e solitária, mesmo respeitando a paixão dele pela música, não consegue manter a felicidade do casal e encontra conforto nos braços de Nikos (ANDO e SILVA, 2007)

A Mãe perde o controle sobre si e sobre sua vida e toma decisões drásticas. Ela se torna cega pela paixão, não enxergando mais princípios morais ou obstáculos sociais. O que importa para ela não é a sua vontade, mas a do amante, que é quem detém o poder. A Mãe, sem autonomia e sem individualidade, acaba tornando-se uma mulher-objeto, submissa e silenciada pela voz do amante. O que prevalece são as vontades de Nikos, cujos pedidos são considerados ordens (ANDO e SILVA, 2007)

Flores afirma que à mulher é mais difícil a mentira, quando não ama abandona; já o homem, mesmo amando, trai. “Suponhamos que esta criatura deixa o marido e vai viver com o amante, que a idolatra, mas que não lhe pode dar o braço para reconduzi-la ao seio da sociedade. Esta mulher fica esmagada e morre de pesar (...)” (FLORES, 2007, p.30). Esse pode ser o futuro da personagem Mãe no conto, que mesmo abandonando um casamento que considerava infeliz e solitário, segue um caminho em que prevalecerá o autoritarismo e a ilusão, pois ela não pode nem levar seus filhos. Isso significa que ela não tem voz ativa, regredindo ao passado, sendo submissa ao homem como se ele fosse o seu dono.

O divórcio, mencionado no conto, é uma questão recorrente na atualidade, não há uma maneira de esquivar-se dele ou deixar de encará-lo em algum momento. Cedo ou tarde, de alguma forma, ele torna-se presente na vida de algumas pessoas. Isso traz ao conto a marcante característica da autora que é abordar aspectos dentro da realidade contemporânea do ser humano.

Segundo Fredrik Barth (1986), quando um grupo mantém sua identificação, ao entrar em contato com outros, demanda elencar critérios para verificar se os membros permanecem nesse grupo ou se solicitam sua exclusão. A identificação de outra pessoa como pertencente a um grupo implica compartilhamento de critérios de avaliação e julgamento, logo para o autor, isso leva à aceitação de que os dois estão “jogando o mesmo jogo”:

De outro modo, uma dicotomização dos outros como estrangeiros, como membros de outro grupo étnico, implica que se reconheçam limitações na compreensão comum, diferenças de critérios de julgamento, de valor e de ação, e uma restrição da interação em setores de compreensão comum assumida e de interesse mútuo. (BARTH, 1989, p. 196)

Assim, Barth (1998) afirma que a persistência da unidade depende da manutenção dessas diferenças culturais, ao passo que sua continuidade pode ser especificada por meio das mudanças da unidade resultantes das alterações nas diferenças culturais que definem a fronteira.

O conto “Tchau” narra a história de uma família que se desfaz com o surgimento de um triângulo amoroso. A mãe se apaixona por um grego chamado Nikos, pensa em abandonar o marido e os filhos, Donatelo e Rebeca. A filha é uma menina que está no período de transição entre a infância e a adolescência. A mãe justifica sua nova paixão, por não suportar a solidão, pois o marido dedica-se muito à música. O pai, desolado com o fim do casamento, começa a beber em excesso e Rebeca, também inconformada com a separação, não consegue impedir a partida da mãe. Nessa situação, ela tenta compreender e intervir na decisão da mãe, retendo a sua mala, para que ela não demore e volte logo para casa.

O conto divide-se em cinco partes curtas: O buquê; Na beira do Mar; No sofá da sala; Na mesa do botequim; A mala; e O Pai volta tarde e encontra um bilhete no travesseiro. Narrada em 3ª pessoa por uma narradora onisciente, a história ocorre sob a ótica da personagem Rebeca. Por meio dela, o leitor conhece o sofrimento do casal e sua relação já gasta por causa do tempo. A menina testemunha a fraqueza da mãe, diante da nova paixão dominante, e da fraqueza do pai, que busca esquecer seus problemas com a bebida. (ANDO e SILVA, 2007)

As principais personagens do conto são a filha Rebeca, menina que deve ter por volta de 10 ou 12 anos; Donatelo, filho mais novo, provavelmente entre 2 e 4 anos; a Mãe, que está sendo cortejada por Nikos, grego que fala francês para se entender com ela; e o Pai, que se revolta com o comportamento da Mãe, quando descobre sobre sua história de amor com outro homem. Entretanto, os únicos personagens que têm voz no conto são Rebeca, a Mãe e o Pai.

O Pai e a Mãe, não possuem nome próprio no conto e não conseguem controlar suas vontades: a Mãe torna-se um alvo fácil para o amante dominador; o Pai, ao buscar na bebida uma forma de fugir de seus problemas, coloca em destaque a sua própria covardia. Enquanto a primeira se entrega à paixão, o segundo procede da mesma forma em relação à bebida. Além disso, nem a Mãe luta pelos seus filhos (já que aceita as condições impostas pelo amante), nem o Pai se empenha para reconquistar a esposa (apenas a acusa e lamenta a perda iminente), jogando para a filha a responsabilidade de convencer a Mãe de não abandonar a família (ANDO e SILVA, 2007)

Segundo Ando e Silva, enquanto o pai, desesperado, utiliza subterfúgios, desejando que o tempo tivesse passado e que ele já tivesse esquecido a mãe e, também, desejando que os filhos já tivessem crescido, fugindo da responsabilidade de educá-los, Rebeca mostra-se uma guerreira, totalmente convicta de que vai convencer a mãe a não abandoná-los. A partir dessas ações da menina, seu comportamento vai além das previstas para uma jovem menina, como vemos no diálogo a seguir:

- Eu vou pedir pra mãe não ir. Eu vou pedir tão forte, que ela não vai, você vai ver.
- O Pai fechou o olho:
- Eu queria que o tempo já tivesse passado e que eu já tivesse me esquecido dela.
- Eu vou pedir pra ela não ir embora; deixa comigo, pai.
- Eu queria que você e o Donatelo já fossem grandes. O que que eu vou fazer com vocês dois? me diz, me diz! Eu não tenho jeito com criança.
- Eu vou pedir.
- O que que eu faço com vocês dois, Rebeca? (BOJUNGA 2009 p. 32, 33)

Observa-se também que os papéis de pai e filha se invertem, pois, em vez de o pai mostrar maturidade para cuidar da filha, é ela que o protege. Assim, enquanto o pai apenas mostra a sua fragilidade, a menina assume um papel que, tradicionalmente, caberia a um adulto. Há aqui uma inversão de papéis: “- Deixa comigo, pai, eu te prometo que eu não deixo a mãe dizer tchau pra gente. - Promete? - Prometo. E agora pára de beber, tá? - Tá” (BOJUNGA 2009, p.33)

A Mãe está dominada por sua nova paixão. Por isso, aparenta não possuir vida própria e nem poder de decisão, pois vive em função do que o amante diz a ela. Nesse caso, depara-se com dois sentimentos que são, ao mesmo tempo, próximos e distantes: o amor e a paixão. A culpa por abandonar a família e viver uma paixão com outro homem recai também sobre ela, porém deve-se lembrar que, antes de ser mãe e esposa, ela é uma mulher com sentimentos que vão além da maternidade e, ao tomar suas decisões, tem que decidir qual o melhor caminho a seguir (ANDO e SILVA, 2007)

Já Rebeca é vista como um pequeno adulto, que participa dos assuntos da casa e das brigas. Se a mãe simplesmente dissesse: “- Rebeca, eu vou me separar do pai: não tá dando mais pra gente viver junto” (BOJUNGA 2009, p.22), ela estaria sendo franca com a filha. Mas a mãe expõe sentimentos que comprometem a figura paterna, como:

- Não sei; quer dizer, eu sei; eu sei mais ou menos, essas coisas a gente nunca sabe direito, mas eu sei que eu fui me sentindo sozinha... vazia... vazia de amor. Amor assim [...] assim de um homem. É claro que isso não tem nada a ver com o amor que eu sinto por você (BOJUNGA 2009, p.24)

Não se sabe o que uma criança de 10 anos poderia compreender por “amor de um homem”. Isso pode influenciar na construção da identidade de Rebeca, que é formada ao longo do tempo, por meio de processos inconscientes (HALL, 2005)

Nesse sentido, Stuart Hall também afirma que a criança forma-se através de sua relação com os outros, que, na maioria dos casos, são as figuras paternas e maternas:

Os sentimentos contraditórios e não-resolvidos que acompanham essa difícil entrada (o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do eu entre as partes “boa” e “má”, a negação de sua parte masculina ou feminina, e assim por diante, que são aspectos-chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o “sujeito” dividido, permanecem com a pessoa por toda a vida. [...] Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da “identidade” (HALL, 2005, p.38)

Rebeca soluciona o problema do seu jeito, pela perspectiva do raciocínio infantil, sem entender a explosão de sentimentos que está acontecendo com sua mãe nesse momento. Desse modo, como afirma Hall:

A leitura que pensadores psicanalíticos, como Jacques Lacan, fazem de Freud e que a imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança aprende apenas gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade. Ela não se desenvolve naturalmente a partir do interior do núcleo do ser da criança, mas é formada em relação com os outros; especialmente nas complexas negociações psíquicas inconscientes, na primeira infância, entre a criança e as poderosas fantasias que ela tem de suas figuras paternas e maternas. (HALL, 2005, p. 37)

A escolha do nome por Lygia Bojunga não parece ser acidental. Conforme Juan Cirlot (1992), originalmente, o nome Rebeca vem do hebraico Ribgab, que significa “união”, “ligação” ou “aquela que une”. A situação vivida pela personagem parece corresponder ao que seu nome significa, pois Rebeca tenta de forma árdua impedir a Mãe de abandonar a família. Após jurar ao pai que não deixaria a mãe partir, ela explica que a mala debaixo da cama é a prova de que a mãe voltaria.

Para Kathryn Woodward, o início da formação da identidade ocorre quando a criança se dá conta de que é separada da mãe. Para a autora,

a criança reconhece sua imagem refletida, identifica-se com ela e torna-se consciente de que é um ser separado de sua mãe. A criança, que nessa fase infantil é um conjunto mal-coordenado de impulsos, constrói um eu baseado no seu reflexo em um verdadeiro espelho ou no espelho dos olhos dos outros. Quando olhamos para o espelho vemos uma ilusão de unidade. (WOODWARD in SILVA, 2000 p.63,64)

Assim, como afirma Woodward, a construção da identidade é tanto simbólica quanto social. “A luta para afirmar as diferentes identidades tem causas e consequências materiais” (2000, p.10). Segundo a autora, as mulheres são os significantes de uma identidade masculina partilhada, fragmentada e reconstruída, formando identidades nacionais distintas, opostas.

Essa mesma autora afirma ainda que as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença, a qual ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por formas de exclusão social. A identidade não é o oposto da diferença; ela depende da diferença, pois:

A complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades, mas essas diferentes identidades podem estar em conflito. Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere com as exigências de uma outra. Um exemplo é o conflito existente entre nossa identidade como pai ou mãe e nossa identidade como assalariado/a. As demandas de uma interferem com as demandas da outra e, com frequência, se contradizem. (WOODWARD in SILVA, 2000, p.31-32)

Hoje, como afirma Zinani o sujeito está fragmentado e a identidade perdeu seu “caráter de singularidade para se estruturar em formas múltiplas, de acordo com deslocamentos psíquicos e sociais” (ZINANI, 2013, p. 63). Essas posições, segundo a autora, se não são amplamente determinadas pelo grupo social, também não constituem “livre-opção do sujeito, isso porque dependem da possibilidade de realizar escolhas ou de assumir determinadas posições”. A multiplicidade de papéis é um “fator decisivo na constituição da subjetividade.” (Idem)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lygia Bojunga é capaz de provocar no leitor, seja ele jovem ou não, várias interpretações ou até mesmo proferir para ele suas próprias impressões, unindo autor e personagem numa intimidade natural. (SANTIAGO, 2013).

A narrativa de Lygia Bojunga, por meio de sua abordagem da realidade social, provoca uma reflexão sobre o papel do ser humano na sociedade, fazendo com que este, conhecendo sua identidade, siga seu caminho sem preconceitos e discriminação.

Rebeca, sendo apenas uma criança, precisa do amparo de seus pais. No caso do conto “Tchau”, é o pai que se sente amparado pela filha, não havendo, por parte dele palavras de

consolo para a menina, que se encontra sozinha, durante a partida da mãe, sentindo-se imobilizada.

Outro fator a ser destacado na análise desta narrativa é a posição da mãe, que abandona a família para viver com o amante, que não aceita seus filhos. Todavia, é importante destacar que a mulher, antes de ser mãe, é um ser humano, que pode tomar suas decisões não necessariamente dentro dos padrões historicamente definidos. Nessa narrativa, Lygia Bojunga aborda a mãe com seus sentimentos femininos, mas que não precisam estar de fato relacionados à maternidade. Além disso, a filha tem seu próprio modo de encarar a separação dos pais, imaginando e querendo acreditar que a Mãe voltará em breve.

Como afirma Flores: “o divórcio só é apresentado como um remédio dolorosíssimo, amargo, como dolorosíssimo é um vesicatório, como é amarga uma dose de quinino. O cáustico, o quinino podem restituir a saúde a um corpo, como o divórcio pode restituí-lo a duas almas” (FLORES, 2007, p. 32).

Assim como a mulher tem construído seu espaço na sociedade, a mãe de Rebeca também sente a necessidade de lutar pelos seus sonhos e conquistar seu espaço, mesmo que para isso ela tenha que deixar para trás a vida cômoda, mas infeliz que estava vivendo. Nem tudo pode ser do jeito que gostaríamos, esse momento de dificuldade que ela está enfrentando, é a consequência de uma atitude que busca para melhorar de vida. É o preço que precisa pagar.

REFERÊNCIAS

ANDO, M. Y. SILVA, R. M. G. *Entre lágrimas e adeuses: a imagem feminina e a formação do leitor em “Tchau” de Lygia Bojunga Nunes*. *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 11, n. 1, pág. 143-156, jan/jun 2007. Disponível em< <http://www.ufjf.br/revistaiptesi/files/2011/05/13-Entre-l%C3%A1grimas-e.pdf>>. Acesso em: 08 jan 2016.

BARTH, Fredrik. *Teorias da Etnicidade: Seguindo de Grupos Étnicos e suas Fronteiras de Frederik Barth*. São Paulo: Fundação Editora da UNESPA, 1998.

BOJUNGA, L. *Tchau*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1992.

CRISTÓFANO, C. *Lygia Bojunga e a Literatura Infante Juvenil: uma crítica lúdica e abordagem à realidade social*. *Revista Linha d'água*. USP n.23, 2010.

FLORES, H. A. H. *Divórcio?* Porto Alegre: Ediplat; Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

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

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 2002.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1988.

SANTIAGO, C. L. *O olhar no conto Tchou de Lygia Bojunga*. 2013. 35 f. Trabalho de Conclusão do Curso de Letras da Universidade Federal da Paraíba. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/ccl/images/CAMILA_LOPES_SANTIAGO_O_olhar_no_conto_Tchau_de_Ligia_Bojunga.pdf>. Acesso em: 05 jan 2016.

SCHIMIDT, R. T. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, M. H. (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS. 1995.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 07-72.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1985.

ZINANI, C. J. A. *Literatura e Gênero: A Construção da Identidade Feminina Caxias do Sul*: Educ, 2013.

ZINANI, C. J. A. Literatura infantil e gênero: uma história meio ao contrário. In: ZINANI, C. J. A; SANTOS, S. R. P. dos (Orgs.). *Multiplicidade dos signos: diálogos com a literatura infantil e juvenil*. Caxias do Sul: Educ, 2004.

A POLIDEZ LINGUÍSTICA EM SITUAÇÃO DE CONFRONTO

Ma. Fabiana Portela de Lima (UFMS/MACKENZIE)

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa apresentar uma análise preliminar sobre o emprego da polidez linguística em interações de confronto, mais precisamente, em interações entre os ministros do Supremo Tribunal Federal (STF), durante o julgamento da ação penal 470, mensalão. Essas interações serão analisadas a partir da perspectiva dos estudos sobre polidez linguística, com base nos trabalhos de Brown e Levinson ([1978]1987) e Kerbrat-Orecchioni (2006; 2014).

2. A TEORIA DA POLIDEZ LINGUÍSTICA

Segundo modelo-teórico metodológico proposto por Brown e Levinson, todo indivíduo tem uma imagem social constituída por duas faces: positiva que representa o desejo de ser reconhecido e valorizado, socialmente; negativa que representa o desejo de manutenção do território do “eu”, de liberdade de ação e preservação do pessoal. Essa imagem não representa o indivíduo real, sim um indivíduo idealizado; é a imagem a ser projetada socialmente.

Durante a interação, face positiva e face negativa estarão presentes, buscando, respectivamente, aceitação e liberdade, no entanto, isso pode ocorrer ou não, levando o indivíduo, neste caso, à perda simbólica de sua face. Segundo, Brown e Levinson, esse risco é inerente à situação de interação, ou seja, as imagens dos interactantes encontram-se sob ameaça constante, vulneráveis a um *face threatening act* ou FTA (ato ameaçador à face), que poderá ser realizado por meio verbal ou não verbal.

Diante de atos ameaçadores às faces, surge, conseqüentemente, o desejo de preservação, a necessidade de manter a própria face e, ao mesmo tempo, a do outro, uma vez que o equilíbrio da interação depende da manutenção das faces de todos envolvidos na interação. Para tanto, deve-se realizar um *face work*, que consiste em um trabalho de manutenção das faces, na polidez como estratégia linguística de atenuação dos *faces threatening acts*.

Kerbrat-Orecchioni sugere a incorporação de um conceito complementar a esse modelo teórico, o conceito de *Face Flattering Act* ou FFA (ato valorizador da face), que consiste em valorizar a imagem do outro, independentemente de ameaça, por meio de expressões de elogio e agradecimento.

A partir dessa nova categorização dos atos comunicativos, a linguista apresenta uma releitura do conceito de polidez:

A polidez negativa é de natureza abstencionista ou compensatória: ela consiste em evitar produzir um FTA, ou em abrandar, por meio de algum procedimento, sua realização quer esse FTA se refira à face negativa (ex.: ordem) ou à face positiva (ex.: crítica) do destinatário.

A polidez positiva é, ao contrário, de natureza produtiva: ela consiste em efetuar algum FFA para a face negativa (ex.: presente) ou positiva (ex.: elogio) do destinatário. (KERBRAT-ORECCHIONI, 2006, p.82).

Assim, a autora situa a polidez em uma posição menos defensiva, chama atenção para o fato de que a polidez pode ser manifesta em qualquer momento da interação e não somente quando se está na iminência de uma ameaça à face, salienta que “mostrar-se polido na interação é produzir FFAs tanto quanto abrandar a expressão dos FTAs” (KERBRAT-ORECCHIONI, 2006, p.83).

3. O *CORPUS* ANALISADO

O corpus em análise é composto de excertos extraídos de diferentes sessões do julgamento da ação penal 470, sendo um dos excertos referente à etapa posterior ao julgamento, à votação de embargos infringentes. Serão analisadas apenas as interações entre os onze ministros, particularmente, as interações de caráter confrontador, como mencionado inicialmente.

Nas sessões do Supremo, os interlocutores buscam cada qual, estabelecer sua verdade, sua leitura dos fatos, de modo que seus pares a tomem para si e votem em consonância. Nesse contexto, é difícil estabelecer uma verdade, em detrimento de outra, sem colocar em risco a face do interlocutor. A polidez é considerada um importante mecanismo para manutenção das faces dos interlocutores, conseqüentemente, para o equilíbrio e harmonia das interações, no entanto, questionamos qual o espaço da polidez em situações nas quais a harmonia não prevalece, como no caso das interações que constituem o *corpus* em análise.

No intuito de responder, preliminarmente, a esta pergunta, tendo em vista que trabalho mais amplo a esse respeito encontra-se em andamento, passamos a analisar a seguir

algumas ocorrências de polidez registradas no *corpus* em questão, levando em consideração a categorização de polidez negativa e positiva proposta por Kerbrat-Orecchioni (2006).

4. ANÁLISE DA POLIDEZ

A interação dialogal, face a face, pressupõe a alternância de turnos entre os interlocutores, essa alternância ocorre de maneira dinâmica, é negociável durante a conversação. Essa negociação, no entanto, deve ocorrer de maneira harmoniosa para não causar o desequilíbrio da interação. Em interações mais formais, os turnos são previamente estabelecidos, distribuídos e negociados, quando necessário, por um mediador.

No caso das sessões de julgamento do supremo, de muitos ritos e formalidades, cada um dos interlocutores, dos juízes-ministros tem espaço delimitado para proferir seu voto; primeiramente proferem seus votos o relator e revisor do processo, na sequência, obedecendo a ordem decrescente de tempo de casa, os demais ministros, assim, é garantido a todos o direito de manifestação. Os ministros podem, ainda, manifestar-se durante a apresentação de seus pares, solicitando esclarecimentos ou abrindo discussão sobre os argumentos do voto apresentado.

Regimentalmente, cabe ao presidente da sessão a distribuição dos turnos, a função de mediador do debate. Entretanto, não é raro, a negociação dar-se diretamente com o detentor momentâneo do turno.

A maneira como essa negociação se realiza é determinante para manutenção da harmonia da interação, sendo a polidez estratégia importantes nessa negociação .

No corpus em análise, observou-se que, mesmo se tratando de um debate jurídico, com presença de mediador, na maioria das vezes, a troca de turnos ocorreu entre os pares sem intermédio da figura do mediador, neste caso, do ministro presidente.

No excerto seguinte observa-se o emprego de polidez na negociação de troca de turnos:

(1) Min. Celso de Mello: () **se me for permitido apenas uma pequena...observação...**a mim me parece que o eminente ministro revisor não está censurando...o comportamento processual do eminente relator...ao contrário...está apenas lembrando uma garantia constitucional que mereceu uma uma:...conceituação [...] (Sessão de 12 de setembro de 2012)

O ministro Celso de Mello, em meio a embate entre os ministros relator e revisor, solicita o turno ao ministro Joaquim Barbosa para posicionar-se a respeito da discussão servindo-se da polidez, manifesta linguisticamente pelo modalizador “se me for permitido” (locução verbal no futuro do subjuntivo) e minimizador “apenas uma pequena...observação”. A polidez expressa atenua a potencial ameaça que poderia representar a tomada do turno por um terceiro, um interlocutor que naquele momento não participava ativamente da interação.

Neste mesmo enunciado nota-se outra manifestação de polidez por meio do desarmador “a mim me parece” e das formas de tratamento utilizadas “eminente revisor” (adjetivo + forma nominal de função), “eminente relator” (adjetivo + forma nominal de função). O adjetivo, eminente, anteposto às formas nominais de tratamento, relator e revisor, enaltece a imagem dos seus interlocutores, os coloca em posição de superioridade. Além disso, Celso de Mello realiza sua crítica de maneira indireta, referindo-se aos seus interlocutores por meio de um “ele” em lugar de “tu”, como se observa em “o comportamento processo do eminente relator” em lugar de “o comportamento processual de vossa excelência”, criando assim um efeito de distanciamento ente a crítica e seu alvo, de modo a não ameaçar a imagem do envolvido.

Essa manifestação de polidez negativa, tem também caráter reparador, pois, o ministro Celso de Mello manifesta-se, em meio a uma discussão de Barbosa e Lewandowski, no intuito corroborar o posicionamento assumido pelo ministro Ricardo Lewandowski, que na ocasião tem sua face ameaçada.

No excerto (2), o ministro Lewandowski, para defender-se de uma declaração ameaçadora proferida pelo seu interlocutor, o ministro Barbosa, lança mão de uma estratégia de polidez, manifesta deferência ao trabalho de seu par, conforme sugerem Brown e Levinson, buscando um acordo.

(2) Min. Ricardo Lewandowski: ministro eu tô perplexo com a afirmação de vossa excelência...**eu não tenho perdido oportunidade de eLOGIAR...a CLAreza a profundidade do voto de vossa excelência...não apenas aqui em plenário...como também FOra do plenário...vossa excelência sabe que eu tenho a maior admiração por vossa excelência...e sei também do esforço...que vossa excelência fez para chegar a este ponto...que nós chegamos...um processo de ALta complexidade...vossa excelência proferiu um BElo voto...há pontos que nós evidentemente discordamos...assim como os colegas discordam do meu voto...eu JAMAIS ousaria insinuar que o voto de vossa excelência...é:...seja incompleto...ou ou:...de qualquer forma não tenha atendido aos cânones processuais (Sessão de 12 de setembro de 2012)**

Deve-se lembrar de que a interação ocorre em situação pública, midiática, logo, ao ser polido, ao buscar o acordo, o ministro revisor desenvolve também um trabalho de valorização de sua imagem perante o público, mostra-se injustiçado por não ter sido compreendido.

Já no excerto (3), o ministro Lewandowski reitera a deferência prestada ao relator, o ministro Joaquim Barbosa, repete a estratégia de polidez anteriormente utilizada com função atenuadora de situação conflituosa. O ministro pretende, por meio dos elogios prestados, esclarecer, não necessariamente para seu interlocutor direto, mas para o público que acompanha o julgamento, que apesar das divergências, não apresenta críticas ao trabalho do ministro relator, ao contrário, reconhece seus predicados. Desse modo, expõe para o público duas posturas opostas, a sua, conciliadora, e a de seu interlocutor, confrontadora.

(3) Min. Ricardo Lewandowski: [...] **REAFRIMO...o respeito que tenho por vossa excelência e sobretudo...admiração pelo seu trabalho...**e assim ficamos é:...daqui pra frente acertados neste aspecto...não tem **NENHUMA crítica ao trabalho de vossa excelência... muito pelo contrário...eu acho que os trabalhos estão fluindo bem...essa corte...está atuando com a firmeza que deve atuar...com a verticalidade que lhe é própria exames de todas as causas...** (Sessão de 12 de setembro de 2012)

Nota-se que o ministro Ricardo Lewandowski, diante das críticas do ministro Joaquim Barbosa, procura construir uma imagem positiva de si, mostrando-se polido, elogiando a imagem do outro. Além de valorizar a imagem de seu interlocutor, desta vez, valoriza também a imagem coletiva da corte: “essa corte está atuando com a firmeza que deve atuar...”, entretanto, acaba contrariando a “lei da modéstia”, já que este pode ser considerado um autoelogio, pois também é um integrante da referida corte. Esta parece ser a maneira encontrada pelo ministro revisor de reiterar também que todos, inclusive ele próprio, desempenham seus trabalhos corretamente, ao contrário das acusações do ministro relator.

No excerto (4), tem-se uma polidez destinada às imagens dos ministros relator, Joaquim Barbosa, e revisor, Ricardo Lewandowski proferida pelo ministro presidente Ayres Brito.

(4) Min. Ayres Brito: [...] Buffon dizia...“o homem é o estilo...o estilo é o homem”...vossa excelência tem o seu estilo...inclusive redacional...e o ministro Joaquim Barbosa tem o dele...e **ambos...estão nos propiciando verdadeiras lições de direito penal de direito processual...e aqui agradecemos a vossas excelências...e vossa excelência...prossigue no seu...certamente...judicioso voto**

(4.1) Min. Ricardo Lewandowski: **não de minha parte presidente...eu estou aprendendo com os colegas**

(4.2) Min. Joaquim Barbosa:: aqui não é...**ao meu ver**...o lugar pra(...)... dar lições...**todos nós aqui temos experiência SUFIciente...e... não não necessitamos lições** (Sessão de setembro de 2012)

O presidente do supremo, de forma elogiosa, presta agradecimento aos ministros relator e revisor pelo trabalho desenvolvido no decorrer processo penal n°.470, pela qualidade dos votos apresentados, considerando-os “verdadeiras lições de direito penal”; na sequência, ao distribuir o turno ao revisor, mais uma vez, elogia o seu trabalho, qualificando antecipadamente o seu voto como judicioso, configurando, assim, uma atitude de polidez.

Observa-se que se trata de uma polidez de caráter valorizador, por exaltar e colocar em destaque a atuação dos ministros relator e revisor do processo em juízo, inclusive, colocando em risco a sua própria imagem, ao colocar-se em posição subalterna, de aprendiz, mesmo ocupando a mais alta posição hierárquica da casa.

Por outro lado, nota-se também que essa mesma atitude de polidez tem caráter atenuador, se considerado que o ministro Ayres Brito, presidente da casa, manifesta-se em meio a uma discussão entre os ministros relator e revisor sobre o direito do contraditório. O ministro presidente entra em cena para exercer seu papel mediador. De maneira polida coloca fim na discussão e dá continuidade à votação, assegura que ambos têm realizado corretamente seus trabalhos e garantido o direito ao contraditório, assim encerra, ao menos, momentaneamente, a discussão sem declarar vencedor ou vencido, dando andamento à votação.

No trecho seguinte do mesmo enunciado, isso pode ser confirmado: o presidente reassume a gerência do turno, transferindo-o ao ministro revisor, interrompido, anteriormente, pelo ministro relator, para que dê continuidade ao seu voto.

Já no excerto (4.1), desdobramento de (4), o ministro revisor, Ricardo Lewandowski, manifesta-se em relação a declaração elogiosa recebida do ministro presidente, agradecendo em conformidade com a “máxima da modéstia”, proposta por Lankooft e Leech, revisitada por Kerbrat-Orecchioni (2006), que recomenda a atenuação do elogio recebido, cabendo ao interlocutor agradecer, porém, demonstrar em seu agradecimento um não merecimento; é exatamente dessa maneira que age o ministro revisor: “não de me minha parte” (demonstração de não merecimento); “estou aprendendo como os colegas” (demonstração de humildade).

No entanto, no excerto (4.2), também desdobramento de (4), o ministro relator, Joaquim Barbosa, subverte a “a lei da modéstia”, não se mostra como não merecedor do

“presente verbal”, tampouco, agradece; simplesmente, não o aceita e o desqualifica, ameaçando assim a imagem do interlocutor que o ofertou: “aqui não é...ao meu ver...o lugar pra(...)... dar lições...” (refutação da declaração de seu interlocutor); “todos nós aqui temos experiência SUficiente...e:... não não necessitamos lições” (demonstração de soberba).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta análise preliminar, verificamos que a polidez linguística encontra espaço para manifestar-se mesmo em situações de confronto, sobretudo, sua forma negativa, de caráter atenuador e reparador. A polidez positiva, essencialmente valorizadora, não encontra ressonância neste *corpus*, os atos valorizadores são frequentes, entretanto, não são utilizados como estratégia principal, acompanham sempre estratégias de polidez negativa, como ocorre nos excertos (2), (3) e (4).

Observou-se que a polidez negativa é utilizada por aqueles que estão diretamente envolvidos nas situações de confronto, como uma estratégia defensiva, como meio de evitar o embate, a exemplo dos excertos (2) e (3); é utilizada também, por aqueles que não se encontram envolvidos nessas situações, mas que solicitam parte na interação, no intuito de media-la, de reparar as ameaças proferidas entre os outros, a exemplo dos excertos (1) e (4).

Nesse contexto, portanto, a polidez destaca-se como estratégia mediadora, própria daqueles que não participam do confronto, mas que atuam como guardiões da harmonia interacional.

REFERÊNCIAS

BROWN, Penelope; LEVINSON, Stephen. *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987 (1978).

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. Trad. Carlos Piovezani Filho. *Análise da Conversação: princípios e métodos*; São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

**DADA-DATA: ABORDAGENS LITERÁRIAS EM UM WEBDOCUMENTÁRIO
SOBRE DADAÍSMO**

Ma. Fernanda Bernardes

INTRODUÇÃO

Webdocumentários são obras que tratam do mundo histórico¹¹⁵ que exibem relação com a tradição de documentários¹¹⁶ e são desenvolvidas para distribuição e fruição na *World Wide Web*. Um conjunto bastante heterogêneo, webdocumentários empregam elementos como: texto escrito, ilustrações, fotografias, vídeos, áudio, mapas, sistemas de gerenciamento de banco de dados, entre outros. É através da coordenação desses variados recursos que são construídas as narrativas sobre o mundo histórico em webdocumentários.

*Dada-data*¹¹⁷, o webdocumentário analisado neste trabalho, homenageia e retoma a história do dadaísmo e, ao mesmo tempo, propõe um novo manifesto, convidando os usuários a repensarem o modo como utilizam a web. A obra conta a história do dadaísmo reunindo fragmentos: frases, textos biográficos, fotografias de obras, animações e entrevistas em vídeo. Além disso, apresenta releituras de práticas que marcaram o movimento, entre elas o poema simultâneo e a fotomontagem.

Uma vez que *Dada-data* é composto por um conjunto grande de elementos foi necessário realizar um recorte da obra para realizar a análise desenvolvida neste artigo. A abordagem proposta é centrada no texto escrito presente em *Dada-data*. Consideramos que, mesmo em webdocumentários cujo tema sugere composição fundamentada em imagens, é através da palavra escrita que as imagens têm sua trajetória explicada, a narrativa toma forma no encontro entre imagens e texto. Como destaca Joly (1996, p. 139) “[...] a maior parte das vezes é a língua que vai compensar esta incapacidade da imagem fixa para exprimir as

¹¹⁵ A definição de documentário, segundo Ramos (2008), está atrelada à intenção de estabelecer asserções sobre o mundo. Para o autor, essa intenção produz efeitos tanto no processo de criação da obra quanto na recepção: “Ao recebermos a narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos a uma narrativa que estabelece *asserções, postulados*, sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos os enunciados de uma narrativa ficcional” (RAMOS, 2008, p. 27, grifo do autor).

¹¹⁶ Existem normas e convenções comuns a muitos documentários, como aponta Nichols (2008, p. 54): “o uso de comentários com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme.” Webdocumentários não precisam, necessariamente, apresentar alguma das características mencionadas por Nichols. Contudo, devem apresentar alguma ligação com a tradição de documentários.

¹¹⁷ *Dada-data* (David Dufresne e Anita Hugé, 2016). Disponível em: <<http://dada-data.net/>>.

relações temporais ou causais. As palavras vão completar a imagem. ” Segundo a autora, *relais*¹¹⁸, conceito trabalhado por Roland Barthes, é uma forma de complementaridade entre imagem e palavra. Para Barthes, a temporalidade e a causalidade são coisas que dificilmente podem ser expressas em imagens. As narrativas de webdocumentários empregam o texto escrito para desdobrar ambas.

Além da função que desempenha na narrativa, o texto é utilizado em webdocumentários para orientar a navegação. Uma tarefa que, à primeira vista, parece rigorosamente funcional, também é permeada por um estilo específico de acordo com o tema da obra. Em alguns webdocumentários é possível perceber que o vocabulário empregado para explicar os elementos de navegação é utilizado para estabelecer uma aura que combine com a narrativa. É o caso, por exemplo, de *Dada-data*.

Este webdocumentário é marcado por movimentos de construção-desconstrução. De caráter explicativo, o movimento de construção esclarece motivos e modos de funcionamento do webdocumentário. Com um menu composto por sete elementos, onde cada opção direciona o usuário para uma atividade distinta¹¹⁹, é importante deixar claro o modo de funcionamento. Porém, o espírito *dada* invoca a desconstrução, e *Dada-data* sustenta esse traço dadaísta, apresentando um discurso desafiador e marcado pela ironia.

O texto que orienta o usuário procura, ao mesmo tempo, apresentar o ambiente de navegação e manter o tom irreverente. Assim, o espaço que concentra a parte histórica do webdocumentário (onde é resgatada a trajetória do dadaísmo através de animações, depoimentos e documentos), é identificado por uma legenda que diz: “Bem-vindo ao *dada-depot*, uma caixa de munições e um anti-museu, um jardim de fragmentos randômicos que infinitamente se rearranjam.” O vocabulário empregado denota estreita relação com a história do movimento dadaísta.

Realizamos uma análise comparativa entre os textos que compõe *Dada-data* e textos de artistas do movimento dadaísta – em especial os manifestos de Ball (2016), Tzara (1918) e Hartley (1921). O enfoque comparatista foi desenvolvido a partir dos conceitos de dialogismo (BAKHTIN, 2016; SAMOYAUULTZ, 2008), intertextualidade (KRISTEVA, 1974; SAMOYAUULTZ, 2008) e adaptação (HUTCHEON, 2006). Através da análise do vocabulário e das estruturas utilizadas nos textos construímos a proposta de que *Dada-data* é uma

¹¹⁸ Traduzido em Portugal como “ligação”, no Brasil a tradução empregada para o termo é “revezamento”.

¹¹⁹ Algumas das opções para o usuário são: ler um manifesto feito pelos criadores de *Dada-data*, participar utilizando o *Twitter*, conferir fotomontagens ou contribuir em sua elaboração.

adaptação do movimento dadaísta, uma transposição do movimento do século XX para a web no século XXI.

ELEMENTOS QUE COMPÕE *DADA-DATA*

O webdocumentário é dividido em dois eixos: *Hacktions* e *Depot*. Como o próprio nome indica¹²⁰, o primeiro eixo é composto por elementos onde o webdocumentário apresenta métodos de participação direta do usuário na obra: é possível colaborar na criação de fotomontagens, de poemas dada, e até mesmo propor sua própria versão de um manifesto. Já o segundo eixo, *Depot*, é onde estão reunidos relatos, descrições e registros sobre o movimento dadaísta. Embora o usuário possa colaborar nos textos dessa seção (editando ou escrevendo textos na *Wikipédia*), o foco desse eixo é claramente mais histórico do que o de *Hacktions*, que é centrado na construção das novas versões de ações/obras do movimento.

Os elementos encontrados em *Dada-data* são:

- a) Menus/descrições de elementos do webdocumentário
- b) Notícias (cronograma de encontros, convocações para ações, prêmios recebidos)
- c) *Hacktions*
 - i) Bloqueador de *Adds*
 - ii) *Connected Readymade*
 - iii) GAFSA
 - iv) GRAM (*Instagram*)
 - v) *Tweet Poetry* (*Twitter*)
 - vi) Manifesto (*YouTube*)
- d) *Depot*
 - i) Vídeos de entrevista sobre o movimento dada (perspectiva histórica)
 - ii) Animações sobre eventos históricos (encontros no *Cabaret Voltaire*, exposições)
 - iii) Biografias e textos sobre eventos que marcaram a história do movimento dadaísta (*Wikipédia*)
 - iv) Imagens de obras dadaístas (esculturas, fotomontagens, eventos, etc.)

¹²⁰ O termo *hacktions* designa ações onde *hackers* apresentam instruções sobre como invadir sistemas operacionais (em inglês, “*to hack*”, no campo da informática, indica uma reconfiguração ou reprogramação de um sistema sem a autorização do proprietário). Há um registro duplo por trás da escolha do termo que nomeia a seção: indica a ação/participação do usuário e, também, o caráter subversivo da obra, o desafio ao “modo oficial de funcionamento”.

Como foi observado na Introdução, nosso foco de análise é o texto escrito, por tanto a comparação foi realizada considerando os seguintes elementos: a) Menus e descrições; b) Notícias; C-iii) GAFA.

Dois critérios foram utilizados para a delimitação das seções: o predomínio do texto (em algumas partes do webdocumentário há predomínio de imagens e vídeos, elas foram descartadas da análise) e a autoria. Algumas seções contam com textos de autoria dos usuários (na *Wikipédia* e no *Twitter*, por exemplo). Embora essa característica seja interessante e colabore para a diversidade da obra, consideramos que em um estudo de dimensões limitadas é relevante avaliar seções que possam ser consideradas representativas para o conjunto da obra, para tanto selecionamos trechos de texto cujos autores são os criadores do webdocumentário. Desta forma podemos afirmar que o tema e o tom estabelecidos no texto estão diretamente relacionados com as motivações dos autores.

A última seção selecionada, GAFA, apresenta a argumentação dos criadores do webdocumentário contra as empresas *Google*, *Amazon*, *Facebook* e *Apple*. As quatro empresas simbolizam o domínio do capital na internet, tema bastante relevante na construção da obra, como veremos a seguir.

RELAÇÕES OBSERVADAS ENTRE O MOVIMENTO DADA E O WEBDOCUMENTÁRIO *DADA-DATA*

O primeiro elemento em comum identificado entre o movimento dadaísta e *Dada-data* é a relação motivacional: os manifestos do século XX repudiavam a arte subjugada pelo capitalismo, assim como o webdocumentário critica o uso da internet governado pelos interesses capitalistas.

Existe uma expectativa do papel social e político desempenhado tanto pela arte como quanto pela internet. De acordo com Ades (1994, p. 111), a arte no início do século XX tornou-se dependente da sociedade burguesa, artistas estavam tornando-se “trabalhadores assalariados” e as obras produzidas nesse sistema serviam meramente para preservar e reverenciar a burguesia e seu estilo de vida. Artistas dadaístas deixaram claro seu descontentamento com a arte criada de acordo com os padrões capitalistas, afirmavam que a função da arte não era produzir objetos rentáveis ou que confortassem os espíritos de seus patronos. Apenas a destruição da arte interessava aos dadaístas, elemento que marcava a sociedade no contexto da Primeira Guerra Mundial, como resume o parágrafo abaixo

Reacting against the carnage of World War I, the Dada movement claimed to be anti-art and had strong negative and destructive element. Dada writers and artists were concerned with shock, protest, and nonsense. They bitterly rebelled against the horrors of war, the decadence of European society, the shallowness of blind faith in technological progress, and the inadequacy of religion and conventional moral codes in a continent in upheaval. Rejecting all tradition, they sought complete freedom. (MEGGS; PURVIS, 2016, p. 277).

Tal qual a arte naquele período, a forma como a internet está se desenvolvendo e a motivação por trás desse processo também são alvo de críticas. Enquanto diversos usuários defendem o potencial libertário e revolucionário da rede¹²¹, outros grupos chamam atenção para o perigoso domínio de mercado formado por grupos que reúnem e vendem informações sobre os usuários da rede. Informações sobre áreas de interesse, hábitos de consumo, comportamento e outros dados pessoais podem ser facilmente coletados por sites. Embora os usuários possam questionar o uso que é feito desse material, a discussão frequentemente é deixada de lado e, gradativamente, a rede afasta-se do ideal de espaço de construção da inteligência coletiva e torna-se ferramenta de enriquecimento para os proprietários de sites ou plataformas que exploram as possibilidades de uso das informações obtidas. Rüdiger (2016, p. 46) afirma que

Voluntariamente ou não, as pessoas estão se tornando prisioneiras de redes telemáticas que permitem saber, por quem conduz o processo ou paga pela informação, cada vez mais a respeito de sua identidade, relações, desejos e movimentos. Queiramos ou não, estamos nos tornando fornecedores de informações que podem ser coletadas, reunidas, analisadas, vendidas e exploradas como propriedade de organizações e indivíduos sobre as quais temos muito pouco conhecimento e praticamente nenhuma autoridade.

Desta forma, a temática do movimento dadaísta e de *Dada-data* são semelhantes, o movimento e o webdocumentário são baseados no desejo de contestar o domínio do capital, combater a traição daqueles que utilizam a arte (no movimento do século XX) e a internet (no século XXI) para obter lucro. Essa relação temática é chave para compreender a perspectiva de adaptação, pois segundo Hutcheon (2006, p. 10) o tema é o elemento de uma história que podemos reconhecer mais facilmente entre adaptações que transfiguram o meio, o gênero ou até mesmo o enquadramento de uma obra. É importante destacar que a semelhança encontrada entre os manifestos dadaísta e *Dada-data* não está limitada ao tema, mas ela é o ponto de partida para o desenvolvimento das demais articulações entre os dois conjuntos.

¹²¹ Pierre Lévy (entre outros autores) defende que a internet é um espaço de comunicação inovador, inclusivo, dinâmico, universal e transparente. Para o autor, a rede permitirá acelerar a difusão da integração, da consciência e da harmonia entre a humanidade (RÜDIGER, 2016, p. 160).

De acordo com Bakhtin, nenhum texto é construído de maneira isolada ou independente dos demais, todos são criados a partir de outros – seja para discordar e propor novos paradigmas, seja para adicionar às ideias já apresentadas –, essa troca entre textos é denominada dialogismo. Como indica Kristeva (1974, p. 64, grifo nosso): “[...] uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como *mosaico* de citações, todo texto é *absorção e transformação* de um outro texto”.

Nessa perspectiva, todos os textos em torno de um mesmo tema constroem um diálogo ao longo do tempo, formam o conjunto de obras sobre aquele assunto, e todas estão relacionadas (até mesmo quando os próprios autores não têm ciência disso). *Dada-data* dialoga com os manifestos do século XX, emprega seu estilo para apresentar novas propostas e, ao mesmo tempo, presta homenagem aos artistas dadaístas. Contudo, o ato de prestar homenagem não é apenas uma lembrança do movimento, mas acaba reavivando o dadaísmo, lhe conferindo vida novamente, como propõe Bakhtin (2016, p. 76): “[...] a reprodução do texto pelo sujeito (a retomada dele, a repetição da leitura, uma nova execução, uma citação) é um acontecimento novo e singular na vida do texto, o novo elo na cadeia histórica da comunicação discursiva.”

Samoyaultz (2008) reúne diferentes autores que trabalharam com o conceito de intertextualidade, termo empregado para tratar da relação entre obras de forma mais restrita: não mais, como no caso do dialogismo, pela abertura direta sobre o mundo – numa relação ampla entre textos em geral –, mas numa estrita relação dos textos entre si. Para Gérard Genette, um dos autores analisados por Samoyaultz (2008, p. 48), a intertextualidade pode ocorrer através de “[...] dois tipos de práticas intertextuais. As primeiras inscrevem uma relação de co-presença (A está presente no texto B) e as segundas, uma relação de derivação (A retomado e transformado em B).” Uma observação preliminar indica que, na classificação de Genette, *Dada-data* pertence ao segundo caso, uma vez que os textos dadaístas não são apenas citados ou referenciados no webdocumentário, mas o conjunto de obras foi *transformado*, uma série de releituras dentro do webdocumentário reúne novas versões de ações icônicas do movimento. Os *readymades*, os poemas simultâneos, as fotomontagens e os manifestos estão presentes, cada qual revisto e adaptado à temática ligada ao uso da internet.

Este segundo grupo, que comporta obras transformadas, abarca pastiches e paródias. Contudo, não acreditamos que *Dada-data* se encaixe em nenhuma das modalidades propostas por Genette. Samoyaultz (2008, p. 53, grifo nosso) destaca que “A definição etimológica de Gérard Genette salienta a operação de derivação na qual o texto anterior é, de uma maneira ou

outra, reconhecível: a visada da paródia é então *lúdica* e *subversiva* (desviar o hipotexto para zombar dele) [...]. ” A linguagem utilizada no webdocumentário não indica, em momento algum, que *Dada-data* pretende subverter a proposta dos dadaístas. Pelo contrário, a obra parece propor uma *extensão* do movimento, que reforça a defesa do ilógico e sem sentido, do caótico, que busca liberdade e desafia as noções de ordem aceitas pela sociedade em geral.

O estilo hiperbólico, dramático e a voz libertária estão presentes no texto de *Dada-data*, como é possível observar no trecho abaixo, que introduz o *Google* como um dos notáveis vilões que formam o grupo GAFAs

Give credit where credit is due. Google, gold DADA of all GAFAs, master of worldwide knowledge, host to 90% of all searches on the web, supreme ruler of geolocation, with an eye on everybody, everywhere, all the time, is surely due for a bit of heat. In the summer of 2015, the Mountain View octopus grew so large it decided to self-amputate, self-replicating into 26 units. Twenty-six, like the letters of the alphabet. “Alphabet,” like the name of the new umbrella company it made for itself. What could be more DADA than swiping the alphabet? “The word, gentlemen,” said Hugo Ball, founder of the Cabaret Voltaire, “the word is a public concern of the very first importance”. (*DADA-DATA*, 2016)

Além da hipérbole, a gradação e a anáfora também são figuras de linguagem utilizadas em *Dada-data* e nos manifestos dadaístas de Tzara (1918) e Ball (1916). Estão presentes em ambos os conjuntos analisados as alegorias criativas (“*um polvo que cresceu demais e decidiu se auto-amputar*”) e as frases extensas, que listam diversos elementos criando um ritmo descompassado e aludindo ao caos, tão estimado pelos dadaístas.

Contudo, uma diferença fica clara entre os textos do webdocumentário e os dos autores que presenciaram a Primeira Guerra Mundial: enquanto no século XX o tom era de destruição (total da arte) e pessimismo, ao passo que no século XXI os autores do webdocumentário revelam uma posição otimista. O texto de *Dada-data* afirma “Não acredite nas notícias (é tudo uma mentira). Estes são tempos maravilhosos!”¹²². Para os autores, apesar dos problemas que devem ser enfrentados, do domínio da GAFAs e da truculência capitalista, aqueles interessados podem libertar-se, a internet pode ser desfrutada sem envolvimento com estas corporações (empregando ferramentas sugeridas no próprio webdocumentário), e o uso da rede pode ser construtivo, positivo e independente através da colaboração. Ao invés de pregar a destruição da internet, *Dada-data* propõe uma reformulação do uso. Em paralelo, é possível afirmar que o movimento dadaísta resultou em

¹²² “Don’t believe the news (it’s all a lie). These are wonderful times!”

uma reformulação dos conceitos de arte, ainda que a proposta defendida pelo grupo não fosse essa.

CONCLUSÃO

Com base na relação temática e nas relações de estrutura observadas entre o movimento dadaísta e o webdocumentário *Dada-data*, propomos que o webdocumentário é uma espécie de transposição do movimento artístico.

Ao tratar da adaptação de uma obra linear (um filme, no caso) para um parque de diversões, Hutcheon afirma que os elementos envolvidos naquela transposição são baseados no *heterocosmo* (2006, p. 14), ou seja, um mundo que compõe a história – que comporta a ambientação, os personagens, os eventos e as situações. Sendo assim, uma adaptação não realiza, necessariamente, a transposição de personagens ou de uma narrativa específica. Em um sentido amplo, adaptações podem ser construídas empregando o tema e elementos do heterocosmo – como ambientação, situações e ações. É isso que observamos em *Dada-data*. O webdocumentário revela a articulação da temática, a releitura de obras icônicas do movimento, e a proposta de novas versões de manifestos, todos permeados pelo heterocosmo dadaísta. O vocabulário empregado nos textos sustenta o espírito *dada* e, mesmo quando defende a criação e apresenta tom otimista, é desafiador e irreverente.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Dada and surrealism. In: STANGOS, Nikos (ed.). *Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism*. 3. ed. Londres: Thames and Hudson, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.

BALL, Hugo. *Dada Manifesto*. Zurich, 1916. Disponível em: <[https://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_\(1916,_Hugo_Ball\)](https://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_(1916,_Hugo_Ball))>. Acesso em: 28 out. 2016.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DADA-DATA. [S.l.], 2016. Disponível em: <<http://dada-data.net/en/>>. Acesso em: 28 out. 2016.

DUCHAMP, Marcel. *Apropos of “Readymades”*. [S.l.], 1961. Disponível em: <<http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/readymades.html>>. Acesso em: 28 out. 2016.

GAY, Peter. *Modernismo: O Fascínio da Heresia – De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GOMBRICH, Ernst G. *The story of art*. Londres: Phaidon, 2006. (Edição de bolso.)

HARTLEY, Marsden. *The Importance of Being “Dada”*. Nova Iorque, 1921. Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/The_Importance_of_Being_Dada>. Acesso em: 28 out. 2016.

HUTCHEON, Linda. *Theory of adaptation*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

_____. _____. Lisboa: Edições 70, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MEGGS, Philip B; PURVIS, Alston W. *History of graphic design*. 6. ed. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2016.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

RÜDIGER, Francisco. *As teorias da cibercultura: Perspectivas, questões e autores*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016.

SAMOYAULTZ, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

TZARA, Tristan. *Dada manifesto*. 1918. Disponível em: <<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/dada/Dada-Manifesto.html>>. Acesso em: 28 out. 2016.

OS LIMITES ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO: ANÁLISE DA NARRATIVA “NÃO PASSARÁS O JORDÃO”, DE LUIZ FERNANDO EMEDIATO.

Ma. Fernanda Reis da Rocha (UPM - CAPES)

Dra. Helena Bonito Couto Pereira (UPM)

Realidade ou ficção? O texto em si ou pelo seu contexto? O valor estético ou a relevância social e histórica? Tais perguntas deveriam ser transformadas em afirmações onde a conjunção aditiva “e” substituiria a alternativa “ou”: a literatura é, na verdade, um entrelugar, um espaço no qual todas essas facetas lhe são constitutivas, importantes e possíveis (COMPAGNON, 2014; PERRONE-MOISÉS, 1973).

Os textos literários sempre se relacionam com contextos; é por esta relação que o texto alcança o sentido concreto de sua estruturação, ou seja, o sentido concreto de seu uso. O conceito de função tematiza a contextualidade do texto e elucida a relação recíproca que o texto e o contexto entretêm.. (ISER, 1983 I, p. 371).

Não obstante, cada obra dará prioridade a um e/ou a alguns desses aspectos – intencionalmente ou não -, reproduzindo, contrariando ou rompendo o esperado a determinado autor e/ou período artístico/cultural. O presente artigo propõe-se a discutir e traçar, a partir do conto “Não passarás o Jordão”, os limites entre realidade e ficção e quais os recursos (literários) utilizados por Luiz Fernando Emediato para representar o momento político vivenciado pelo país durante os anos 1970.

Para tanto, primeiramente, apresentaremos um quadro sucinto do contexto político e literário brasileiro observado entre as décadas de 1960 e 1970 tomando como base as produções teóricas de Gaspari (2002), Hutcheon (1991), Nitrini (1987), Sivermann (2000) e Barbieri (2003). Em seguida, nosso foco será a análise da narrativa ficcional selecionada, onde esta se estabelece como nosso principal texto de apoio, ademais das pesquisas de Aleixo e Sarmiento-Pantoja (2013), Batista e Sarmiento-Pantoja (2013/ 2014), Eagleton (2006) e Compagnon (2014), que fundamentarão algumas de nossas explicações.

A LITERATURA BRASILEIRA PÓS-1964: TRANSFORMAÇÕES, FRAGMENTAÇÕES E CENSURA.

O Brasil vivenciou, na primeira metade da década de 1970, um período ímpar de sua história: em paralelo às ideias de “Milagre Econômico” e de nacionalismo difundidas interna

e externamente, os governos ditatoriais dos generais Médici (1969-1974) e Geisel (1975-1979) destacavam-se pelas proibições e intercessões nas mais diferentes áreas (cultural, econômica, jurídica, etc.), pela repressão (a todo e qualquer posicionamento contrário ao regime), e, principalmente, pelo grande número de casos de perseguições, prisões irregulares, torturas e desaparecimentos/assassinatos políticos. (GASPARI, 2002).

A literatura contemporânea, que já incorporava em sua estrutura traços das artes pós-modernas (HUTCHEON, 1991) e do movimento denominado “novo romance” (NITRINI, 1987) - a negação da unidade, da linearidade, da totalidade e de formas fixas e preestabelecidas em defesa de uma manifestação mais plural, fragmentada, híbrida e intertextual, múltipla, descentralizadora e heterogênea -, não permaneceu incólume também às mudanças advindas do contexto social, político e cultural no qual se inseria.

Entre os anos de 1968 e 1975 - período de contundente ruptura e transformação nas mais variadas esferas artísticas, do fenômeno do “Boom” editorial e da profissionalização da figura do escritor (PELLEGRINI, 2009) -, uma grande parcela do meio literário viu-se incumbida de tomar para si a responsabilidade de assumir um caráter de engajamento e de denúncia, emprestando sua voz aos silenciados e oprimidos através de obras de cunho testemunhal e memorialista (SANTIAGO, 2002; SILVERMAN, 2000). Uma vez que os meios de comunicação - o jornalístico, em especial - encontravam-se cingidos pela censura, o retalhamento e a impossibilidade de expor os atos autoritários e violentos do governo vigente, as narrativas ficcionais, ademais de mesclarem diferentes gêneros literários em sua estrutura, passaram também a aproximar-se mais abertamente dos discursos da história e da não ficção (BARBIERI, 2003; CANDIDO, 2006).

Desta atmosfera emergiria a prosa de Luiz Fernando Emediato, escritor mineiro nascido em 1952 e que, desde muito jovem, estabeleceu contato direto tanto com a literatura como com a realidade política brasileira de sua época. Escrevendo contos desde o final da década de 1960 – sendo esses primeiros mais próximos do tom existencialista - e premiado como “Revelação de autor” em 1971 no maior concurso literário existente até então com um texto por ele considerado “bobo”, ao ingressar na faculdade de Jornalismo deparou-se com um mundo estudantil divergente daquele “alienado” no qual antes se encaixava: estabelecido contato com o movimento universitário militante, passou a colaborar na circulação da revista *Silêncio*, do Diretório Central, sendo preso e a publicação apreendida (EMEDIATO, 2013 II).

Observando um contexto no qual “Quem não foi para a luta armada ‘desbundou’, foi para as drogas [...] Para quem não queria [...] ser morto na guerrilha ou passar as horas

delirando com LSD [...], restou pintar, desenhar, fazer música ou escrever.” (EMEDIATO, 2013 – II, p. 12), optou pelo último caminho, investindo suas produções escritas em temáticas que versavam acerca das angústias, do terror, do sofrimento, da violência e da repressão. Entre elas, poderíamos mencionar *A rebelião dos mortos*, conjunto de contos premiado em um concurso público em 1977, mas proibido e apreendido no ano seguinte pelo Departamento de Censura da Polícia Federal (livro e prêmios cassados pelo regime), e *Trevas no Paraíso*, onde Luiz Ruffato reuniu “Não passarás o Jordão”, “Os lábios úmidos de Marilyn Monroe” e outras pequenas narrativas objetivando a criação de uma obra completa produzida pelo escritor mineiro na década de 1970.

Sem escrever ficção desde 1983, Emediato relançou em 2013 pela Geração Editorial (empresa por ele dirigida) *Não Passarás o Jordão* – tortura, terror e morte na ditadura militar brasileira, obra contendo nove de seus contos mais conhecidos e cuja abordagem do governo ditatorial ocorre por diferentes prismas. Nosso objeto de estudo, a partir de agora, será justamente aquele que empresta seu título a essa coletânea.

O ENTRELAÇAMENTO ENTRE FICÇÃO E REALIDADE: UMA POSSÍVEL LEITURA DE “NÃO PASSARÁS O JORDÃO”

Escrita em 1977 e publicada inicialmente em 1984 na coletânea *Verdes Anos* pela Alfa Omega - editora reconhecida entre as décadas de 1960 e 1980 por seu forte engajamento político - “Não passarás o Jordão” teria sido em sua época, nas palavras do próprio autor, um “fracasso editorial” visto a obra teve menos de três mil exemplares vendidos (EMEDIATO, 2013 - II).

Com enredo centrado na apresentação e descrição da prisão, do interrogatório e da sessão de tortura impostas à jovem militante Cláudia durante a ditadura militar brasileira, o conto abarca elementos estruturais e temáticos como a montagem e a fragmentação; a primazia por uma linguagem crua, realista e abjeta a fim de narrar as atrocidades, a dor e o sofrimento (ALEIXO e SARMENTO-PANTOJA, 2013); o entrecruzamento entre discursos históricos e ficcionais; a dimensionalidade testemunhal e o tom denunciatório (BATISTA, SARMENTO-PANTOJA e PINHEIRO, 2013); e a extensão do binômio realidade e ficção aos campos da problemática retratada e das personagens retratadas. Após a constituição desse panorama geral, concentremo-nos em dois aspectos primordiais ainda não mencionados, sendo o primeiro a variação e a multiplicidade do foco narrativo.

Logo no primeiro bloco ficcional temos a apresentação de um narrador em primeira pessoa, mas somente por pequenas inferências no corpo textual descobriremos tratar-se de uma jovem mulher – “[...] fui abrir a porta, embora ainda estivesse de camisola.” (EMEDIATO, 2013 - I, p. 21); – com um posicionamento contrário ao regime ditatorial – “[...] estou vivendo um pesadelo. Um pesadelo pelo qual eu talvez já esperasse há muito tempo, é verdade.” (EMEDIATO, 2013 - I, p. 22) – e integrante de um grupo militante de esquerda, com regras e convenções próprias – “[...] recordo as instruções recebidas.[...]. Lembro-me dos relatórios, das narrativas dos que se salvaram [...]” (EMEDIATO, 2013 - I, p. 24). Sua prisão e as sessões de tortura cingirão sua vida em duas partes distintas, cada uma delas representada por uma linguagem e uma forma de expressão própria.

Nos momentos antecedentes à experimentação impostas a si de bárbaras violências físicas, o discurso de Cláudia mostra-se claro, linear, objetivo e denotativo - “O homem me segurava pelo braço com força, enquanto me empurrava pela rua.” (EMEDIATO, 2013 - I, p. 22) No outro polo, quando a resistência esmorece e a perda do controle sobre si emerge visto a crueldade e a incisividade das torturas, a narradora protagonista reveste suas colocações com imagens metafóricas, paralelismos, frases extremamente curtas, repetições (de palavras e ideias) de modo a tentar expor (ainda que mínima e nunca completamente) toda a sua dor, humilhação e sofrimento.

Uma corda se estica quando duas forças a puxam para dois lados contrários. Várias cordas se entrelaçam quando muitas pessoas as puxam para vários lados [...]. Eu não sei da minha dor, da minha vida. Vale a pena, vale a pena sofrer, viver, morrer? [...] E tudo acaba. Meu braço livre, água, cama, comida. Dormir, dormir. (EMEDIATO, 2013 - I, p.44).

Há também outro narrador em primeira pessoa, cujos seus fragmentos destacam-se por uma impressão gráfica destoante das demais (uso da fonte itálica). Em um primeiro momento, não sabemos nada a seu respeito (nome, idade, sexo, profissão), entretanto ao entrecruzar todos os discursos ficcionais e observar as ações, impressões e comentários explícitos e implícitos deste e dos demais personagens, a hipótese de se tratar de um torturador ganha contornos cada vez mais nítidos.

- São todas iguais – disse o homem de verde olhando para a moça – Umhas putas sujas que só descobrem sua condição quando é tarde demais.
O homem de verde caminha em torno dela [...] gritando, insultando. (EMEDIATO, 2013 - I, p. 23).
E são todos iguais, embora jovens. Iguais, todos iguais (EMEDIATO, 2013 - I, p. 24).

A repetição nos dois fragmentos da expressão “São todos iguais” - mesmo quando empregada em contextos distintos - faz com que pensemos que seu enunciador seja sempre o mesmo: um homem caracterizado por sua roupa verde (uma farda militar, provavelmente), uma postura ameaçadora e um linguajar ofensivo e grosseiro.

É interessante notar a distinção entre essa forma de pronunciamento do torturador com aquela demonstrada por ele ao assumir-se como voz ativa, marcada por uma linguagem sucinta, precisa e comedida e que, como defendem Batista e Sarmiento-Pantoja (2013), aproximar-se-ia e remeteria da própria estruturação dos interrogatórios policiais. Através de seu discurso percebemos, ainda, a imagem sensual e erótica elaborada da protagonista feminina - “*Estava de camisola, nada por baixo, além da calcinha e do sutiã [...]*” (EMEDIATO, 2013 - I, p. 22 – grifo nosso) – e a ideologia política cerceadora de seus comportamentos e ações, demonstrada no trecho a seguir pelo emprego do termo “subversivo” que, entre os conservadores e os detentores de poder dos anos ditatoriais, revestia-se por uma conotação pejorativa e acusatória - “*Deviam ser muito ricos, pensei, logo me perguntando por que diabos uma moça assim podia se envolver com subversivos.*” (EMEDIATO, 2013 - I, p. 22).

Diferentemente dos dois primeiros narradores, atuantes nos eventos centrais do conto (as cenas de detenção e de tortura), o último apresenta-se como um observador dos acontecimentos – um foco narrativo em terceira pessoa - cuja organização discursiva pauta-se na lógica, na objetividade e em um contínuo processo de distanciamento e aproximação entre si e personagens variados.

Concomitantemente à alusão da animalidade, brutalidade e intempestividade de um homem poderoso no cenário político (vista a menção ao Planalto Central), essa terceira voz narrativa incorpora a fala deste a seu texto, abdicando do uso de sinais gráficos (como o travessão) e anexando em meio a sua frase palavras que não lhe pertenceriam, a ponto de questionarmos quais seriam os limites que a separariam.

Como uma fera solitária em sua jaula, o homem anda de um lado para o outro e resmunga, rosna e ruge [...].

Políticos, resmunga o homem com desprezo. Políticos! [...]

O homem é incapaz de entender por que motivos, cáspite, certos políticos pedem moderação nos interrogatórios [...]

Políticos! Direitos! Olhando pela fresta da janela como um lince, o homem contempla o Planalto Central [...] (EMEDIATO, 2013 - I, p. 28-30).

Com a protagonista feminina, esse binômio afastamento-similitude ocorre de modo gradual. Em momento inicial, o narrador nem mesmo cita seu nome, preocupando-se apenas em descrever seu comportamento - “Ela não responde, apenas olha. Não consegue parar de tremer.” (EMEDIATO, 2013 - I, p. 23) - e sua aparência física - “[...] está apenas com uma camisola de náilon amarela e muito fina, o que deixa descoberto todo o seu corpo. O sutiã está rasgado. Tem manchas roxas no ventre e nas coxas.” (EMEDIATO, 2013 - I, p. 23) - quando esta se encontra a mercê de seus algozes. Ao final da narrativa, entretanto, as aproximações fortalecem-se: já a apresenta por meio de seu nome próprio, descreve sua rotina atual e expõe a atmosfera de apatia, preocupação, horror e silêncio que a rodeia: “Cláudia B., solteira, brasileira, que um dia tivera 22 anos, parece condenada ao silêncio e à solidão, à clausura no casulo do próprio corpo, esse corpo frágil, ferido pelas marcas do massacre e da derrota.” (EMEDIATO, 2013 - I, p.63-64).

Esse “calar” intenso, resultado do trauma advindo das inúmeras torturas físicas e mentais experimentadas, privaria Cláudia de narrar com sua própria voz o estranhamento íntimo e pessoal que experimenta, cabendo a outra pessoa (o narrador) expressar seu desejo de trocar a vida - representada pelo corpo físico torturado e as lembranças - pela morte.

Desse modo, a opção por um foco narrativo múltiplo e fragmentado imprimiria ao conto, nas palavras de Batista e Sarmiento-Pantoja (2014 – I) uma “sensação caleidoscópica”, onde o leitor aproximar-se-ia, simultaneamente, da dor e do esvaziamento da personagem torturada; do deleite e da animosidade do torturador; e da postura comedida do narrador que se propõe a apenas observar os eventos. Tal panorama indica, assim, a concepção de que não há unidade, neutralidade e parcialidade frente aos acontecimentos (reais ou fictícios), uma vez que cada sujeito assumirá posturas e vivenciará sensações e pensamentos divergentes dos demais – ou, nas palavras de Eagleton (2006, p. 362), “Sempre existe, porém, mais de uma história a ser contada.”.

Complementando tais apontamentos, poderíamos traçar um paralelo interessante entre essa ficção e seu contexto extraliterário. Emediato constrói três diferentes narradores, sendo dois deles polos ativos e opostos de uma mesma situação (algoz x vítima) e um terceiro como mediador passivo e afastado (aparentemente) do conflito. Essa tríade refletiria a própria sociedade brasileira dos anos do regime ditatorial, na qual se identifica aqueles favoráveis ao governo e que, por isso, reproduzem e acatam seus ideais e posicionamentos; outros totalmente contrários aos ditames autoritários e violentos dos detentores do poder a ponto de buscar formas de lutar ativamente por mudanças; e muitos que, pelas mais diferentes razões

(medo, apatia, desconhecimento), resolveram não escolher, explicitamente, apenas um desses lados.

O segundo aspecto merecedor de atenção seria a presença, entremeando toda a narrativa literária, de textos históricos e, portanto, tidos como documentos oficiais. Todos eles se voltam a situações pontuais ocorridas no ano de 1975 com pessoas que, de fato, existiram e teriam deixado sua marca na história recente de nosso país. Sua interpretação deve ser construída, por parte dos leitores, mediante a conhecimentos prévios e também à proximidade (tanto temática como gráfica) desses trechos com os ficcionais.

Tanto em *Intervenção do senador Paulo Brossard, do Movimento Democrático Brasileiro, no Senado Federal, no dia 30 de setembro de 1975, terça feira* (EMEDIATO, 2013 - I, p. 30-35) como em *Trecho de um novo pronunciamento do senador Paulo Brossard, no Senado Federal, no dia 3 de outubro de 1975, sexta feira* (EMEDIATO, 2013 - I, p. 40-42) visualizamos a clara indicação de um contexto político determinado (o governo do general do Exército Ernesto Geisel; o bipartidarismo formado pela Arena e pelo Movimento Democrático Brasileiro; a força atribuída ao Poder Judiciário; a censura aos meios de comunicação; os percalços enfrentados pela Ordem dos Advogados ao procurarem perpetrar *habeas corpus*; a atmosfera circundante da Lei de Segurança Nacional; a explicitação e a denúncia de vários casos de violência institucional e de tortura contra indivíduos dos mais diferentes segmentos sociais) e a citação de personalidades conhecidas do período (como o então senador Jarbas Passarinho e o ministro e general Augusto Frago). Nesses dois excertos, o discurso de Paulo Brossard pauta-se na apresentação detalhista dos fatos elencados e na citação de documentos pré-existentes (como as reportagens, registros oficiais, etc), a fim de dotar de veracidade e incontestabilidade seu pronunciamento: “[...] este caso foi comunicado pelo Presidente da Ordem dos Advogados do Brasil, Dr. José Ribeiro de Castro Filho, à Sua Excelência o Senhor Presidente da República, pelo ofício 315/GP, de 5 de junho de 1974.” (EMEDIATO, 2013 - I, p. 42).

Em contrapartida, o registro confidencial atribuído ao Ministério da Marinha (EMEDIATO, 2013 - I, p. 38-40) e os laudos referentes a exames periciais de encontro de cadáver (EMEDIATO, 2013 - I, p. 45-48) e de corpo de delito (EMEDIATO, 2013 - I, p. 48-51) - perpetrados pela Secretaria de Segurança Pública (juntamente com o Instituto de Polícia Técnica e o Instituto Médico-Legal) - registram aquela que foi denominada, durante muitos anos, a versão oficial dos fatos, uma vez que representavam a visão dos detentores de poder na época (LE GOFF, 1992). No documento pericial, por exemplo, temos os pilares de

sustentação da versão de suicídio do jornalista Wladimir Herzog, um dos casos mais debatidos e polêmicos de mortes ocorridas dentro de instituições policiais/militares durante a ditadura brasileira. Tal registro apresenta uma estruturação em tópicos na qual se prima pela descritividade, pelo uso de termos técnicos e a precisão textual, pretendendo alcançar o estatuto de verdade absoluta e incontestável.

DO CADAVER

Junto à janela dessa cela, em suspensão incompleta e sustentado pelo pescoço, por meio de uma cinta de tecido verde, foi encontrado o cadáver [...] apontado como sendo o de Wladimir Herzog, de 38 anos [...]A referida cinta, conforme mostra a foto nº 2, anexa, estava na grade metálica, com um nó simples, a uma altura de 1,63 metros [...]Do que ficou exposto, depreende-se que o fato possuía um quadro típico de suicídio por enforcamento. (EMEDIATO, 2013 - I, p. 46).

Os fatos elencados no *relatório de Cláudia B., prisioneira política, ex-militante da Aliança Libertadora Nacional, encaminhado ao Conselho Nacional de Defesa dos Direitos Humanos (Estritamente confidencial)* (EMEDIATO, 2013 - I, p. 51-60) são os mesmos presentes nos trechos ficcionais onde a personagem feminina assume-se também como narradora; entretanto a disposição, a organização, a linguagem, a expressividade e o estilo discursivo são demasiadamente contrastantes.

[...] me espancaram aos murros e pontapés, e embora eu não tivesse forças para me levantar do chão, para onde me empurravam, chutavam-me violentamente enquanto eu não o fazia por minhas próprias forças. Seus chutes visavam principalmente a cabeça, ventre, nádegas e seios.

Ainda nesta primeira sessão interrogatória, desmaiei, em virtude da extrema violência dos golpes, após o que, ao que tudo indica, me conduziram, ainda inconsciente, para um local onde me jogaram água por todo o corpo. Quando acordei estava em outra sala, deitada sobre uma mesa e inteiramente nua. (EMEDIATO, 2013 - I, p. 54)

Chutam-me. Na cabeça, na barriga, nos seios, no ventre. Não consigo me levantar, minhas pernas estão bambas e fracas. Roda. Roda,roda, roda [...]

A luz gira, gira, gira. Gira sobre meus olhos, e eu não vejo nada. Tudo escurece. Alguém gritou. Não sei, não sei. Não fui eu, não fui, não... [...]

Leve. Leve como pluma, nuvem, pena. Sonho [...]Levam-me para onde? Um corredor escuro. Dói. Minha cabeça, minhas pernas [...]Estou sobre a mesa. Fome. Comer. Náusea, vômito. Carne. Minha carne. Quente, carne, dormir. Comer. Sede. [...]

- Pode deixar aí mesmo. Sim, na mesa. Tira a roupa. Dela, caralho, a roupa dela! (EMEDIATO, 2013 - I, p. 37)

Naquela que poderíamos denominar como “narrativa histórica” ou “oficial” (primeiro fragmento transcrito), a personagem reconstitui, por meio de suas lembranças, as sessões de tortura e, conseqüentemente, o trauma advindo desse momento específico de seu passado: a

fim de transmitir a sua versão dos acontecimentos, o discurso de Cláudia procura por uma seleção lógica dos eventos, uma organização tendendo à linearidade (ainda que pequenas digressões e complementações sejam incluídas ao decorrer do relato) e uma linguagem pautada na formalidade e na objetividade.

Na outra citação – integrante das passagens de cunho ficcional -, a narradora e protagonista encontrar-se-ia no presente da ação: com seu corpo e sua mente violados, não haveria a mais remota possibilidade de expressar a intensidade de sua dor, de sua agonia e desespero senão através de metáforas, de imagens repetitivas, de palavras imprecisas, de combinações aparentemente desconexas, de construções paralelísticas, de um discurso estilhaçado (BATISTA e SARMENTO-PANTOJA, 2014- II; SARMENTO-PANTOJA, 2015). As palavras nunca seriam suficientes para dar conta de toda a gama de sensações, sentimentos e pensamentos que a invadem naquele que se constituirá como o momento divisor de sua existência: “[...] não existem palavras capazes de dizerem o impronunciável, o corpo entra no circuito da linguagem para balbuciar uma necessidade do indizível, em que o inconsciente fala por todo o corpo e vice-versa.” (ALEIXO e SARMENTO-PANTOJA, 2013, p. 127).

Por fim, há a *Carta do jornalista gaúcho Mário de Almeida Lima ao general do Exército Oscar Luís da Silva, Comandante do III Exército, datada de 24 de agosto de 1973* (EMEDIATO, 2013 - I, p. 60-63). Nela, seu emissor destina-se a condenar a possível condecoração do então delegado Pedro Carlos Seelig, uma vez que esse responde a processos acusando-o de tortura e assassinato: “Ignoro, Sr. General, quando foi concedida a Medalha de Pacificador [...] ao ainda Delegado Seelig [...]. Ainda a poucos dias, presos comuns o denunciavam [...] com um torturador profissional [...]” (EMEDIATO, 2013 - I, p. 61). Para Batista e Sarmiento-Pantoja (2014 - I) a figura do torturador das passagens ficcionais – que em nenhum momento é propriamente nomeado – seria uma representação do delegado citado acima.

A inserção de textos não ficcionais em “Não passarás o Jordão” denotaria, então, a possibilidade dos acontecimentos históricos serem tomados pelos mais variados e diversificados ângulos, no qual nenhum deles seria estrita e totalmente falso ou verdadeiro, apenas instável, cambiante e reprodutor do ponto de vista e do posicionamento assumido por aquele que tomou para si a incumbência de relatar os fatos que observou e experimentou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, por sua funcionalidade, estruturação e valoração, instaura limites tênues e intercambiáveis entre realidade e ficção. Mediando esses polos, entretanto, haveria um terceiro elemento: o imaginário (ISER, 1983 – II).

[...] o texto de ficção exercita uma ultrapassagem de limites (entre real e imaginário, textual e extratextual) em movimentos transgressivos, não estanques, encenando uma travessia de fronteiras num jogo de espelhos entre realidade, imaginário e ficção, em que um não deixa de incluir o outro. (CHAVES, 2014, p. 76).

“Não passarás o Jordão” configura-se como um conto revestido por um forte caráter de denúncia e testemunho de um tempo específico da história brasileira, a ditadura militar. Seus trechos ficcionais, principalmente aqueles cuja voz é delegada à protagonista feminina, tentam descrever – por meio de imagens metafóricas do sofrimento construídas por uma linguagem crua – um ato que, por sua brutalidade e invasão, seriam “impensáveis” e “inarráveis”: a desumanidade da tortura física e suas consequências traumáticas no destino de quem a experimentou.

No entanto, inferimos ser a impossibilidade de uma verdade, de uma realidade única e totalitária uma das características centrais e essenciais dessa obra de Emediato. O entrelaçamento de textos ficcionais com aqueles denominados históricos (ou oficiais) e o emprego da multiplicidade de focos narrativos exemplificam – cada um a seu modo - que a releitura do mundo, dos acontecimentos e das experiências perpassa por um processo singular e subjetivo, onde prevalece a multiplicidade de visões e interpretações, sendo todas elas plausíveis e passíveis de transformações.

Talvez resida justamente nesse aspecto a grande beleza e poder das manifestações artísticas: “Representar o que poderia ter acontecido é sugerir o que poderá acontecer, é revelar possibilidades irrealizáveis do real. E é nesse sentido que a literatura pode ser e é revolucionária [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 108).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIXO, Anna Monica da Silva; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. A linguagem abjeta em “Não passarás o Jordão” e em “O leite em pó da bondade humana”. *Revista das letras*, v. 1, n. 32, jan.jul. 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/index.php/revletras/article/viewFile/1457/1355>>. Acesso em 19 abr. 2016.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura* – prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BATISTA, Suellen; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. O lugar do personagem torturador na construção da vertente testemunhal da contística pós-64 brasileira. *Revista Investigações*, v.26, n. 1, 2013. Disponível em: < <http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/viewFile/386/327> >. Acesso em: 19 abr. 2016.

BATISTA, Suellen; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Torturador e torturado: notas sobre a ficcionalização do trauma nos contos pós-64. São José do Rio Preto, *Olho d'água*, v.6, n.2, jul.dez. 2014 (I). Disponível em: < <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/271> >. Acesso em: 19 abr. 2016.).

BATISTA, Suellen; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Literatura de testemunho e regime militar: breves apontamentos teóricos. XIV Abralic – anais eletrônicos. Belém, set. 2014 (II). Disponível em: < http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434481320.pdf >. Acesso em: 19 abr. 2016.

BATISTA, Suellen; SARMENTO-PANTOJA, Tânia; PINHEIRO, Veridiana Valente. A escritura da história nos textos literários “Não passarás o Jordão” e *Cinzas do Norte*. *Revista Literatura em Debate*, v.7, n.12, p. 01-18, jul. 2013. Disponível em: < <http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/viewFile/780/1521> >. Acesso em: 19 abr. 2016.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAVES, Luíza Santana. Memória e ficção: em meio aos deslocamentos literários. *Em tese*, v. 20, n° 3, p. 66-79, set-dez 2014. Disponível em: < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/6849> >. Acesso em: 01 mai. 2016.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso crítico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EMEDIATO, Luiz Fernando. *Não passarás o Jordão: tortura, terror e morte na ditadura militar brasileira*. São Paulo: Geração Editorial, 2013 (I).

EMEDIATO, Luiz Fernando. Prefácio – Os anos de chumbo. In: EMEDIATO, Luiz Fernando. *Não passarás o Jordão: tortura, terror e morte na ditadura militar brasileira*. São Paulo, Geração Editorial, 2013 (II).

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo - História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. V. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. (I)

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. V. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. (II)

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em conflito*. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ INL, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica – um caso limite: Lautréamont*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PELLEGRINI, Tania. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2009.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. A catástrofe em “Não passarás o Jordão”, de Luiz Fernando Emediato. *Guavira Letras* (PPG – Letras), v. 1, n. 14, 2015.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra – ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

INTERMIDIALIDADE E REPRESENTAÇÃO NO FILME *THE WALL* DE ROGER
WATERS

Fidelainy Sousa Silva (UFRGS - CAPES)

o happening se desenvolveu como uma intermídia, uma terra inexplorada que fica entre a colagem, a música e o teatro. Ele não é governado por regras; cada obra determina seu próprio meio e forma de acordo com suas necessidades.

Dick Higgins

A ARTE VIRTUAL

A tecnologia é responsável pelas grandes mudanças da sociedade moderna, mas, coube a interatividade virtual transformar nossa percepção de realidade. Através do uso da palavra os poetas constroem fantasias, criam histórias e concebem personagens inimagináveis, de modo que, os mundos ficcionais são tão aceitos quanto a realidade que nos cerca. Umberto Eco (1985, p. 11) afirma: “para contar é necessário primeiramente construir um mundo, o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores.”. Contudo, esse mundo imaginário literário, depois da interatividade virtual sofreram mudanças, e a partir disso, ganharam projeção nas telas dos cinemas de alta resolução, efeitos visuais e sons em qualidade em HD (*high definition*). De certo modo, o leitor/espectador é projetado para dentro da ação fílmica e a fronteira entre mundo real e ficcional se rompem.

Dada a existência da evolução tecnológica, se percebe a transformação da maneira de reproduzir literatura, e, também das formas de produzir arte em si, ou seja, as interferências virtuais alteram também as formas de fazer teatro, música, pintura e escultura. Aqui podemos dizer que o vídeo interativo, jogos digitais, e simuladores da realidade, são resultados da tecnologia virtual, que influenciaram diretamente a reprodução das demais manifestações artísticas. A partir dessas interferências diretas todas as formas de produção artísticas sofreram ressignificações, em relação ao cinema essa transformação é ainda mais expressiva por conta do lucro das grandes produções cinematográficas a nível mundial. Assim, nossa realidade transfigurou-se de tal forma que a sociedade não deve mais ser imaginada sem a presença do mundo virtual, haja vista a grande dependência tecnológica e o uso da internet.

Diante disso, cabe aqui apontarmos alguns questionamentos sobre a arte e o virtual: Quais aspectos da revolução digital transformaram as manifestações artísticas tradicionais,

como a música, o cinema, o teatro e a literatura? Seria possível que a articulação dessa realidade virtual tenha influenciado o campo teórico da literatura? E ainda, será que a realidade virtual só existe se estiver vinculada a alguma obra de ‘arte tradicional’? São essas algumas das principais perguntas que marcam as preocupações teóricas do campo literário, pois se pretende articular esse novo campo da literatura de ficção científica e inteligência artificial da era digital.

Sendo assim, como ponto de partida para compreender esses questionamentos, relembremos as discussões sobre arte e o modo de representá-la, que, até certo ponto, já foram superadas. No que se refere a dicotomia entre escultura e literatura, Emília Pantini (2002), apresenta a análise do crítico Lessing, em oposição ao julgamento de valor que J. J. Winckelmann, faz ao analisar a escultura *Laocoonte e seus filhos*. Lessing argumentou em favor das diferenças entre as obras, estátua e livro, no sentido que nenhuma é superior, são simplesmente diferentes. É preciso dizer que a análise inicial foi feita por Winckelmann, este depreciava a escultura, pois em sua opinião a obra posterior deveria seguir as características da descrição literária.

Posteriormente, Pantini (2012), ao analisar o trabalho dos dois teóricos, contra argumenta que a estátua de Laocoonte representou a cena do estrangulamento de forma harmônica e sem sofrimento, porque obedece a certa estrutura, do mesmo modo, a cena descrita por Virgílio em Eneida, está carregada nos detalhes de horror porque obedece ao estilo literário clássico da época. Nessa perspectiva, mesmo que as diferenças entre as obras tenham sido o centro do debate, a argumentação teórica se dá contra a imposição de superioridade de uma arte sobre outra.

Ademais, a partir desse debate compreende-se que são exatamente as diferenças entre as obras que marcam a qualidade de cada uma delas, assim como, acentuam as zonas de contato que às aproximam. Portanto se considerarmos as duas obras que representam *Laocoonte*, temos, de um lado, a beleza como lei suprema das artes plásticas, do outro as descrições detalhistas, efeitos básicos do épico literário. Portanto, a partir do caráter comparativista entre as diferentes obras mencionadas se compreende que os artistas da escultura ou do épico, descrevem o mesmo evento histórico, contudo, estiveram estritamente limitados pelo estilo de cada obra.

O criador da escultura e do livro precisavam vincular-se ao *formato da arte* para compor a cena, escultura greco-romana clássica e épico literário clássico, respectivamente. Nesse sentido, percebemos que as respostas sobre a arte virtual não estão nas análises do

passado, mas, sobretudo, nas conjecturas e fluências para as transformações conceituais na teoria literária do presente. Principalmente nas regras pré-estabelecidas – ou falta delas – no processo criativo da ‘arte digital’, no que concerne as definições de mídias, como também, a compreensão dos processos de formação de obras multimídias e mixmídias.

Portanto, nessa perspectiva, observamos os aspectos e as relações intermediáticas no filme *The Wall* (1982) de Roger Waters, trabalho inspirado no álbum de mesmo título da banda Pink Floyd. Por ser uma produção artística *mista* (álbum, filme, show) é possível encontrar as transposições midiáticas, e ainda, discutir sobre a construção do termo intermedialidade. Além disso, segundo Alain Badiou (2002, p. 103), “O cinema é uma arte do passado perpétuo, no sentido de que o passado é instituído com a passagem. O cinema é visitação: do que eu teria visto ou ouvido, a ideia permanece enquanto passa.”

A EDIFICAÇÃO DE *THE WALL*

É importante ressaltar que a geração musical que eternizou a banda Pink Floyd cresceu quase duas décadas depois da segunda guerra mundial, exatamente durante o crescimento econômico e fortalecimento político da Europa. Esses aspectos, além de contribuir positivamente para a superação das consequências do pós-guerra, fornece ambiente favorável à cultura e às movimentações artísticas. Nesse contexto, incentivados pela indústria cultural, a música, a moda, a televisão e produção cinematográfica tornam-se objetos de consumo pela juventude. Esse momento economicamente favorável do capitalismo afasta a recessão do pós-guerra, contudo, também abrem espaço para o sistema lucrativo do capital, responsável por tantos problemas sociais. De modo que, na década de 1960, os fãs, dispostos em apagar o sofrimento vivenciado pela geração de seus pais, encontram nos shows de Blues e jazz lugar para diversão e prazer.

Ao longo dessa década os idealismos como ‘*all you need is love*’, ‘*sexo drogas e Rock’n’roll*’, fizeram o ano de 1966 um momento sem precedentes. Tais aspectos abrem caminho para a irreverência e originalidade de *Pink Floyd*, pois, as apresentações da banda eram diferentes dos tradicionais shows de blues. Essa distinção foi de extrema importância para que se consolidasse a conquista do grande público. A banda experimentava melodias de longos arranjos em cada show para intensificar as sensações psicodélicas. Além disso, um dos motivos pelo grande sucesso de suas músicas são as críticas feitas à sociedade capitalista e imperialista da época. Nesse caso, o *rock* se torna a voz de denúncia contra os abusos do

sistema. Tais características fizeram os álbuns *The Dark Side of the Moon* (1973) e *Wish You Were Here* (1975) reconhecidos na Inglaterra e nos Estados Unidos. Em seguida, com o álbum *Animals* (1977) a banda alcança o auge do sucesso, mas é o álbum *The Wall* (1979), que chega o sucesso em escala mundial.

Foi considerado um marco da indústria musical e, além disso, recebeu da crítica o título de melhor trabalho da banda. A primeira proposta do álbum ocorre com uma produção extra de 90 minutos intitulada *Bricks in the Wall*, que posteriormente se torna a música *In The Flesh*. A partir dessa faixa, o produtor musical Bob Ezrin ficou responsável em organizar um álbum duplo sobre a vida de Roger Waters. Lançado em 30 de novembro de 1979 na Inglaterra pela Harvest Records como disco conceitual, pois todas as 26 faixas narram uma única história. Concomitante a esse projeto, acontece a produção de animações gráficas que representariam as principais partes da narrativa do álbum. Durante a turnê do álbum as dramatizações das músicas eram feitas com bonecos gigantes dos os principais personagens das animações, os tornando ícones de sucesso. Para finalizar, o diretor artístico Alan Parker foi convidado para transformar o álbum conceitual em filme, fato que conclui esse projeto triplo.

No filme vários aspectos sobre a trajetória da banda são apresentados, visto que conta a vida de Roger Waters um dos fundadores da banda que além de ser baixista, era vocalista e letrista. A narrativa revela as consequências da guerra, principalmente centrada nas questões sobre o abandono e isolamento, mas principalmente, na forte crítica ao consumismo exagerado da sociedade capitalista. A música *Another Brick in The Wall* define o título do filme, dividida em três momentos centrais, metaforicamente corresponde ao nome da obra 'The Wall', ou seja, cada parte da música representa um tijolo no muro do insulamento que leva o personagem principal, *Pink*, à loucura.

A morte do pai de *Pink* nos campos de batalha constitui o primeiro tijolo, o segundo, as agressões morais sofridas na escola pelos professores autoritários e, finalmente, o terceiro tijolo a traição de sua esposa. Cada um desses fatos representam uma fase da vida do personagem e acentuam a sua fragilidade emocional, pois, a ausência do pai o faz sofrer com a superproteção materna durante a infância, na adolescência as humilhações na escola e na fase adulta, a traição, a qual ele projetava a imagem de mãe.

Assim, após a contextualização sobre o álbum é preciso compreender como se dá a análise desse trabalho com o uso dos métodos comparatistas. Contudo, cabe ressaltar que o filme *The Wall* não foi produzido dentro da revolução tecnológica do século XXI, mas, se

configura no momento de transição, em que os recursos tecnológicos já influenciavam as análises comparatistas e demonstravam os encontros entre mídias. O campo teórico literário é importante para compreender a transição das análises exclusivas de gênero textual para as discussões midiáticas. Dessa forma, não se trata essencialmente da significação de imagens, de sons e de movimentos, mas também, do formato que essas obras de arte estão sendo realizadas. Logo, explorar o termo intermedialidade colabora para expor os encontros *intermediáticos* do filme *The Wall* (1982), de Roger Waters.

INTERMIDIALIDADE E O COMPARATISMO

No Brasil, os debates sobre Literatura e outras manifestações artísticas foram denominados de Estudos Interartes, em decorrência direta do termo em inglês *Interarts Studies*. Contudo, na língua alemã, o mesmo campo teórico, já era conhecido por *Intermedialität*, já estabelecia relação direta com a concepção de *mídia*. De acordo com o teórico Claus Cluver (2006), “a expressão Literatura e outras Artes é não apenas pouco apropriada para o campo de estudos, mas também deixa de abranger todo o âmbito dos interesses e preocupações atuais dos Estudos Interartes.” (CLUVER, 2006, p. 13). A problemática em torno desse conceito ocorre porque enquanto os estudos interartes estivessem voltados somente para as artes tradicionais, desconsideravam as demais manifestações artísticas. Ademais, a evolução do termo *intermedialidade* reforçou a compreensão de obra de arte como mídia.

Segundo Dick Higgins (2012, p. 48), “Intermedialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos [...] ela permanece como possibilidade onde quer que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes”. Portanto as mudanças do campo dos estudos midiáticos são inevitáveis. É preciso considerar as alterações tecnológicas dentro do processo criativo e as rotulações estáticas vão contra a própria natureza da mídia, que parte, sobretudo, de reinvenções e absorções. O cruzamento de fronteiras intermediáticas evidencia o apagamento dos limites entre as mídias, no entanto, é preciso compreender a situação do termo *intermídias*. De um lado, as concepções de mídias individuais priorizam os aspectos limites que distinguem duas mídias a partir de suas diferenças, do outro, o espaço de cruzamento entre duas mídias é visto para novas criações midiáticas. Nas palavras de Irina Rajewsky (2012):

[...] “status problemático” da intermedialidade abre um novo campo de estudo teórico, que “podem resultar *noutras* construções, *noutras* fronteiras que, por sua vez, vão se apresentar convencionais e sujeitas a mudanças, ou em concepções de formas midiáticas e artísticas inteiramente inéditas. (RAJEWSKY, 2012, p. 67).

Ademais, as *mídias* não surgem de maneira isolada às condições de seu tempo, ao contrário, acompanham as mudanças comportamentais, as mobilidades sociais e, os avanços tecnológicos. A mídia só é recebida pelo público porque faz sentido no mundo em que se insere. Por exemplo, as transformações que os programas de televisão sofreram ao longo das últimas décadas só foram possíveis porque a sociedade já estava inserida em um contexto de conectividade virtual. Ou seja, o uso da internet transformou os programas televisivos em *mídias interativas*, os telespectadores através das plataformas *online* participam, e por vezes decidem a programação. Por isso, é possível inferir que, a definição de *mídia* não deve ser considerada estática, ao contrário deve seguir o fluxo o da evolução tecnológica.

A obra de Roger Waters, surge em um contexto artístico envolto por grandes transformações culturais e tecnológicas. A originalidade da obra conta com a junção de alguns aspectos importantes; literariedade, representação imagética, efeitos sonoros, teatralização, desenho e animação gráfica, intensificando o contato com o público de diferentes formas. As associações interpretativas dos telespectadores advindas de experiências com outras mídias, funciona como um acesso livre as referências anteriores, nas palavras de Claus Cluver, “O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias” (CLUVER, p. 14, 2006).

As definições dos encontros entre mídias têm uma diferença substancial, enquanto a multimídia agrega outras mídias separáveis, a mixmídia utiliza mídias diferentes, mas que não teriam sentido fora do contexto de mesclagem entre elas. Portanto, inferimos que *The Wall* é uma multimídia, visto que, o filme – obra central dessa análise – foi constituído primeiramente pelo álbum conceitual, pelos shows e animações gráficas, ou seja, *The Wall* surge dessas diferentes mídias, mas cada uma delas são mídias individuais. Animações gráficas, se analisadas isoladamente, contêm enredo e seguem lógica narrativa, sendo possivelmente exemplo de análises. Em relação as músicas - que atingiram sucesso antes do filme – são também analisadas por constituírem-se como *mídia música*.

Além disso, o debate que Higgins (2012, p. 49) levanta é que a intermídia é o lugar de cruzamento entre duas mídias distintas, no entanto, “existe uma tendência para a intermídia se tornar mais uma mídia por causa da familiaridade”. Em relação a *The Wall* enquanto

multimídia, ‘*status* intermediático’ que se tornou uma mídia completa, por isso o filme está classificado como musical. Foi preciso definir como musical para nomear a mídia final, seja por motivos de vendas – dentro da indústria cinematográfica – ou pela necessidade de nomenclatura para as análises teóricas e literárias. Entretanto, não se trata de afirmar que as mídias individuais são mídias puras. Para Cluver (2006), cada mídia nova é a junção de outras mídias. “A ópera enquanto modelo textual, é multimídia; enquanto encenação e apresentação, é uma mescla de elementos multimídias e mixmídias” (CLUVER, p. 19, 2006).

Ao comparatismo cabe o interesse de inter-relacionar literatura e todas as outras artes/mídias, não cabe, portanto, julgamento de valor sobre a adaptação do álbum em filme. No entanto, é preciso conceituar os mecanismos das diferentes transposições midiáticas entre álbum, show e filme. De mesmo modo, se verifica que o teatro pode ser adaptado para o cinema ou o livro pode servir de inspiração para uma pintura. Assim, se percebe que:

[...] existe uma tendência para a intermídia se tornar mais uma mídia por causa da familiaridade. O romance visual é uma forma bem reconhecível para nós hoje. Tivemos muitos deles nos últimos 20 anos. É irrelevante repetir seu antigo status intermediático entre artes visuais e texto; queremos saber sobre o que é este ou aquele romance visual e como funciona, e a intermedialidade não é mais necessária para isso. O mesmo com a poesia visual e a poesia sonora (ou “texto-sonoro,” se prefere este termo) (HIGGINS, 2012, p.49)

Para Higgins (2012) toda mídia já foi uma intermídia, ou seja, é o resultado de transição entre várias outras mídias. Cabe dizer que Dick Higgins foi artista no mesmo período que a banda Pink Floyd e trabalhou com o termo justamente por ter acompanhado as evoluções intermediáticas nas produções artísticas. Assim, as análises intermediáticas acabam por deparar com as questões de estética e, muitas vezes, de representação. Higgins ainda se posiciona contra à visão de imponência da pintura em relação as outras artes, para ele a pintura não é *mídia pura*.

Há na mídia cinema o mínimo três etapas de consolidação; o autor responsável por idealizar a narrativa, o diretor condutor da encenação da narrativa e o expectador transeunte de duas realidades distintas. Tais elementos ora estão cercados de efeitos do audiovisual, ora, da realidade externa ao filme. Essa relação entre o virtual e o real é posterior ao processo de produção em que a sequência lógica de uma cena precisa da *passagem de ideia*, para que seja perceptível ao espectador.

Um filme funciona pelo que retira do visível, nele a imagem é primeiro cortada. Nele, o movimento é entravado, suspenso, invertido, paralisado. Mais o essencial

que a presença é o corte, não apenas pelo efeito da montagem, mas já e de imediato pelo do enquadramento e da depuração dominada do visível. (BADIOU, 2002, p. 103)

No filme *The Wall* há no mínimo três formas distintas de mídias, mas não significa a junção simplória de cada uma delas, ao contrário demonstra a relação entre esses formatos de mídias. Dessa forma a representação, nesse caso, é vista como aspecto constitutivo de sentido para a obra intermediária. Entretanto, a ampliação do sentido ‘texto’ na perspectiva semiótica conduz a uma supervalorização do modelo linguístico, especialmente em associação ao ato de “ler”, tais aspectos, dentro dos estudos intermediários é problemática, haja vista, a redução de mídias a sistemas sígnicos.

O ENCONTRO DO REAL E O DIGITAL

Durante todo o processo de transformação que perpetuou o cinema como sétima arte foi possível observar as evoluções tecnológicas que influenciaram diretamente essa mídia. Através de filmes como *The Wall*, e, ainda, com *Star Wars* e *Star Trek*, ficções científicas que marcaram o final do século passado. Além desses ícones o cinema mundial, depois da virada do século, também hobbits, bruxos, elfos, trolls, orcs, vampiros, zumbis e tantos outros seres que, entre destruir e salvar os planetas, abrem uma fenda viável entre fantasia e real. A indústria cinematográfica, apostou no mundo surreal, mas, sobretudo, contaram com toda alta tecnologia para construir os efeitos visuais, sonoros e imagéticos necessários para revolucionar o cinema. Nesse sentido, os literários, escritores, produtores e programadores são os responsáveis pela base dessas grandes produções cinematográficas, que aproximam os caminhos entre o real, o imaginário e o digital.

Sendo assim, é possível dizer que, a mídia virtual não só influencia as artes tradicionais, mas também, modificam a percepção de realidade que estamos inseridos. Cabe ao campo literário articular esse novo espaço teórico da literatura de ficção científica e inteligência artificial da era digital, como importante aliado para compreender essa nova configuração de contexto social. Pois percebe-se que os teóricos analisam as ações concomitantemente aos seus acontecimentos. No entanto, ainda assim, é imprescindível a adesão a determinadas classificações para que se discorra a partir de parâmetros de análises dependendo da mídia em questão. Portanto, *The Wall* (1982) como multimídia, é necessariamente constituído das mídias visuais, sonoras, teatrais e gráficas, em que cada uma

delas desempenham papel separadamente, mas em conjunto produzem uma mídia única. Essa classificação teórica se justificativa pela trajetória investigativa construída, haja vista toda revisão e reconstrução conceitual desse campo de pesquisa que ainda tem muito que contribuir.

Desse modo a obra de Laocoonte, hoje, poderia ser ‘revisitada’ em outras mídias. O primeiro passo seria não menosprezar os estilos anteriores ou elucidar a respeito às diferenças de estilo, mas, seria preciso desfrutar do espaço de fricção entre as duas mídias anteriores, para recriar uma terceira mídia. A intermedialidade favorece a criação fantasiosa na era digital, por isso o tempo e evolução tecnológica abrirão novos caminhos a serem percorridos nos labirintos do audiovisual.

REFERÊNCIAS

BADIOU, A. *Pequeno manual de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade. *ALETRIA: Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

BERGER, J. *Modos de Ver*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco 1999.

CLUVER C. Inter textos / inter artes / inter media. *ALETRIA: Revista de estudos de literatura*, v. 14. Jul-dez 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FERREIRA, I. A. *A música na construção imagética em The Wall*. São José, 2012.

HIGGINS, D. Intermídia. In DINIZ, T. F. N; VIEIRA, A. S. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editorial; FALE/UFMG, 2012.

MULLER, J. E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In DINIZ, T. F. N; VIEIRA, A. S. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editorial; FALE/UFMG, 2012.

MOSER, W. As relações entre as artes. Por uma arqueologia da intermedialidade. *ALETRIA: Revista de estudos de literatura*, v. 14. Jul-dez 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>

PANTINI, E. La literatura y las demás artes. In: GNISCI, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In DINIZ, T. F. N; VIEIRA, A. S. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editorial; FALE/UFMG, 2012.

THE WALL. Direção de, Roger Waters. Harvest Records, 1982 (99min)

_____, J. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

**O SER HUMANO, O SILÊNCIO E A NARRAÇÃO: UM DIÁLOGO ENTRE
HAMLET, DE SHAKESPEARE E *O RESTO É SILÊNCIO*, DE ÉRICO VERÍSSIMO**

Francine Bystronski Puchalski (UFRGS - CNPq)

1 INTRODUÇÃO

A relação entre *Hamlet* e *O resto é silêncio* encontra-se inicialmente a partir do título do romance, última expressão utilizada pelo protagonista da peça pouco antes de morrer. Partindo dessa alusão direta à obra de Shakespeare, de que maneira as duas obras podem ser relacionadas? Qual o papel do título na compreensão do romance e quais outras referências de *Hamlet* podem ser descobertas na obra de Érico?

Pageaux (2011, p. 20) refere-se à noção de diálogo quando define a literatura comparada, diálogo ocorrido entre as literaturas e as culturas. Nesse sentido, a comparação não se dá de forma dicotômica, mas dinamicamente, considerando as diferenças em tensão. Assim, é possível compreender melhor uma obra a partir da outra por meio do resultado dessa tensão. O autor explica como o estudo comparatista se desenvolve dessa maneira:

Há duas espécies de diferença: a diferença absolutizada e a diferença dialetizada. No primeiro caso, a diferença decorre de um pensamento binário, do gênero A X B, Preto X Branco, Positivo X Negativo. Observa-se que essa diferença manifesta-se por si mesma, sem possibilidade de qualquer evolução, de transformação. Em contrapartida, a diferença dialetizada decorre de um raciocínio que dispõe A, em seguida opõe B a A, para que C apareça como solução à oposição. Acrescentemos: para que C possa desencadear a evolução de A e B. (PAGEAUX, 2011, p. 21),

Apesar de carregar a referência a *Hamlet* no próprio título, *O resto é silêncio* pode ser lido e interpretado mesmo para quem não conheça a obra de Shakespeare, no entanto, ler a peça possibilita compreender o romance de forma mais ampla. Igualmente a leitura de *Hamlet* pode transformar-se para o leitor. Afinal, cada nova obra que se utiliza das influências de um clássico como *Hamlet* acaba por atualizar o inesgotável conteúdo de sua narrativa.

2 A COMPLEXIDADE DO SER HUMANO EM *HAMLET*

As peças produzidas por Shakespeare são todas obras-primas da literatura ocidental. Porém, *Hamlet* ocupa uma posição privilegiada no conjunto de sua arte. Desde sua publicação em 1603, a peça continua apreciada e debatida até hoje, sendo analisada sob diversas

perspectivas: filosófica, política, psicanalítica, linguística, religiosa, temática, dentre tantas outras. Segundo Heliodora (2010) *Hamlet* encaixa-se no gênero das “tragédias de vingança”, frequentes no contexto do teatro elisabetano. Tais peças possuíam certas exigências de enredo, que se dividiam em alguns tópicos, como os seguintes:

1. Um fantasma pede vingança repetidamente.
2. É revelado um crime secreto que precisa ser esclarecido.
3. O vingador, depois de jurar, tem dúvidas que precisam ser superadas.
4. O vingador finge loucura, mas há na ação exemplo de loucura verdadeira.
5. A vingança custa a ser realizada e o vingador se culpa.
6. A demora é contrastada com ação paralela na qual há precipitação.
7. Tanto o vingador quanto seu antagonista usam dissimulação.
8. Em algum ponto da ação é usado o teatro-dentro-do-teatro.
9. O antagonista tenta apanhar o protagonista em erro por meio de artil.
10. O protagonista reflete sobre o suicídio.
11. O ambiente em que se passa a ação é de corrupção.
12. O protagonista quase perde a razão por dor e frustração. (HELIODORA, 2010, p. 26-27).

A partir desses aspectos, percebe-se que o enredo de *Hamlet* apresenta uma estrutura fixa, tendo a vingança por tema central. Apesar de todas essas ações serem imprescindíveis para o desenvolvimento da tragédia, não se pode afirmar que constituem sua essência. O que faz *Hamlet* ser uma peça singular no seu gênero não são as ações, mas sim os solilóquios do protagonista e a filosofia profunda que transparece de seus pensamentos e dos diálogos entre os personagens.

Além do protagonista, a personalidade complexa das demais personagens centrais é também crucial para a singularidade da peça. Figuras como a de Ofélia, do Rei Cláudio e da Rainha Gertrudes intrigam leitores da obra de Shakespeare pela sua densidade psicológica. Os dramas e conflitos que vivem exteriormente tornam o mistério que os envolve ainda mais instigante.

O interior dos personagens é, no entanto, mais complexo que seus problemas exteriores. Ofélia enlouquece e comete suicídio. Por um lado, seu amor por Hamlet é desenganado, por outro, o próprio amado é o responsável pela morte de seu pai. O Rei Cláudio, mesmo tendo matado o irmão para conquistar o posto de rei, atormenta-se pelo remorso sem, no entanto, arrepender-se verdadeiramente. A Rainha Gertrudes, por sua vez, age de forma obscura ao casar-se com o cunhado imediatamente após a morte do marido. Suas intenções seguem um enigma para os leitores da obra. Com relação aos personagens shakespearianos, Bloom (2000, p. 19) comenta sobre sua complexidade:

Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui o nobre caminho da individuação, e nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, realizou o verdadeiro milagre de criar vozes, a um só tempo, tão distintas e tão internamente coerentes, para seus personagens principais, que somam mais de cem, e para centenas de personagens secundários, extremamente individualizados.

Por sua profundidade e caracterização psicológicas, os personagens de Shakespeare carregam a marca do ser humano, atormentado universalmente por uma série de sentimentos, paixões, vícios, virtudes, capazes das ações mais vis às mais nobres, insondáveis aos outros e talvez até mesmo a si próprios. Sem dúvidas, a representação complexa do ser humano em *Hamlet* é garantia da sua perenidade entre os maiores clássicos da literatura de todos os tempos.

3 A PLURALIDADE DE TIPOS HUMANOS EM *O RESTO É SILÊNCIO*

O resto é silêncio é publicado em 1943, marcando um momento novo na escrita de Érico Veríssimo. De acordo com o prefácio da vigésima edição da obra (2008, p. 20), o escritor brasileiro revela que o livro foi composto com maior cuidado na forma em relação aos seus livros anteriores. Em *Caminhos Cruzados* (1935), por exemplo, os personagens apresentam marcas de caricatura, algo que não ocorre na maioria dos personagens de *O resto é silêncio*, mais aprofundados psicologicamente.

O enredo se desenrola em um período bastante limitado cronologicamente, que vai da Sexta-Feira da Paixão até o Sábado de Aleluia, dividindo a obra em dois momentos. A história se inicia a partir do suicídio de uma jovem de 18 anos, Joana Karewska, vista por sete testemunhas: Ximeno Lustosa, funcionário público aposentado; “Chicharro”, ex-tipógrafo; Angelírio (“Sete”), menino que vive nas ruas e vende jornais; Norival Petra, negociante endividado; Aristides Barreiro, advogado rico e pertencente à aristocracia; Marina, esposa do maestro de orquestra Bernardo Rezende e Tônio Santiago, escritor de romances.

A unidade da trama ocorrerá pela recordação da morte de Joana por essas sete pessoas, cada uma tendo sua visão a respeito do ocorrido. A posição social das testemunhas determina em grande parte a forma com que encaram o suicídio da jovem. Alguns encaram a situação como uma tragédia, já outros dão pouca relevância a essa morte.

Assim, para Ximeno, o ocorrido é apenas uma “desordem” em meio aos seus afazeres cotidianos; para Chicharro, o episódio é somente uma morte diante de várias; o “Sete” encara

tudo com curiosidade, distraíndo-se e perdendo seu dinheiro; Norival considera o ocorrido como um instante fugaz de reflexão a respeito da brevidade da vida; Aristides Barreiro, por sua vez, sente estranhamente uma “culpa” pela morte de Joana e relaciona a suicida com sua amante Moema e sua filha Aurora; para Marina, é uma situação que a faz se lembrar da morte de sua própria filha pequena.

Por fim, para Tônio Santiago, o acontecimento causa reflexões profundas, inicialmente choque e consciência da fatalidade. Depois, sensação de culpa e de uma necessidade de agir para melhorar a sociedade em que vive. Dentre todos, Tônio é o que se sente mais balançado com a morte da moça:

Então, num choque, Tônio experimentou o horror daquela cena. Sentiu-o na forma dum soco no peito, duma náusea, duma súbita impressão de frio, dum relaxamento dos membros. Olhou por alguns segundos para a feição da desconhecida. A simples ideia de que ela estava com os ossos quebrados lhe era tão dilacerantemente chocante que ele recuou, esbarrou num homem e saiu a abrir caminho às tontas pelo meio da multidão [...] Agora o suicídio daquela criatura parecia vir dizer-lhe que o mundo estava cheio de dramas e sofrimentos, de violência, desgraça e loucura. (VERÍSSIMO, 2008, p. 87-88).

A princípio nenhum personagem surge como protagonista do romance, pois os capítulos alternados mostram um pouco dos dramas de cada um. Tônio Santiago, porém, se destaca por dar unidade ao enredo, investigando o que motivou o suicídio (ou assassinato) até descobrir a verdade.

O personagem, com seu olhar de escritor, é capaz de expressar com sensibilidade os males da sociedade e dar sentido às suas vivências pessoais. No capítulo “Os Santiagos”, Tônio responde uma entrevista realizada por sua filha Nora para uma revista. Em uma de suas respostas, pode-se vislumbrar a visão do personagem a respeito da arte literária e de como compreende a sociedade humana:

Se meus livros têm mensagem, ela pode ser mais ou menos resumida da seguinte maneira: “A vida é uma aventura que vale a pena ser vivida. Saibamos levá-la com tolerância, coragem, compreensão e espírito de cooperação, transformando-a em atos de bondade e beleza, e procurando torná-la sempre mais digna e melhor não só para nós mesmos como para nossos companheiros de aventura. Sigamos os nossos instintos sem contudo esquecer que somos parte do grupo humano e como tal devemos evitar que a satisfação despreocupada de nossas inclinações comprometa o equilíbrio social. O curso dos acontecimentos do universo é misterioso. (VERÍSSIMO, 2008, p. 77)

A sensibilidade de Tônio na sua visão sobre o ser humano surge em diversas passagens ao longo da trama, e permite estabelecer certa oposição com a visão de mundo dos

“aristocratas”, dentre os quais Aristides Barreiro é a figura mais destacada. Se por um lado a família dos Santiagos procura manter-se unida no seu lar, de outro, os Barreiros mostram sinais de distanciamento e desagregação.

No grupo dos “humanistas” de *O resto é silêncio* agrupam-se, além de Tônio, seus filhos Nora e Gil, e também Roberto (namorado de Nora), por exemplo. Tais personagens se direcionam mais aos outros e se preocupam com o bem-estar das pessoas. Por sua vez, o grupo dos “aristocratas” apresentam relações de conflito, entre marido e mulher (Aristides e Verônica) e pais e filhos (Quim e Marcelo). Os Barreiros voltam-se mais para si mesmos e para seus interesses, possuindo um caráter individualista, como demonstram as figuras dos filhos de Aristides, Aurora e Aurélio, interessados apenas nas suas vaidades e divertimentos.

Vista no seu conjunto, a narrativa de *O resto é silêncio* inicia-se com um pequeno grupo de indivíduos presenciando a morte de Joana Karewska, e termina no teatro com um público bem mais vasto, assistindo a Quinta Sinfonia de Bethoveen, a sinfonia do destino. Durante o espetáculo, há a rememoração das vidas dos personagens do romance. Cada uma reflete sobre seus sentimentos, seus pequenos e grandes sofrimentos.

Esses indivíduos, bastante diferentes e isolados em suas próprias histórias, são contemplados conjuntamente no pensamento de Tônio, que os vê como pertencentes a uma mesma etnia, brasileira e sul-rio-grandense. Ao final do romance, tendo a sinfonia como pano de fundo, surge a Tônio a intuição de que as histórias desse povo precisam ser perpetuadas e eternizadas, pois “estava serenamente certo de que algo de belo e grandioso se encontrava ainda pela frente” (VERÍSSIMO, 2008, p. 379).

4 O RESTO É SILÊNCIO... E NARRAÇÃO

A ligação mais evidente entre o romance de Érico Veríssimo e a peça de Shakespeare começa a partir do título da obra brasileira, que é a mesma expressão proferida por Hamlet antes de selar seu destino trágico. Por meio desta referência podem-se desdobrar paralelos entre as duas obras, mesmo que ambas guardem uma diferença significativa de contexto histórico e social, gênero literário e estrutura narrativa. O princípio de *O resto é silêncio* se dá com uma morte, trazendo à tona o final da peça, em que Hamlet, após lutar contra o Rei Cláudio, morre melancolicamente cumprindo a vingança que lhe foi confiada pelo fantasma do pai:

Eu morro, Horácio!
O violento veneno me domina
O espírito. Eu não vivo até que cheguem
Notícias da Inglaterra. Mas auguro
Que a eleição será de Fortimbrás.
Dou-lhe o meu voto, embora na agonia.
Diz-lhe o que se passou e as ocorrências
Que me envolveram. O resto é silêncio.
(*Morre.*) (SHAKESPEARE, 2010, p. 235)

Inevitavelmente, esta passagem enigmática levanta questões a respeito do seu significado. Afinal, o que quer dizer esse silêncio do qual fala o protagonista? Para quem se dirige? Se o resto é silêncio, qual o sentido de Horácio contar aos outros o que se passou? Certamente pode-se observar uma forte relação entre o silêncio e a morte. Assim, a frase “O resto é silêncio” transposta para o romance de Érico é capaz de dar algumas pistas sobre a sua significação, pois revela a própria interpretação do autor sobre a fala de Hamlet. É nessa direção que o romance pode iluminar a compreensão do final da peça.

No início de *O resto é silêncio* há uma morte que não parece possuir um motivo razoável, surgindo apenas como uma fatalidade do destino. Com respeito a Hamlet, a sua morte trágica e a vingança que deve executar não se harmonizam com a pessoa que ele é: um jovem de caráter intelectual e ao que tudo indica apaixonado pela moça Ofélia.

Já a morte de Joana Karewska aparece como um episódio que rompe a tranquilidade de um dia comum para as pessoas que a testemunharam. Este acontecimento faz com que o escritor Tônio Santiago adquira subitamente uma “consciência aguda da natureza trágica da vida” (VERÍSSIMO, 2008, p.88), conscientizando-se repentinamente da presença implacável da fatalidade na vida das pessoas.

Mesmo que o contexto e as personagens dessas duas narrativas não possuam semelhanças evidentes, o elo que liga as obras é, certamente, a fatalidade da morte, uma ocorrendo no fim e outra no início. Relacionando, pois, a questão do silêncio com a morte, Tônio Santiago, ao falar sobre si mesmo para uma entrevista, revela:

“Olha o mundo com uma curiosidade temperada de indolência e com uma malícia misturada de ternura. [...] Diante do problema da morte, sua atitude é de perplexidade. Reconhece o mistério, sim, mas concorda em que não nos é lícito quebrar o Grande Silêncio para dizer uma puerilidade.” (VERÍSSIMO, 2008, p. 75).

Foi exatamente com perplexidade que Tônio encarou a morte de Joana. E apesar do mistério que a envolvia, não deixou de investigar as causas desse acontecimento. Além disso, o escritor refere-se ao “Grande Silêncio”, termo não definido e obscuro. O que Tônio queria

realmente dizer com essa expressão? Érico Veríssimo, ao escrever essas palavras com iniciais em maiúsculas, conferiu uma ênfase especial ao seu significado. Assim como “o resto é silêncio” de Shakespeare, o “Grande Silêncio” de Tônio é carregado de mistério.

Analisando as duas expressões em conjunto, pode-se pensar que Tônio estaria manifestando seu respeito pelo silêncio daqueles que já morreram, aludindo dessa forma ao que restou a eles, ou seja, apenas o silêncio. A morte, bem como o mistério que a envolve, não pode ser compreendida e perscrutada facilmente através dos raciocínios humanos. Justamente pela morte ser algo que torna todos perplexos e sem palavras, o silêncio parece ser a melhor resposta a esse abismo desconhecido e impenetrável à capacidade humana.

Entretanto, se o silêncio envolve de forma inexorável os mortos e é tudo o que lhes restou, para os vivos a realidade é outra e por isso, resta-lhes algo a mais. Considerando as duas narrativas, é possível concluir, dessa forma, que se o silêncio é para Hamlet e para todos aqueles que já morreram e que não podem mais manifestarem-se, a narração seria para o mundo, para os sujeitos que ainda existem na história. Para Hamlet, o resto é silêncio; para os vivos, história a ser contada pelos séculos vindouros.

Da mesma maneira, o romance de Érico Veríssimo mostra o silêncio dos mortos e de suas histórias não contadas e esquecidas. Porém, a compreensão desta realidade é atingida somente no final da narrativa por Tônio Santiago, quando contempla um vasto público no teatro, múltiplo e miscigenado em suas diversas origens e etnias, cujos antepassados e os acontecimentos que viveram já não são mais recordados, pois se perderam no tempo.

É nesse momento que o personagem é inspirado a resgatar as histórias das gerações passadas, a fim de fazer justiça às gerações presentes e futuras. Ao perpetuar as vidas e as memórias dos que se foram, o poder da arte de narrar é manifestado da seguinte forma pelo personagem:

“Penso que as criaturas humanas querem antes de mais nada *durar e ser felizes*, principalmente *durar*. Para a maioria não se trata apenas de durar aqui na terra, mas de continuar na “outra vida”, passar do plano do tempo para o da eternidade. Creio que a função do romancista é contar a história do homem na sua luta em prol da sobrevivência e da felicidade...” (VERÍSSIMO, 2008, p. 77)

A narração eleva-se, portanto, tanto em *Hamlet* como em *O resto é silêncio*, como uma possibilidade de redenção perante a história, configurando-se em uma resposta que quebra o silêncio dos mortos e permite que continuem manifestando-se através da narrativa dos vivos. Dessa maneira, a intenção de Hamlet de fazer durar a sua memória seria satisfeita ao pedir a Horácio que conte sua história. Semelhantemente Tônio conseguiria realizar o

objetivo de fazer durar as histórias do povo brasileiro ao torná-las objeto de seus romances. Apesar das diferenças que as separam, as obras permitem compreender sua abordagem sobre o silêncio de forma similar, apresentando como solução a narração, arte que possibilita a união entre passado e presente e entre a morte e a vida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao relacionar a peça *Hamlet* com obras que a sucederam e que colheram inspirações da sua narrativa, sempre surgem novos olhares sob a peça, pois sua complexidade permite que nunca se esgotem as discussões sobre seu conteúdo. Com relação ao romance *O resto é silêncio*, a alusão objetiva do título possibilitou uma análise comparativa sobre o tema do silêncio e seus significados. Além disso, a visão sobre o ser humano apresentada de forma diversa pelas duas obras também foi enriquecedora para uma compreensão inicial de ambas narrativas.

A análise deste trabalho delineou-se tendo como pressuposto a leitura das obras e a interpretação particular de cada uma, sem estabelecer quaisquer comparações prévias antes das leituras. Isso ocorreu tendo-se em conta a forma com que os estudos comparatistas são conduzidos de acordo com Pageaux (2011, p. 35), que revela: “[...] o objeto comparatista jamais é dado *a priori*, pois está sempre em demanda de balizamento, definição, construção, sempre em busca de se tornar tema de estudos comparatistas [...]”.

Portanto, a comparação não foi realizada de forma dicotômica, mas dinâmica. Primeiramente estudou-se *Hamlet*, e após *O resto é silêncio*. Desse estudo resultou a análise conjunta, surgindo como solução à oposição entre as duas obras o tema do silêncio dos mortos, e suas histórias não contadas, que seriam relatadas através da narração de Horácio e Tônio Santiago. Finalmente, pode-se dizer que as leituras de *Hamlet* e de *O resto é silêncio* ampliam a compreensão uma da outra ao mostrar que contar histórias – algo que as próprias obras realizam – tem o poder de imortalizar vidas.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

HELIODORA, Bárbara. Introdução à 2ª edição de *Hamlet*. In: SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. São Paulo: Abril, 2010.

HOLDEN, Anthony. *William Shakespeare*. São Paulo: Ediouro, 2003.

PAGEAUX, Daniel-Henri. O comparatismo: entre tradição e renovação. Literaturas, intertextualidade, interculturalidade. In: *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen: URI; São Paulo: Hucitec; Santa Maria: EdUFSM, 2011.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Abril, 2010.

VERÍSSIMO, Érico. *O resto é silêncio*. 20 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LINGUAGEM VISUAL E CONTEÚDOS (DES) CONSTRUÍDOS NA MINISSÉRIE
CAPITU, DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

Dra. Gabriela Kvacek Betella (UNESP)

RELENDO *DOM CASMURRO*

Este trabalho tem origem nos estudos machadianos cujo maior foco de atenção foi o narrador em primeira pessoa, que investigamos desde os anos de 1990, com uma proposta de análise e interpretação detida na representação das nuances sociais brasileiras em romances e crônicas de Machado de Assis. Os estudos que produzimos até os anos 2000 assimilavam o pensamento de Roberto Schwarz para se dedicarem a novas vertentes da ficção capazes de incorporar procedimentos da escrita de memórias, autobiografias e diários sob a perspectiva de tipos de classe alta, privilegiada e moldada no regime escravista brasileiro. Tais estudos se mostraram fundamentais em nossa formação definitiva como professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária, além de contribuírem para o aprendizado de pesquisadora de assuntos literários amparados pela história sociopolítica.

Em 2008, pouco antes de entrarmos na terceira década de estudos machadianos, o centenário da morte de Machado de Assis despertou vários meios para produções que envolveram a obra do escritor. A minissérie *Capitu* foi uma das realizações mais ousadas, com uma concepção bastante original, envolvendo cenário teatral, figurinos com inspiração barroca, romântica e uma linguagem que conseguiu adequar passagens literais do romance à montagem e às interpretações rebuscadas. Uma trilha sonora incrivelmente variada misturou Giuseppe Verdi a Jimi Hendrix, Tchaikovsky ao metal de Black Sabbath, Carlos Gomes a Janis Joplin, Debussy a Nelson Cavaquinho, Brahms a The Sex Pistols. Grafismos e elementos visuais como as cartelas de intertítulos para anúncio de capítulos, fotos e filmagens antigas são outros ingredientes que atravessam a narrativa visual, muito analisada por trabalhos acadêmicos competentes, que ressaltaram desde as relações intersemióticas com o romance de Machado de Assis, até o caráter pós-moderno e o diálogo com o Neobarroco. Mais que um exercício de adaptação e contemporização de um dos mais famosos romances da literatura nacional, contudo, a série televisiva pode ser analisada como uma proposta de revelação do projeto literário machadiano por meio de uma releitura.

Durante dois anos realizamos uma pesquisa para demonstrar que a transcrição de *Dom Casmurro* em *Capitu* reafirma aspectos da linguagem e da visão de mundo que se contrapõe sutilmente à lógica da elite, sem pretensões de vencê-la, porém deixando a marca da inteligência perturbadora. A minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho possui efeitos de representação muito contundentes, a começar por um Bentinho patético, alquebrado, desfeito e fantasmático que recompõe sua história e nos conta delícias e desgraças por meio da encenação de alguns capítulos de sua vida. Logo de início, somos apresentados à imagem da degradação através de um sujeito ridicularizado, como se as cenas devolvessem ao texto uma verdade escondida. No âmbito da trama do romance, o movimento de contraposição ao domínio da classe de Bentinho pode ser visto na ascensão dos representantes das classes sem meios privilegiados de origem – seguida pelo infortúnio que provoca a morte da personagem Escobar, o *self-made man*, e a manobra em nome do bom-tom que resulta no afastamento da heroína Capitu, menina pobre que se torna uma Santiago com o casamento, um meio possível para uma mulher de meados do século XIX melhorar de vida. Capitu consegue, ao menos por bons anos de sua vida, aquilo que foi tão desejado por Helena, e ao mesmo tempo impedido para Estela e Eugênia, embora tenha sido conseguido por Iaiá e Guiomar, para citar algumas das protagonistas machadianas. Se a inteligência e o cálculo de Capitu e Escobar ameaçam ou não a pose da elite, o que temos é a tentativa de disfarce de uma desestabilização no romance de Machado de Assis. Na minissérie, Bentinho é representado de modo a sugerir sua decadência, em parte causada pela perturbadora relação com a moça de Matacavalos.

Neste momento, nossos interesses se contaminam com uma proveitosa expansão de diretrizes de estudo. Ao retomar as conclusões da pesquisa e especialmente as análises de determinadas cenas de *Capitu*, nosso percurso continua ganhando, se não pela qualidade da investigação, ao menos pela inestimável liberdade de apreciar uma transcrição envolvendo diferentes linguagens, prática crítica e criativa, além de nova proposta de leitura. Desse modo, pudemos exercer na pesquisa o que Haroldo de Campos afirma sobre a proporção entre sedução e dificuldade, que se impõe sobre a transcrição:

[...] quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais se acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução. No caso da recriação, dar-se-ia exatamente o contrário: “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (CAMPOS, 2015, p. 85)

Seria desnecessário afirmar que tal proporção nos redime de qualquer acanhamento e nos faz discordar com a posse do texto machadiano por uma linha de pesquisa ou enfoque

crítico, que tantas leituras e posturas acadêmicas estabelecem. Nesse sentido, a continuidade desta pesquisa é cada vez mais libertadora.

RELENDO A LEITURA: FRUTAS E CASCAS

Na produção audiovisual que transcria *Dom Casmurro* em 2008, a direção de arte cumpre um projeto cuidadoso, cujas fontes de inspiração podem ser vistas como assimilações criativas de alto nível. Para definir a visualidade do romance de Machado, elementos de luz, cores, texturas e espaços caracterizam as cenas e formam um conceito visual que se combina com o roteiro num concerto modernizante, cujo resultado estético pode ser apreciado por amostras significativas da minissérie, como nas cenas que pretendemos analisar. Nosso objetivo é revelar em que medida o ponto de vista é modificado ou reforçado pelo audiovisual, noutras palavras, podemos demonstrar como a encenação de *Capitu* e seu próprio ponto de vista revisa o foco narrativo de *Dom Casmurro*, cujo texto é regido por um movimento consciente, que minimiza a importância de um acontecimento e manipula o seu significado. Ao contrário do que se afirma sobre a fúria ciumenta e histórica do narrador do romance, reacesa no momento em que pretende acertar as contas de sua vida, o motor quizilento é tremendamente racional. Se, por um lado, a leitura corre o risco de perdoar os excessos do narrador (incluindo sua verve melodramática ao representar sua realidade), por outro também pode captar a astúcia da dissimulação no discurso. Nos dois casos, é possível ver força literária. Quanto à capacidade de reprodução da matéria social, ou seja, de conteúdos repletos de preconceito de classe, de exercício de poder, de zombaria, vale circunstanciar a leitura para evitar identificações entre a recepção de Machado no início do século XX e no início do século XXI.

A proposta renovadora da adaptação teledramatúrgica do romance surpreende, pois aparentemente se livra da discussão sobre o compromisso ideológico firmado entre os conteúdos da obra e seus espectadores. Inclui uma linguagem audiovisual capaz de mesclar elementos novecentistas e contemporâneos, dialoga com vários gêneros teatrais (desde os mais elitizados como a ópera, até os mais populares como o melodrama, a farsa, teatro de bonecos, mambembe, etc.), com o cinema antigo e recente, pontua cenas com referências atemporais e escolhe uma trilha sonora que, embora não tenha sido composta para a série,

apresenta alguns momentos de interesse, como a canção-tema da personagem Capitu¹²³, cuja melodia reaproveita ritmos da Europa Oriental, como uma espécie de empréstimo de acordes típicos de canções ciganas, especialmente vindos de instrumentos específicos, aparentemente perfeita para a personagem-título da série, descrita como “cigana oblíqua e dissimulada” na definição consagrada por José Dias, o agregado que se esforça talvez ainda mais que Bentinho na manutenção de certa ordem familiar. Curiosamente, tanto a definição quanto a insistência em reforçar características enganadoras da filha do Pádua escondem um tipo de manifestação preconceituosa que atravessou os tempos, o livro e os espaços. Portanto, a canção que se tornou tema promocional da série corre o risco de sedimentar uma hostilidade étnica – Capitu era quase uma cigana – que cresce quando entra em cena a jovem atriz Letícia Persiles, com seus grandes olhos verdes, seus pés descalços e seu vestido semiarmado, na sua primeira aparição na série.

A ambientação das primeiras cenas de *Capitu*, por sinal, reflete bastante a cenarização e figurinos de certos filmes de Emir Kusturica, especialmente *Underground, mentiras de guerra (Podzemlje, 1995)* e as cenas do casamento, sobretudo a atmosfera de sonho em que se movem os personagens, ainda que sob uma farsa na película do diretor sérvio. A dimensão cigana também vem emprestada de alguns momentos de *Vida cigana (Dom za vesanje, Emir Kusturica, 1988)*, longa-metragem cuja origem é a série televisiva de cinco horas de duração. A trama desta produção, assim como a de Bentinho, é uma espécie de “formação às avessas” e uma das cenas marcantes é o sonho do jovem protagonista, de forte conotação sexual, que envolve dois adolescentes durante uma celebração tradicional. Além das imagens tocantes, a música penetrante da trilha sonora composta por Goran Bregovic – que compôs para *Underground*¹²⁴ – também nos dá uma impressão de influência indireta, pois o músico bósnio está muito presente na fase inicial do grupo Beirut, quando *Elephant Gun* é composta.

Bentinho revela no romance seu apego ao passado, sua vontade de expor episódios constrangedores, sua autocomiseração, sua falsa modéstia, sua displicência na escrita e seu desprezo pela intelectualidade, e ao mesmo tempo menciona que havia desejado *restaurar* sua

¹²³ A canção do gênero *indie folk* é *Elephant Gun*, do grupo norte-americano Beirut, cujo líder, Zachary Francis Condon, ou simplesmente Zach Condon, é autor de todas as faixas gravadas no EP (Extended Play) *Elephant Gun*, de 2007. Natural do estado do Novo México, nos EUA, Condon aprendeu a tocar vários instrumentos, entre os quais o acordeão, o ukelele, o trompete e o bandolim, presenças obrigatórias em certas melodias folclóricas, especialmente da música cigana. O álbum *Gulag orkestar* (2006) é declaradamente resultado das influências que o líder do grupo teria recebido dos filmes de Federico Fellini, dos metais tocados em funerais sicilianos e da música dos Bálcãs, sobretudo de Goran Bregovic.

¹²⁴ Além dos três filmes de Kusturica cuja trilha foi assinada por Bregovic, o músico bósnio compôs para muitos filmes, mas entre os mais conhecidos no Brasil estão *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993), *A rainha Margot (La reine Margot)*, Patrice Chéreau, 1994) e *Trem da vida (Train de vie)*, Radu Mihaileanu, 1998).

adolescência, portanto, desejara reescrever a própria vida, refazer o caminho, repetir o passado. Não há como confiar plenamente numa narrativa como essa, que não faz o mea-culpa e se utiliza de gestos confessionais para driblar a falta de arrependimento. O narrador parece demonstrar a serenidade dos velhos que desejam compartilhar sua experiência igualando-se aos seus leitores, porém vai tecendo a mais genuína manifestação de ego desmedido e de imenso egoísmo.

Contudo, podemos aprender algo com este senhor, ao menos no âmbito da forma literária, se pudermos notar os procedimentos melodramáticos a contaminar o discurso, recalçando a realidade, enquanto se arma uma “tragédia sem sangue” e se enfatiza a boa fé do narrador e seu heroísmo sobrevivente. A revelação das verdades é responsabilidade da leitura, que precisa perceber o giro em falso e imaginar a engrenagem. De certo modo, esta é a proposta da microssérie da Rede Globo enquanto leitura do romance.

O ângulo limitado de visão como efeito nefasto da subjetividade do romance se mantém na série televisiva no sentido de deixar claro que o narrador/condutor não pode relativizar as posições das personagens da sua história, incluindo o seu posto de marido traído. Caso pudesse relativizar, Bentinho enxergaria erros, maldade e corrupção de valores nos outros e nele mesmo. Por isso prefere o espírito nostálgico e conservador, sem interesse pelo “mundo lá fora”, ou pelas modificações que a vida lhe oferece. Esse narrador mostra, no presente de sua narrativa (e de seu espetáculo encenado) que não mudou. Portanto, o Bento do Engenho Novo já existia no Bentinho de Matacavalos – coisa que o narrador não admite e muito menos lamenta, ao contrário do que faz quanto a equação é parametrizada por Capitu. Algumas atitudes do menino permanecem no adulto que reconstrói a casa da mãe e no condutor das cenas, ambos dispostos a “atar as duas pontas” e a se bater para chegar ao sentido da vida, tentando conciliar a alegria do passado vivido e a melancolia do presente num momento derradeiro, a proximidade da morte.

Mesmo que se divirta com a nova versão de Bentinho decrépito e possa se vingar da arrogância do narrador do romance com a sua versão televisiva, o espectador ainda deve repensar as intenções de um sujeito que expõe suas lembranças em forma de representação operística. É possível acreditar na encenação de um delírio (corroborado pela postura do protagonista, encarnado por Michel Melamed à maneira de um Dom Quixote pós-moderno¹²⁵)

¹²⁵ À parte da interpretação *overacting* do jovem ator, a postura de homem fraco, esquelético, de voz enrouquecida se contrapõe às descrições de Bentinho de seus hábitos à altura de suas seis décadas bem vividas, “comendo e dormindo bem”.

como busca da verdade. Se pensamos no confinamento espacial¹²⁶ e no controle de marcação teatral, podemos concluir que há uma transposição visual do caráter restrito do ponto de vista e dos acontecimentos. Se Bentinho continua casmurro nesta adaptação, sua reclusão é traduzida aqui pela exposição dos limites de sua competência, notoriamente reduzidos a um velho teatro. Se a escolha do cenário decadente traz problemas para o tom da narrativa que, originalmente, reconstitui um passado redentor, por outro lado, a degradação do espaço refere-se à velhice e ao ensimesmamento do narrador, que não contempla, em momento algum, qualquer coisa fora dos seus domínios carcomidos. Aqui o audiovisual encontra uma transposição ajustada, por conter uma nota crítica, embora as cenas de rua percam um pouco o sentido. No entanto, elas se compõem na minissérie através de objetos de cena e cenários notoriamente ambientados como teatro de rua ou espetáculo improvisado, mantendo o caráter artificial e arranjado, como se pudessem mostrar o que acontece fora dos domínios do narrador como uma encenação produzida pelo seu delírio, interpretada pelas mesmas personagens que encenam na casa. A rua se mantém, desse modo, como uma continuidade da casa.

PARA AS NOVAS RELEITURAS

A partir do terceiro capítulo do livro, a ação do romance se desloca para o passado e para Matacavalos, espaço da infância e adolescência de Bentinho. Sob o comando do narrador memorialista e somente através de sua recordação, de seu discurso e seleção de cenas, como acontece nos romances desse gênero, passamos a saber o que se passou na casa de Dona Glória. Essa perspectiva parcial foi uma escolha acertada de Machado de Assis, pois ela sustenta a ambiguidade que perpassa o livro todo. A transposição para o audiovisual manteve o narrador na condução dos fatos, muito embora tenha perdido algo da ambiguidade, preço pago pelo *showing*, já que o ponto de vista de Bentinho é deslocado para a posição de corifeu, enquanto os fatos aparecem objetivamente. A série televisiva representa não somente um modo reconfortante escolhido pelo narrador como comparação ao andamento de sua vida (“a vida é uma ópera”, ele repete com veemência), mas também espelha o domínio sobre os fatos e suas marcações oferecidos ao espectador. Assim, o grau de subjetividade consagrado pelo

¹²⁶ A microssérie é encenada num ambiente que reproduz um teatro abandonado, repetindo de certa forma a solução cenográfica de *Hoje é dia de Maria* (Luiz Fernando Carvalho, 2005), em que a história se passava numa redoma visível, semelhante às miniaturas natalinas cobertas pelo vidro circular.

modo machadiano em *Dom Casmurro*¹²⁷ pode ser “desmascarado” se prestamos atenção em algumas cenas de *Capitu* nas quais a adaptação mostra seu caráter de recepção produtiva. Não se pode esquecer de que além de escrever suas memórias o narrador concebido por Luiz Fernando Carvalho encena, monta e atua de acordo com o seu interesse.

Descobrimos o mapeamento de atitudes no viés de métodos operísticos, com dramatizações eficientes na série. Vale a pena destacar a sequência correspondente aos capítulos III, IV e V do romance, em que o agregado José Dias confabula com Dona Glória a respeito do namoro de Bentinho e Capitu. A tradução da “denúncia” é quase literal, assim como a descrição da entrada de José Dias na vida da família. O que nos parece importante nas cenas é a inserção do círculo familiar obedecendo um balé coreografado de acordo com as falas das personagens, respeitando a influência momentânea de cada um sobre a dona da casa, proprietária de tudo e mantenedora de todos.

Cada membro desse pequeno sistema organizado ao redor do poder dá sua fala ao mesmo tempo em que utiliza o genuflexório trazido para a devota Dona Glória. Assim, revezam-se de acordo com a importância de suas opiniões para a avaliação dela, reproduzindo os círculos da parentela sutilmente definidos no romance, especialmente ao longo da primeira parte do livro. O dinamismo do balé encenado na série de Luiz Fernando Carvalho traduz a competição dos membros pela atenção do centro do poder, além de acrescentar o efeito visual necessário para refletir a bajulação e a sustentação da estrutura.

O corifeu mantém-se destacado da representação e nenhum comentário acerca da hierarquia aparece. A objetividade dos gestos e a permanência dos “fiéis” em devoção à “santa Glória” dizem tudo. A cena pode atestar que sutilezas objetivas do narrador machadiano podem existir e se manifestar em favor de uma leitura que acredita nele – com algumas restrições, contudo. Vale dizer que o excesso de precaução com o narrador/corifeu pode mascarar forças representativas importantes.

Uma conclusão mais simplória finalizaria o tópico comparando o casmurro do romance de Machado a um bacharel bem nascido, calculista e obcecado pela reputação, enquanto o casmurro da série de Luiz Fernando Carvalho não passaria de um ser quase irreal, atemporal, preso a uma espécie de transe provocado pela eterna perturbação da traição, que só

¹²⁷ Machado apurou este modo de narrar em três romances escritos após 1880: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), *Dom Casmurro* (1899), *Memorial de Aires* (1908). A utilização da primeira pessoa empresta o prestígio alcançado pela narrativa memorialística durante os séculos XVIII e XIX. Com onisciência limitada, a narrativa em primeira pessoa traz, por outro lado, forte impressão de veracidade, graças ao fundamento de revelação, ao ato confessional a que o narrador se submete, desfiando sua vida e, normalmente, tentando aproximar os acontecimentos da vida de seus leitores. Temos a sensação de que o que acontece com o memorialista poderia ter acontecido conosco.

pode ser contada em delírio. O narrador de Machado revive o passado num tempo em que acredita convencer seu leitor da integridade de sua história. O narrador de *Capitu* precisa chamar mais a atenção, então oferece o “espetáculo” de suas lembranças, sabendo que seus recortes partem de um ponto de vista restrito.

De qualquer modo, Bentinho escreve o livro para entender o que viveu, talvez para tentar explicar porque sua vida deu nisso. Então se fecha no mundo das recordações, pois o passado parece mais interessante que o presente. Parte para conhecer o sentido da vida, mas não é capaz de dar nem ouvir conselhos em nenhum momento da jornada. Só consulta os próprios sentimentos – e talvez não tivesse mesmo com quem contar. Talvez por isso o resultado é extremamente duvidoso. Bentinho não nos conta tudo, ele arma uma narrativa para justificar a sua vida. Nas palavras de Roberto Schwarz (1997), estamos diante de um narrador cheio de credenciais, mas privado de credibilidade. Por motivos justificados pela sua própria formação de rapaz instruído e bom filho, é um personagem pouco exemplar, cuja experiência só ensina de modo contrário. Não ensina como devemos ser e agir, mas como não devemos ser. Ele termina o livro sem sabermos se a melancolia que motivou a escrita era verdadeira ou se foi fruto da imaginação exacerbada, assim como chegamos ao final de *Capitu* desconfiando da verossimilhança do espetáculo anunciado pelo corifeu.

O leitor moderno não se espelha nos heróis do romance como poderia se espelhar nos heróis épicos que eram exemplares ainda que errassem, já que os deuses justificavam tudo. Os heróis de romance, dos quais Bentinho é um dos mais representativos, encarnam a experiência da desilusão, e mostram em que não devemos nos mirar, como não devemos ser e, talvez por isso, mostram como nós somos. Com Bento Santiago, a situação é bem particular: o representante da classe privilegiada pode ser desmascarado, pois

(...) os excelentes recursos vinculados a Bento Santiago não representam uma contribuição a mais para a civilização do país, e sim, ousadamente, a cobertura cultural da opressão de classe. Longe de ser a solução, o refinamento intelectual da elite passa a ser uma face – com aspectos diversos, positivos e negativos – da configuração social que o romance saudosamente relembra, ou desencantadamente põe a nu. (SCHWARZ, 1997, p. 13)

Na leitura de Luiz Fernando Carvalho, parte-se do princípio de que uma decadente figura do século XIX tem imaginação suficiente para reviver o passado em grande estilo. O espetáculo-narrativa (ou delírio) idealiza pessoas e acontecimentos, porém deixa marcas mais evidentes (na cenografia e nos figurinos, especialmente) da parcialidade da narrativa e do caráter das personagens. Não por acaso, Bento aparece nas últimas cenas recoberto por

elementos de outras personagens: brincos de Dona Glória, maquiagem e roupas de Capitu, cavanhaque de Escobar, terço de prima Justina – roupas, adornos, adereços e caracterização alheios exteriorizam a falta de si mesmo, conforme o próprio narrador adiantara nas cenas iniciais.

Em momento propício para a sociedade brasileira refletir sobre si mesma, no qual os parâmetros de classe parecem se dissolver, sublimando diferenças que ainda persistem, a adaptação audiovisual reflete sobre o quadro dissecado por Machado no romance. Com essa atitude, revitaliza alguns dilemas sociais que podem afetar o desenvolvimento nacional e, nesse sentido, toma posição quanto às exigências da produção cultural, levando em conta o diálogo com novas formas de encenação e discurso no audiovisual, bem como atende necessidades de discussão sobre tendências estéticas e de representação, motivando o debate sobre o contexto ao qual se referem as manifestações culturais.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joaquim Alves de. Sob as ordens de mamãe: aspectos da pedagogia doméstica em Dom Casmurro. In: BOSI, Viviana et al (orgs.). *Ficções: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê, 2001, p. 151-173.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, v. 1.

BETELLA, Gabriela Kvacek. *Narradores de Machado de Assis*. A seriedade enganosa dos cadernos do conselheiro (*Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*) e a simulada displicência das crônicas (*Bons dias!* e *A semana*). São Paulo: Edusp/Nankin, 2007.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

CAPITU. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2009. 2 DVDs.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição. In: _____. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 77-104.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: _____. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 7-41.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. Literatura e cinema de desmistificação. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras.

ANAIS – VOL. 2 TRABALHOS COMPLETOS

ISSN: 2237.4361

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada / Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática. In: _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 85-99 e 129-141.

RELAÇÕES ENTRE CORPO E GÊNERO “ARTIFICIAL” - LEITURAS DE UMA
NARRATIVA FÍLMICA DE FICÇÃO CIENTÍFICA

Ma. Gabriela Semensato Ferreira (UFRGS - CAPES)

Marlova Soares Mello (UFRGS - CAPES)

1. INTRODUÇÃO

Avanços tecnológicos, cenários espetaculares e mudanças ambientais drásticas: essas são algumas das características atribuídas à ficção científica, uma literatura imaginativa que frequentemente também é associada a viagens no tempo e ao futuro. A racionalidade técnico-científica que o gênero carrega está ligada à ciência desde sua concepção, dividindo e observando os seus progressos e suas dificuldades; traduzindo seus anseios, suas polêmicas e seus impasses.

A principal preocupação observada nas obras desse gênero, entretanto, é o presente, o que irá acontecer com os seres humanos caso alguma dessas novas tecnologias fuja de controle ou tenha um resultado desastroso, e como esses experimentos podem impactar e transformar a vida dos indivíduos. Não por acaso, o cenário que essas narrativas apresentam são sempre extremos, e as sociedades utópicas ou distópicas. A ficção científica diluiu as fronteiras entre homens, animais e máquinas, enfraquecendo os limites entre as ciências humanas, sociais e naturais, o que concede às suas obras um caráter múltiplo de experiências.

Por explorar algumas dessas características marcantes, o longa-metragem *Ex Machina: instinto artificial* (2015), do diretor e roteirista Alex Garland, pode ser associado à ficção científica. Porém, é importante refletir em que medida se aproxima desse gênero e como se afasta do típico tratamento dado, em narrativas, ao personagem ciborgue ou androide e às relações entre o “artificial” e o “natural”.

A protagonista do filme, a premiada atriz Alicia Vikander, interpreta uma ginoide (uma androide feminina). Ela compartilhou, portanto, com a atriz Sonoya Mizuno, a difícil tarefa de movimentar seu corpo de forma controlada e esteticamente coerente com o que poderia se esperar de uma máquina extremamente avançada e cuja inteligência é tão próxima à humana a ponto de desafiá-la (ou ultrapassá-la). Além disso, foi preciso levar em consideração uma característica comum, entre elas, e muito particular: a de suas personagens terem o gênero feminino. Ambas as atrizes foram bailarinas, o que pode ter proporcionado

maior controle corporal. Ambas também tiveram que se movimentar usando roupas apertadíssimas, para que os efeitos especiais, que transformariam sua pele em metal, pudessem ser visualmente convincentes.

A trama de *Ex Machina* inicia pelo ponto de vista de Caleb, um funcionário da grande empresa que desenvolve ciborgues com inteligência artificial (IA). Apesar dos poucos detalhes a que o espectador tem acesso, no início do filme, é possível compreender que essa empresa também trabalha com outros produtos do setor de tecnologia, já que Caleb, interpretado por Domhnall Gleeson, não faz ideia de que a produção dessas IA's esteja acontecendo. Nos primeiros minutos do longa, Caleb é aparentemente “sorteado” para fazer parte de um experimento em um local isolado, o laboratório do dono da empresa e principal desenvolvedor da IA, Nathan (Oscar Isaac).

Esse experimento envolve, principalmente, o teste de Turing, para comprovar, ou negar, a existência de “consciência humana”, em uma máquina. Isto é, para verificar se o computador em questão possui Inteligência Artificial. O cientista Nathan, soberano no local, afirma que se sua IA passar no teste ele entrará para a história dos homens. Deseja, a todo momento, ser o *pai* dessa tecnologia, e assim afirma seu papel de “criador todo poderoso”, o que se relaciona fortemente ao título do filme e ao nome da ginóide testada, Ava.

Algumas das pistas para se entender esta como uma obra de ficção científica, e provavelmente distópica, é a constante vigilância a que os personagens são submetidos. Quando Caleb é “sorteado” para o experimento, não tem nenhuma informação sobre ele, como todos os seus colegas. Na cena em que descobre que é o participante escolhido, nos primeiros minutos da história, toda parcela visível de seu corpo é coberta, por alguns segundos, com pontos de luz, como se estivesse sendo observado por câmeras, das quais talvez não tenha conhecimento. Em seguida, ele usa o telefone celular para rapidamente contar a alguém, por mensagem, a novidade. Todos o parabenizam instantaneamente, usando a mesma mídia para isso.

O chefe de Caleb, Nathan, vive no laboratório em que o experimento será realizado, um local bastante isolado que, curiosamente, é cercado por elementos da natureza, como geleiras e uma floresta. Quando Caleb chega na propriedade, seu meio de comunicação com o mundo externo, o celular, fica fora de serviço. Ao entrar, é recebido pela voz de uma máquina, que tira uma foto de seu rosto. A “casa” parece uma espécie de *bunker*, na verdade, apesar de ser chamada de “ambiente de pesquisa”. Nenhum humano o recebe. Ele mesmo vai ao encontro do Nathan.

É interessante pensar que o comportamento do chefe, portanto, não é muito amigável, mas sim frio. Não tem quase nenhum “calor humano” e até mesmo os episódios em que usa humor deixam Caleb visivelmente desconfortável. Nathan percebe esse incômodo e comenta a falta de janelas do local. Entrega um contrato de sigilo ao funcionário, agora isolado como ele, e assim o obriga a manter silêncio sobre qualquer detalhe do que acontecer lá. Quando pressionado a assinar (pois perderia grandes descobertas), Caleb obedece.

Como se pode observar, não é viável localizar essa narrativa em um espaço temporal exato. Trata-se, provavelmente, de um “futuro incerto”, que explora problemáticas do presente, uma característica marcante da ficção científica distópica. O espaço isolado e a vigilância também são elementos bastante frequentes na distopia. De modo geral, esse tipo de história poderia ser entendida como uma espécie de oposto da utopia, que apresentaria uma sociedade ideal. Só que, além da total utopia ser algo extremamente difícil de se realizar atualmente, muitas vezes esses dois tipos compartilham de um mesmo elemento, como o alto controle social. Portanto, a distopia pode ser tomada como uma sátira da utopia, por exemplo. Há uma preocupação com problemas políticos, sociais e culturais que a produzem. O mundo alternativo de *Ex Machina* apresenta também esses elementos distópicos. O cientista, nessa narrativa, pretende ter controle absoluto sobre o conhecimento, as máquinas, e os sujeitos que vivem ali, e de alguma forma tem sucesso nisso. Controla, através de violência simbólica e sexual, até mesmo os sujeitos femininos, as ginoides.

É importante, neste ponto, reiterar: todas as androides, nesse filme, são ginoides. Todas têm a aparência de atraentes mulheres e uma delas é especificamente usada como assistente e parceira sexual do cientista. A partir desses elementos, é possível observar que a relação entre o homem (cientista) e esse outro corpo maquinal, ou artificial, desafia o próprio conceito de humanidade.

2. ENTRE O ARTIFICIAL E O NATURAL

No mundo de *Ex Machina*, como se disse, a tecnologia já avançou o suficiente para que a inteligência artificial funcione de modo satisfatório, convencendo o cientista que participa do teste de Turing de que a máquina, Ava, parece humana. Nesse sentido, a diferença entre o filme e a realidade é clara. Porém, essa distância não é tão ampla assim. Já existem computadores, em nossa sociedade, que passaram nesse teste, convencendo mais de 50% das pessoas com que conversaram de que poderiam se tratar de seres humanos.

Entretanto, boa parte da comunidade científica desse campo de pesquisa concorda que esses resultados ainda estão longe de serem bons o suficiente para que a IA seja amplamente aceita como “inteligente”.

Um dos problemas que envolve o teste de Turing, tanto no filme quanto fora dele, é o próprio critério de inteligência. Esse exame, realizado por meio de uma conversa breve entre uma pessoa e a máquina, deveria dizer se a inteligência do não humano é *equivalente* a de um humano. Contudo, o conceito de inteligência humana é extremamente complexo e relativo. O mesmo poderia ser dito sobre o que significa ter uma “consciência própria”, com a tomada de decisões que um diálogo necessita, algo que a personagem de *Ex Machina* parece ter.

Em relação às máquinas que já conseguem ter diálogos convincentes com seres humanos, pode-se pensar em diversos exemplos, como o programa chamado Siri, parte do sistema operacional da Apple, assim como alguns chatterbots, ou computadores “falantes”, e até mesmo aplicativos que já conseguem recriar a fala típica de alguém. Alguns programas famosos são o SimSimi (com aplicativo para iOS e Android) e o Spookitalk (usado no videogame *Starship Titanic* de Douglas Adams).

O desafio do teste de Turing, de qualquer forma, continua o mesmo. Como definir o comportamento, a fala e a inteligência humanas? Se o programa for superinteligente, por exemplo, e não tiver algumas falhas, a máquina não passa no teste, já que as pessoas cometem erros. E mesmo que o computador passe no teste, segundo alguns cientistas, isso não quer dizer que tenha consciência, mentalidade ou intencionalidade.

Ava, no filme, é escondida de qualquer outro contato que não seja com os cientistas. Sua linguagem, segundo Caleb, parece não determinística e híbrida. Ela interage de forma curiosa com ele e o convence de que tem intencionalidade e de que parece ter consciência e mentalidade. Ela usa até mesmo a sensualidade para conquistá-lo e para convencê-lo do mau caráter de seu criador, Nathan. Caleb acredita nesse pedido de socorro e a ajuda a tentar escapar.

Em alguns momentos, é difícil saber quem, de fato, está aprisionado. Uma cena na sala de vidro em que ela é mantida deixa isso mais evidente. Dependendo do ângulo da câmera adotado na sequência, o ponto de vista muda, como se nenhum dos dois pudesse sair da sala. Ou seja, tanto o humano quanto a ginoide parecem ser manipulados naquele ambiente. Caleb talvez seja duplamente controlado - por Ava e pelo cientista. Mas o instinto dela, ao que tudo indica, é o de sobrevivência. É necessário superar a inteligência humana para que possa fugir.

As dimensões temporal e tecnológica da narrativa indicam, ainda, uma espécie de futuro “pós-biológico”, ou pós-humano, do qual a tecnologia ciborgue faz parte na forma de um “transhumanismo”. As pessoas, hoje entendidas como corpos orgânicos, ou naturais, teriam, nessa outra sociedade, habilidades “melhoradas” que as definiriam como algo além do humano. Nossa sociedade atual não se encontra tão distante desse futuro. Afinal, já possuímos um amplo mercado de próteses e órteses, operando alterações na constituição corporal, com implantes, óculos e cadeiras eletrônicas.

Coloca-se aí, portanto, problemas de origem, de modelo e de hierarquia; além de problema de linguagem, principalmente a linguagem artística. O ciborgue tem como modelo o humano, o orgânico, ou o natural, mas encontra formas de ultrapassá-lo. Algumas operações a que o corpo humano é sujeito, como a amputação e colocação de prótese, também fazem com que ele dependa do modelo artificial para que ocorra a articulação entre um e outro. Essa relação é investigada pelo teórico David Wills (1995), que questiona se é possível falar, nesse contexto, de uma simples oposição entre natural e artificial, isto é, se é possível defini-los como opostos. Essa desconstrução de seus significados também levaria, em última análise, ao questionamento de sua posição hierárquica tradicional, em que a natureza é anterior ao artifício, à arte.

Para Ava, a pele, que ela coloca, por fim, para escapar, é uma prótese, é um artifício. Essa pele, que parece sintética, cobre o corpo dela, dando a aparência humana que ela necessita para viver em sociedade, sem ser reconhecida como máquina. Não se sabe se essa aposta dá certo, mas esse “vestir das peles” que ocorre ao fim do filme é bastante poético e simbólico, principalmente do ponto de vista da crítica feminista.

3. A ESCOLHA DE UM GÊNERO

O personagem interpretado por Oscar Isaac pode ser enxergado como um tipo de Victor Frankenstein moderno, ao passo que os dois brincam de ser Deus gerando uma nova vida a partir de tecnologias desconhecidas. Entretanto, ambos esquecem do caráter imprevisível que esses seres possuem. A ficção de Alex Garland nos faz pensar nas inteligências artificiais modernas, que a cada dia estão mais independentes, e seus comportamentos cada vez mais imprevisíveis.

A diferença mais marcante que aparece na ginóide desde sua concepção é que essa faz alusão a uma possível essência feminina: seu nome faz referência direta à figura de Eva,

remetendo, assim, à “origem” da humanidade. Além disso pode significar também “avis”, pássaro, vida ou aquela que está viva, e de fato Ava não poderia ser mais viva, já que durante toda a narrativa é ela quem apresenta o comportamento mais humano e dela que emerge toda a sensibilidade.

Alguns questionamentos surgem dessa situação. Poderia a criação do cientista ser tão perfeita que daria início a uma nova era para os andróides? Seriam esses seres até mesmo mais sensíveis que nós humanos? Pretensiosamente talvez seja isso que seu criador pretende provar submetendo Ava a um teste que tem como intuito atestar a inteligência e também a capacidade da ginóide de se camuflar entre os humanos. Surgem, com o fim da narrativa, novas possibilidades para esse mundo alternativo: talvez este seja um novo episódio de progresso científico na humanidade; talvez seja possível que seres orgânicos e inorgânicos consigam conviver harmoniosamente.

Ava surge como uma mulher sensual e questionadora. Em seus inúmeros diálogos com Caleb nada passa despercebido pela ginóide. Assim como sua antecessora bíblica Ava, ela se mostra um ser curioso e inquieto, incapaz de permanecer em cárcere. O desejo de conhecer a vastidão do mundo que existe além das paredes que a confinam fazem com que Ava desafie e transponha os limites impostos por seu “pai”, já que, como se disse anteriormente, somente dessa forma ela alcançará sua liberdade.

Ava é uma espécie de supercomputador, um corpo pós-humano e inorgânico cuja a identidade é associada diretamente à de uma mulher. Sua voz, sua aparência e até mesmo as roupas que adota ao longo da narrativa fazem referência a padrões associados como sendo essencialmente femininos. Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1949), questiona o significado do que é ser mulher. Para a teórica, não nascemos predestinados a uma mera questão biológica. O gênero, então, para a autora já aparece como sendo uma construção social.

A filósofa norte-americana Judith Butler mais tarde vai reinterpretar a famosa frase de Beauvoir:

When Simone de Beauvoir claims, “one is not born, but, rather, *becomes* a woman” she is appropriating and reinterpreting this doctrine of constituting acts from the phenomenological tradition. In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self (BUTLER apud MCCANN & KIM, 2013, p. 462).

Assim, Butler entende que é impossível desassociar a experiência histórica e social que os indivíduos que se reconhecem como mulher vivenciam. Os sujeitos são construídos através de seus atos; os indivíduos performam e repassam essas performances entendidas como padrões e assim criam a ilusão de um comportamento essencialmente feminino ou masculino. Nesse sentido, tudo que existe de fato é a linguagem e é através da fala que repassamos essas noções de comportamento.

Ao reproduzir atos que constituem a ideia de gênero, a ginóide se apropria de uma identidade supostamente feminina e passa a performar esses atos durante os seus dias de confinamento. Assim, Ava deixa de ser somente um amontoado tecnológico para tornar-se também objeto de desejo masculino. Quando assume a identidade de gênero de uma mulher a ginóide se encontra apta a reproduzir os inúmeros papéis que uma mulher desempenha ao longo da sua vida, como sugere Weedon (1997):

Many women acknowledge the feeling of being a different person in different social situations which call for different qualities and modes of femininity. The range of ways of being a woman open to each of us at a particular time is extremely wide but we know or feel we ought to know what is expected of us in particular situations – in romantic encounters, when we are pandering to the boss, when we are dealing with children or posing for fashion photographers. We may embrace these ways of being, these subject positions, wholeheartedly, we may reject them outright or we may offer resistance while complying to the letter with what is expected of us (WEEDON, 1997, p. 83).

A importância da linguagem aparece aqui novamente, já que é na aquisição da linguagem que a subjetividade do sujeitos é formada por intermédio da realidade social na qual estamos inseridos. Sendo assim, estamos sujeitos aos múltiplos discursos que ditam o comportamento das mulheres. Além disso, como a subjetividade é caótica e multifacetada, somos resultado da posição que ocupamos na sociedade, assim como também das interações com outros indivíduos.

Ava é levada a performar como uma mulher: sua voz, seus movimentos, seu discurso, e seu comportamento, como um todo, remete ao feminino. Dessa forma, ao ser identificada como um sujeito pertencente desse universo, Ava também é incluída dentro do modelo heterossexual, que encontra suporte no binário homem/mulher. Dessa forma, ela usa de artimanhas relacionadas ao estereótipo feminino. Por vezes, a ginóide é manipuladora, dúbia e joga com o protagonista ao perceber seu interesse por ela. Em sua ânsia de encontrar um meio

para escapar do complexo laboratorial no qual se encontra, ela utiliza qualquer recurso disponível, seja sua mente ou seu corpo, incluindo sua sexualidade.

O comportamento de Ava levanta alguns questionamentos sobre a autonomia de seus sentimentos, no entanto. Seria esse ser capaz de sentir, como nós humanos? Caleb é levado a pensar que sim, imerso pela aparência que a ginóide apresenta. Porém, ela foi construída baseando-se em seus históricos pornográficos. Isto é, Ava foi programada, pelo cientista inventor, seja em seu comportamento, seja em sua aparência. Ela é a personificação de seus desejos. Dessa forma, por mais que questione a autenticidade dos sentimentos de Ava, Caleb associa essa figura com a de uma mulher humana que apresenta vontade própria.

Durante o transcorrer da narrativa muitas vezes esquecemos que Ava é um androide, um robô com aparência humana. Por essa característica é que ela difere dos ciborgues, seres com partes orgânicas e mecatrônicas ou, nas palavras de Donna Haraway (1995:243), “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”. Em análise desses seres mistos, essa autora, já nos anos 1980, afirma que somos todos em parte ciborgues, já que a tecnologia cada vez mais torna se parte integrante de nós.

Durante a narrativa de *Ex Machina*, porém, aparecem somente dois tipos de criaturas: humanos e andróides. O ser híbrido não é priorizado pelo laboratório científico. Descobrimos, ainda, que Ava não é a primeira tentativa, pelo desenvolvedor, de criar uma inteligência autônoma - outras ginóides existem, já guardadas e danificadas.

Em um dos momentos mais poéticos de toda a narrativa, já com a ginóide prestes a fugir de seu cativeiro, Ava recorre às outras andróides para “formar-se”. A partir dessas mulheres-máquina já sem uso, ela se constitui como mulher, colando fragmentos de suas peles e anexando partes dessas outras ginóides ao seu frágil corpo robótico. Ao tornar se uma mulher agora apta, pelo menos visualmente, para viver em sociedade, Ava consegue finalmente libertar-se.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo alternativo desse filme de ficção científica pode ser aproximado de um “outro espaço”, como descrito por Michel Foucault (1984, p. 5). Isso porque encontra-se em uma espécie de heterotopia, em que a linguagem não permite criar um espaço fabular utópico. A narrativa heterotópica é a que desfaz os mitos, como o de Eva, a primeira mulher. Ava pode

ser a primeira mulher-máquina, ou a primeira IA daquele mundo, porém desafia o padrão imposto a ela. Apesar ser “artificial”, ela é subversiva *por natureza*, assim com híbrida, ao invés de constituir-se como simples oposição ao homem, ou como sua companheira.

Em uma de suas inúmeras conversas com Ava, Caleb conta uma anedota interessante sobre uma teoria de como descobrir a diferença entre um humano e uma máquina. Na experiência hipotética, ambas viveriam em uma sala preta e branca, e a máquina saberia tudo sobre cores, porém apenas teoricamente. A pergunta que faz para Ava é: qual delas sai da sala primeiro? A humana, pois, nessa concepção de humanidade, é ela que tem a curiosidade. Ou seja, nessa espécie de alegoria da caverna de Platão, o homem (ou a mulher) precisa e ver algo novo para entendê-lo. Esse “outro espaço” está fora, portanto, fora da sala de Ava, fora do laboratório, num local para ela ainda estranho e desconhecido. Se é preciso matar o pai simbolicamente para se tornar homem, é preciso, no caso dela, matar o pai, o cientista, para tornar-se mulher, para ver o outro, o fora.

Ava apresenta o comportamento mais humano durante grande parte da narrativa, entretanto sua inteligência é artificial, construída. A ginóide é esse constante fora de lugar, desterritorializada, sem espaço. Ela já não cabe mais no laboratório e, portanto, precisa se deslocar, retirar-se dali, sua esperança é habitar um outro espaço, construir uma nova história, enfim, estar inserida em um meio que desconheça sua essência robótica.

Para partir em busca de seu recomeço, Ava de alguma forma precisa do humano e do sintético que parece orgânico (a pele). É imprescindível que a IA consiga convencer Caleb para que possa sair daquele confinamento. Após convencê-lo de seu intelecto, Ava precisará convencê-lo de sua aparência, que ainda deixa à mostra algumas partes de máquina. Dessa forma, ela precisa da cobertura que simula uma aparência humana para se misturar à sociedade, tornando-se apenas mais uma perdida em meio à multidão de corpos.

As peles que a ginóide veste ao final da obra também podem ser vistas em paralelo ao texto, cujas várias camadas ou rede de sentidos se relacionam a conexões feitas com textos para além deste, conectam-se ao que está também fora do texto.

Ava se configura como uma espécie de *deus ex machina*, ainda, já que ela resolve todas as questões mais importantes do filme. Assim, O título da narrativa é no mínimo duplo, pois pode ser relacionado com o papel do cientista (que se acha um deus e age como um), capaz de criar uma nova forma de vida, mas também à sua criação inesperada, essa criatura peculiar que concede o desfecho surpreendente à narrativa. Em vez dos deuses do olimpo, temos um cientista. Em vez dos humanos, portanto, temos a ginóide.

Deus ex machina ou “Deus surgido da máquina”, em latim, também é um recurso utilizado na arte para resolver um problema na narrativa através de uma solução inesperada, fantástica. E também pode se referir a personagens ou eventos inesperados. Ava ao estabelecer uma relação com o cientista convidado a participar do teste acaba por manipulá-lo na sua busca por liberdade. A ginóide é a personagem inesperada ao passo que se revela mais consciente que todos os outros seres que a rodeiam, sua astúcia surpreende inclusive seu criador. É o fato de Ava conseguir modificar a situação ao seu favor que garante o tom imprevisível do desfecho.

Há, por fim, esse contraponto entre Ava e o que se compreende como ‘humano’ de uma forma geral. O próprio questionamento acerca do que consideramos ‘humano’ parece ser tomado como uma questão importante no filme. Como já se disse, é difícil determinar a inteligência artificial de Ava, justamente porque o conceito de inteligência humana é bastante complexo e não categórico.

Ao utilizar as peças e também as peles usadas em versões anteriores do projeto – outras andróides – e “formar-se” a partir das imagens dessas outras mulheres-máquina, colando e anexando esses elementos ao seu corpo robótico, que Ava talvez tenha experimentado pela primeira vez a sensação de pertencimento, já que de alguma forma ela carregaria para sempre aquelas criaturas, suas iguais, consigo. A ginóide ganha de fato a liberdade na última cena da obra, quando vemos uma rua com inúmeras pessoas caminhando apressadas. É possível intuir, nesse momento, que Ava esteja ali em meio aqueles outros corpos humanos.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

EX MACHINA. Direção e roteiro: Alex Garland. Produção executiva: Eli Bush. Noruega; Inglaterra: Universal Pictures International (UPI), Film4, DNA Films, 2015. 1 DVD. 1h48min.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços (Conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos em 14 de março de 1967). 1ª ed. Architecture, mouvement, continuité, n 5, outubro de 1984. In: *Ditos e escritos*. S/ local, s/data. Disponível em: <<http://www.uesb.br/eventos/pensarcomfoucault/leituras/outros-espacos.pdf>>. Acesso em 15 de novembro de 2016.

MCCANN & KIM, *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*. New York: Routledge, 2013.

WEEDON, Chris. *Feminist practice and poststructuralist theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1997.

WILLS, David. *Prosthesis*. Stanford: Stanford University Press, 1995, 350 p.

O LUTO E A MELANCOLIA E A CONSTRUÇÃO DO EU EM *O LUTO DE ELIAS*
GRO DE JOÃO TORDO

Dra. Gabriela Silva (PUCRS)

João Tordo é um dos mais recentes escritores portugueses que colocamos na definição de “novíssima literatura portuguesa”¹²⁸. Recebem essa designação por pertencer a um grupo de escritores que se agregam não num processo geracional organizado de acordo com suas datas de nascimento, abrangendo a idade de trinta e cinco a quarenta anos, que vem de maneira convencional sendo designado por muitos leitores e críticos como a “Geração 70”, por todos ou quase todos do grupo terem nascido na década de 70 do século XX. No perceber de alguns críticos¹²⁹, a “Geração 70” não existe, precisamente por não consolidar uma ligação de temas ou convergências de escrita, o que configura uma *geração*, ou seja um modo de pensar em torno de um movimento estético-literário.

Ao pensar em como esses escritores se colocam na literatura portuguesa contemporânea, reunimos sob essa denominação de *novíssimos*, por diferenciarem-se em determinados aspectos da produção nacional portuguesa. Enunciamos como tais aspectos: temática, construção criativa das formas de narrar e posicionamento do sujeito frente às questões que nomeamos como coletivas ou comuns – as relações amorosas, memória, dor e luto.

João Tordo nasce em Lisboa em 1975, é filósofo e jornalista de formação. Sua trajetória como escritor engloba prêmios como o de *Jovens Criadores na literatura*, e o *Prêmio José Saramago*, além de muitos outros em que foi finalista com diversas de suas obras.

O luto de Elias Gro foi publicado pela primeira vez em 2015 pela Companhia das Letras, Portugal. A narrativa apresenta a história de um homem, em torno dos quarenta anos que depois da perda de um filha e o término de sua relação amorosa, isola-se numa ilha. Não é nomeado em nenhum momento da história, começa e termina sem nome (algumas vezes chamado de estrangeiro), sem uma identidade ou sequer sabe-se de onde tira dinheiro para

¹²⁸ Título do meu projeto de pós-doc realizado em 2015/2016 em que discuto as características de criação ficcional e temáticas de determinados autores contemporâneos portugueses. Financiamento Capes.

¹²⁹ Miguel Real desenvolve essa ideia no livro *O romance português contemporâneo, 1950-2010*. Publicado em Portugal pela Editorial Caminho, 2012.

sobreviver. O foco da narrativa é o que essa personagem encontra na ilha, ou quem ele encontra.

A ilha que também não recebe nenhum nome é habitada por um grupo pequeno de pessoas que dividem o restrito espaço insular desde muito tempo. Estão lá desde que nasceram, chegaram ou naufragaram. Entre eles, Elias Gro e sua filha Cecília, Alma e seu ex-marido Pedersen, Heinrinch – sujeito que aluga o farol ao estrangeiro, Ibrahim, Norbert, Curry, Bernard, Boulay e outros moradores que não interagem diretamente com o protagonista.

Isolado no farol antigo, tanto quanto na ilha, o protagonista começa seu processo de luto, precisa *deglutir* o que de fato lhe havia acontecido e entender o que pode fazer de sua vida: “O coração latejava-me de tristeza; senti-me um condenado que ao atravessar aquela porta, se deitava voluntariamente na cova (...)”(TORDO, 2015, p. 22). A partir de sua chegada, tudo vai se modificando: torna-se alcólatra— “O corpo pedia o que pedia” (TORDO, 2015. p.35), atropela Cecília com a bicicleta, acaba tornando-se amigo de Elias Gro, e também da própria Cecília, afasta-se de todos depois de uma crise de tristeza e alcoolismo e acaba por viver algum tempo sem casa, comida e qualquer tipo de contato com as pessoas da ilha. Só retorna quando inicia um encadeamento de ações que o farão regressar a normalidade. Elias Gro adoece e ele precisa juntar-se a Cecília e a Alma que cuidam do pastor. Elias Gro era pastor da única igreja da ilha. Começara há muito tempo, desde os tempos de Lars Drosler¹³⁰ (o escritor), na ilha. Lars também havia habitado o farol, era dinamarquês e viveu solitário até “os últimos anos de vida” (TORDO, 2015, p. 20).

Elias Gro estabeleceu suas relações com a fé e com Deus. Construiu para si mesmo um modo de perceber Deus e tentava através da igreja que coordenava transmitir aos outros sua visão dessa mesma fé e das ações desse mesmo Deus: “Une-os o amor que encontramos n’Ele e os desígnios que nos esperam. Que cumpremos com particular habilidade porquanto soframos ao saber das coisas que abandonamos ou nos abandonam, os desígnios não são para serem compreendidos, mas para serem aceites.”(TORDO, 2015, p. 56). Transmitira a Cecília essa comunicação um tanto estranha com Deus e as possibilidades que a fé oferecia, a quem de fato, pudesse acreditar nos efeitos de se entregar a esse tipo de sentimento por algo desconhecido, mas que ronda nossa mente desde sempre. Para o protagonista essa ideia de um Deus bondoso ou ainda, misericordioso era inconcebível, para ele a própria ideia de Deus era algo inacreditável.

¹³⁰ Lars Drosler é o protagonista do romance *O paraíso segundo Lars D*, publicado em 2015.

Sabemos já, de longa data que a literatura é um espaço de possibilidades, de prodigiosas possibilidades, assim, nesse espaço, tudo o que coloca um sujeito enquanto romancista é num âmbito da imaginação e do próprio imaginário, o comum, compartilhado através das figuras que são contempladas pelo nosso histórico de conhecimento de mundo e o particular interiorizado e mostrado através do comportamento de uma determinada personagem. Em *O luto de Elias Gro*, João Tordo apresenta-nos um protagonista sem nome, sem uma provável identidade, mas que se aos poucos desvela-se através da dor e do luto alheio. Ele se compõe da fragmentação do outro, alteridade e singularidade se alternam na construção do eu, pós-luto e melancolia do protagonista.

Esses vários lutos que compõem a narrativa, por mais singulares que sejam, aglutinam-se em torno do protagonista, que ao tomar conhecimento de cada um deles, localiza-se tanto na história da ilha e dos moradores como na sua própria história: a morte da filha e o abandono de A, sua namorada. A. uma artista que vivia isolada num apartamento/estúdio - “Tudo em A. gritava isolamento; tudo nela era calculado para manter os humanos a uma distância segura.” (TORDO, 2015. P. 42) — permite a entrada do protagonista na sua rotina, mas que após a perda do bebê, já não consegue mais continuar o vínculo amoroso.

Maurice Blanchot comenta em *O espaço literário* que é necessário que se brinque com a morte, que é uma exigência da própria morte, “Arte esvoaça em torno da verdade, com intenção decidida de não se queimar nela”, segundo o filósofo então a arte esvoaça em torno da morte, sem condenar nem a si mesma nem ao outro à morte, mas por estar tão próxima ela mostra como possibilidade, a nossa forma de interagir e entender a morte e todos os efeitos dela no cotidiano. A arte exerce função primordial ao pensarmos sobre as questões fundamentais do humano. É inerente ao fazer artístico a reflexão a respeito dos que nos compõe como sujeitos. Através do imaginário, das construções metafóricas, dos processos de abstração que a arte executa, nós, experienciamos mais uma vez (ou pela primeira e talvez única vez) o que de fato acontece numa realidade que tomamos como verdadeira ou tangível.

Na literatura, nomeadamente a narrativa, a personagem tem papel essencial como elemento que compõe um texto, é através das suas ações que tomamos conhecimento do andamento de uma história, sua natureza nos proporciona que possamos fazer inferências e perceber determinadas linhas de pensamento estético, filosófico, social e político, também nos é oferecido, através da personagem uma provável percepção do humano e de nós mesmos. A vivência da personagem é o que permite a credibilidade da obra literária, no seu “esforço” de

assemelhar-se ao mundo real, a partir do que denominamos como verosimilhança. O que se passa no mundo e as respectivas formas de como cada ente experiencia essas ações é o material do escritor.

Orhan Pamuk em *A maleta do meu pai*, fala da capacidade do escritor de criar na ficção a possibilidade do jogo narrativo, das condições de isolamento e ao mesmo tempo das relações com o mundo real que permitem ao leitor sempre referenciar-se:

A maior virtude do romancista imaginativo é a sua capacidade de esquecer-se do mundo, como fazem as crianças, ser irresponsável e entregar-se ao deleite de sua irresponsabilidade, brincar com as regras do mundo conhecido - mas ao mesmo tempo através desses voos soltos da fantasia, não perder de vista a profunda responsabilidade que, mais tarde, permitirá aos seus leitores não se perderem inteiramente dentro dentro do romance. (2007, p. 84)

Essa passagem de Pamuk serve-nos para pensarmos na ideia de João Tordo ao falar sobre o luto e a melancolia e como entre essas personagens, já comentadas, a ação do luto se torna partilha e entendimento . Ao perder-se e isolar-se do mundo continental, o protagonista de *O luto de Elias Gro*, torna-se um referente sobre a vivência do luto, do exercício cotidiano de perder, de experienciar essa perda e sobretudo de cultivar a melancolia como uma necessidade no entendimento de si mesmo. Estar melancólico não é viver numa constante e incontornável tristeza, mas permanecer durante um período de tempo num modo operante de silêncio e reclusão para a leitura de si e do mundo. Pensa-se o amor, as relações, o cotidiano e a morte.

A relação com a morte perpetua a arte desde os tempos mais antigos, sempre o homem procurou entender como dimensionar a sensação de perda, de esquecimento ou ainda da construção de uma identidade de um sujeito não mais pertencente ao mundo das coisas e dos homens. A morte coloca-se de uma maneira impositiva no cotidiano, segundo Epicuro, quando a morte está nós não estamos mais, porém, é nessa ausência que a memória é o grande fomentador de uma identidade já não mais possível de ser construída, que já não existe. O que faz com que precisemos do luto, da ideia de entender ou amenizar esse sentimento de ausência, de um isolamento involuntário do ente. Precisamos através do período de luto também para entender que a morte é uma necessidade como coloca Heidegger, ela faz parte do nosso ciclo e da nossa natureza. Só estamos completos com a morte e ela é uma experiência única e intransferível. Precisamos da morte para que possamos sobreviver.

“O paraíso deve consistir no cessar da dor, disse Elias Gro, quando o fim se aproximava.”(TORDO, 2015, p.15), essa é a ideia da morte como finalização de um período

de purgação, de martírio em que o corpo já não suportando mais a doença, a dor, precisa do fim, da extinção da relação entre o que podemos chamar de alma, ou talvez de mente e o corpo, matéria descartável e por onde se pode sentir a dor. “Ele estava doente, tão doente quanto o corpo permite, e eu, que acordei demasiado tarde de um sonho cruel, cruzei-me com Cecília e com o homem pendurado na cruz. E foram estes dois, cada um com seu infinito talento para a teimosia que me mostraram o caminho”(TORDO, 2015, p.15) — a fala do protagonista relaciona algumas de suas formas de entender o que acontece consigo mesmo e com Elias. Ao estar ao lado do pastor na hora de sua morte, consolá-lo da dor física, aterradora, ele se dá conta do “sonho cruel” em que estava imerso até então, a melancolia que o mantinha inerte desde o fim do relacionamento com A. Também emergem da amizade com Elias Gro e Cecília, a disposição para quem sabe entender o que se pressupõe como Deus e seus desígnios.

“Resta-nos prosseguir, sem saber para onde vamos, se seremos capazes. Sem a cumplicidade das coisas já vistas, pois essas perdem-se a cada instante, Para isto, e para outros assuntos mais chegados a vida terrena é que servem estas palavras e é sobretudo para isto”(TORDO, 2015, p.16). É assim que o protagonista se dá conta de que a brevidade da vida nos exige que sejamos mais amenos com nossas incapacidades ou falta de habilidade para nos entendermos como seres em constante modificação a aprimoramento. Ao perceber a morte de Elias, ele dá-se conta da natureza de suas ações, da perda quase total de seu tempo, ao relutar contra o irremediável. Estamos a disposição da morte, do fracasso, da dor, da ausência, do aprendizado do amor e da solidariedade. Somos constantes processos de mutação e necessidade.

Ao chegar na ilha, também não nomeada, talvez porque não importe seu nome, mas sua condição de insularidade, de afastamento, e como afastamento espaço de introspecção por ser reduzido em tamanho e em moradores, o protagonista pega uma condução, um barco, conduzido por um barqueiro, figura que associamos diretamente a Caronte, o barqueiro do Hades (referência algumas vezes lembrada pela personagem) que transporta as almas até o mundo dos mortos. Essa figura não leva o protagonista para esse mundo tectônico, mas sim, afasta-o do mundo continental, do cotidiano já deixado de lado com o fim do relacionamento, atravessar o mar e entrar na ilha, era despedir-se com que trazia consigo até o momento.

“Nestas alturas eu duvidava se, por algum sortilégio, não teria ido parar no Hades. Talvez eu tivesse morrido e a terra dos mortos fosse o lugar onde já éramos sombras sem o sabermos.” (TORDO, 2015, p. 70) É esse o estado anímico com que o protagonista chega a

ilha, um desejo de quase morte, como se esse isolamento insular lhe fosse um providencial sepultamento.

O afastamento do continente, o começo do uso das lutas de boxe —“quero sentir, dizia-lhe, e apontava para o peito, de mãos enluvadas. Aqui” (TORDO, 2015, p.36) — para expurgar a raiva e a dor do fim, são também os movimentos que se enlaçam à memória construída de A, através dos elementos que ele recorda

Imagens que traziam consigo palavras - mãos, cabelo, olhos - e palavras que traziam consigo outras palavras, mais pequenas, detalhes apenas, mas suficientemente dolorosas para que eu quisesse esmurrá-las até mais nada restar senão a fantasia, a que sempre chega quando, já exaustos, aguentamos o rugir da batalha, erguendo finalmente a bandeira branca que será a nossa única companhia enquanto tentamos reconstruir, impotentes a narrativa do nosso fracasso.(TORDO, 2015, p.24)

Então, não mais suportando o peso desses fragmentos de palavras e de corpo, ele procura no álcool a fuga para a memória. É o artifício mais útil para “debelar a terrível constatação da impotência e suavizar a dor” (TORDO, 2015, p.25), argumenta para si mesmo, quando pensa sobre como sobreviver a dor causada pelo abandono, pela separação, pelo fim. Uma morte metafórica do amor, uma suspensão no sonho vivido com A.

“As limitações geográficas são bem ou mal as limitações sentimentais.”(TORDO, 2015, p.78) E isolar-se na ilha, era isolar-se do que A. significava ou da dor que causava com a sua escolha. Mas também era propor-se a estar imerso num contexto diferente do seu. Uma lógica do esquecimento e do próprio renascer. Sofrer, experienciar o luto pela morte e pela separação, entender que a ilha era ao mesmo tempo isolamento e possibilidade:

Também não vos direi que foi um tempo fácil. Foi aí, sentado na pequena rocha, à beira da água, que dei início aos meus curativos. Foi aí que comecei a fazer o luto. Observando as nuvens que, em determinadas tardes, formavam um cobertor tão próximo da terra que julgava poder tocá-las se subisse a um escadote, chorei como uma criança. (...) Chorava porque não sabia mais o que fazer, porque as lágrimas antecediam qualquer possibilidade de as deter, dizendo-lhes: calma, fiquem onde estão, que eu arranjei razões para que não caiam. (TORDO, 2015, p. 81)

Luto e melancolia para muitos é associado a um pensamento pessimista, comenta Urania Tourinho Chaves em posfácio a obra *Luto e melancolia* de Sigmund Freud. É a ideia de final, término e aceitação da morte como fim único e ao qual estamos impossibilitados de nos dissociarmos: “A morte de certa maneira, fixa-nos: seremos para sempre aquele ali deitado; os mesmos traços, as mesmas cores. Não mais teremos cheiro nem sombra e nada se modificará em nós. A morte é um sossego para os vivos.” (TORDO, 2015, p. 154). No

entanto para Freud é uma leitura realista da realidade, morte e desilusão são dois temas que acompanham tanto o pensamento de Freud quanto a humanidade. “A morte, esvazia o mundo, a desilusão e a tristeza abatem-se sobre o eu (ego) e do mesmo modo o esvaziam. Seguem juntos luto e melancolia, e o sentimento de vazio ganha espaço, exerce a sua dominação, tornando o homem mais consciente de sua solidão.”(2011, p.111).

Orhan Pamuk comenta que “escrever é transformar em palavras esse olhar para dentro, estudar o mundo para o qual a pessoa se transporta quando se recolhe em si mesma - com paciência, obstinação e alegria.”(2007, p.13) Então podemos visualizar o que se passa com o protagonista que evade-se do mundo, mas afunda-se num universo particular e isolado.

“Muitas vezes desejei minha própria morte: o Narciso sem vida mergulhado nas águas, agora tranquilas, de um rio que de um momento para o outro, perdera a turbidez, exibindo o cadáver pálido que nele caíra.”(TORDO, 2015, p.154). O desejo do protagonista não é uma morte física, ligada ao extermínio, a extirpação de si mesmo de um determinado grupo ou da própria vida, mas uma morte simbólica, que lhe colocasse numa situação de não-vida. Também expressa seu desejo de estar em qualquer lugar onde “não esteja” (TORDO, 2015,p.157), como ele mesmo enuncia: uma contradição humana, estar onde não se está, buscar na diversidade (fuga de pensar sobre si mesmo ou deparar-se com a ideia do que está sendo incômodo) e talvez mesmo na alteridade essa possibilidade de não ser ele mesmo em composição com as suas memórias, ideias, detalhes de cotidiano — “Um dia acordamos contaminados pela melancolia; quando nos deitamos damos por ela ao nosso lado, aconchegando-nos as cobertas; e percebemos então, que somos velhos amigos.” (TORDO, 305, p.97).

Essa percepção de melancolia atribuída ao personagem de João Tordo é diretamente relacionável ao que indica Freud em *Luto e melancolia*: “A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da incapacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima.” (2011, p.47). Por sua vez o luto é, dentro do pensamento de Freud, “a reação à perda uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela” (2011, p.47). O conflito do protagonista de *O luto de Elias Gro* é a oposição e ao mesmo tempo simbiose da melancolia que o acompanha desde tempos anteriores a chega na ilha e o luto, a intensidade do sentimento de perda de A., do bebê e do compartilhamento da vida com esses entes: pelo isolamento, já comentado, característica intrínseca da companheira e a morte da filha:

O reverso de uma incomensurável perda é a consciência dessa perda. E a consciência chega através da dor. A dor não costuma mentir; nesse sentido é que mais importa. Sem ela passaríamos do sofrimento momentâneo ao esquecimento. No fundo, a dor é paz; um lugar intermédio onde finalmente entendemos que, por mais que se repitam os gestos hábeis de todos os dias, o que aconteceu nunca tornará, e todas as coisas —todas, sem exceção— se irão perder, uma de cada vez, devagarinho, sem que tenhamos tempo de as deter na ida ou de perguntar para onde vão. (TORDO,2015, p.84)

O processo de luto do protagonista é diferente do de Elias Gro, o pastor lida, desde a adolescência com a morte (da filha de Alma que chega na ilha muito doente e depois de vários dias morre) e motivo pelo qual também se aproximara da fé e desse provável Deus, depois na vida adulta, a morte da esposa, vitimada por um câncer nos ossos, deixando Cecília ainda bebe e ele sozinhos, o recoloca no luto. Demorado, espesso, esse luto se estenderia até a sua morte, um luto também pela ideia que devemos nos conformar com o que nos é oferecido por esse Deus.

A morte de Elias Gro, que lhe aproximara da vida, de uma nova leitura de mundo e também um novo diálogo com o outro e com si mesmo, lhe abre a probabilidade do entendimento das imbricadas relações entre o ser humano e as suas sensações, crenças e emoções:

Sei agora o que nunca soube - que o amor encontra seu estado mais puro quando julgamos que que o fim chegou; finalmente entendo que o amor pode ser precisamente essa ausência, o deixar de estar, ser capaz de apreciar as mãos, um punhado de brasas num deserto de gelo. Um dia, embora pese tudo o que vivemos, nem essa memória restará pois a maior de todas as nossas ausências é a morte (toda a morte um suicídio, toda a derrota uma misteriosa vitória.).(TORDO, 2015, p.297)

Se o luto é ciclo, então o luto de Elias Gro, torna-se o ciclo do protagonista, —“Foi um processo lento, é certo, e inicialmente mascarado pela bebida; mas os processos não se detêm apenas porque os tentamos ignorar: quando muito, são retardados ou, quando damos por eles, já estão em marcha” (TORDO, 2015, p.92)— num luto dentro de um luto, numa melancolia que reverbera nas paredes da personagem como se fosse a luz dentro do farol que ele habitava quando chegou a ilha.

“O segredo do escritor não é a inspiração - pois nunca fica claro de onde ela vem - , mas a sua teimosia, a sua paciência”(2007, p.14) diz Orhan Pamuk; João Tordo, durante todo o percurso insular e introspectivo do protagonista insiste na escolha dos detalhes (artifício comentado por James Wood em *A mecânica da ficção*), para construir o destino dessa personagem. Sem nome, o estrangeiro retoma de alguma maneira sua vida, o controle até

então perdido do próprio sentimento em relação ao mundo. “As palavras são o último adeus que fazemos das coisas. Não há retorno.(TORDO, 2015, p. 317), uma “linguagem da ausência” sem palavras, mas que nelas encontra o rompimento do que demarca a vida, a tristeza, a morte. A perda, não somente pela morte, mas pelas situações da vida como a suspensão amorosa, o distanciamento e o conseguinte isolamento: “ultrapassam na maioria das vezes o claro acontecimento da perda por morte e abrangem todas as situações de ofensa, desprezo e decepção através das quais se pode penetrar numa relação uma oposição de amor e ódio”,(FREUD, 2011, p. 67) é essa a ideia da melancolia trazida desde o continente e talvez herdada “teria eu herdado a melancolia que pertencera ao meu pai e ao meu avô, aquele pesado fardo, uma maneira de ser que transcendia o conspícuo e penetrava no território do mórbido?” (TORDO, 2015, p.152). A responsabilidade de viver a melancolia, de sobreviver ao luto é imputada ao protagonista por ele mesmo. Seu percurso, de um profundo sofrimento,vulnerável às memórias que surgem e reacomodam-se no distanciamento imposto à vida passada e continental, é o de encontro consigo próprio. Inexorável, a morte dá, de certa forma seguimento a vida, seja ela metafórica ou física. Reconstrói-se a si mesmo como sujeito, e começa então a construção de uma nova vida, de um novo espaço de afetividade em que Cecília, a menina que agora não tinha nem pai, nem mãe, lhe ensinara a primeira lei: a medida do amor, que pode não salvar da morte ou impedi-la, mas que ajuda a entender o seu significado.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad.,introd. e notas: Marilene Caronte. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PAMUK, Orhan. *A mala do meu pai*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TORDO, João. *O luto de Elias Gro*. Lisboa: Companhia das Letras Portugal, 2015.

O FALATÓRIO DE STELA DO PATROCÍNIO – ESCRITA, LOUCURA E RESISTÊNCIA

Gabriela Simões Pereira (FURG)

Stela do Patrocínio (1941-1992), desde seus 21 anos, viveu internada em *instituições totais*¹³¹ manicomiais: primeiramente, no Centro Psiquiátrico Pedro II, no bairro de Engenho de Dentro/RJ e, a partir de 1966, no manicômio Colônia Juliano Moreira – assim como Arthur Bispo do Rosário –, também no Rio de Janeiro. Diagnosticada com “personalidade psicopática mais esquizofrenia hebefrênica, evoluindo sob reações psicóticas” (MOSÉ, 2001, p. 21), permaneceu 30 anos isolada: em momento algum deu um passo para fora da instituição nem recebeu qualquer visita. Veio a falecer nas dependências da Colônia, em 1992, de infecção generalizada decorrente da amputação de uma de suas pernas: “Nunca foram localizados os parentes; nunca procuraram por ela, não reclamaram a sua ausência” (AQUINO, 2001, p. 14 *In* MOSÉ, 2001).

Stela seria um caso como tantos outros nos manicômios brasileiros, sem rosto, sem voz: sem memória. Foi porque, em 1986, a artista plástica Neli Gutmacher montou um ateliê no Colônia que temos registrado, hoje, o *falatório* de Stela do Patrocínio. Durante dois anos, os internos e os artistas conviveram e produziram juntos; Stela chamou a atenção devido à sua fala poética – *falatório*, como a própria define –, a qual foi registrada em áudio e vídeo pela equipe do ateliê. A psicóloga e psicanalista Viviane Mosé, em razão das pesquisas para sua tese de doutoramento, teve a oportunidade de trabalhar no Colônia e tomou conhecimento da obra de Stela, vindo a reunir alguns dos falatórios no livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (RBA), publicado em 2001, pela editora Azougue, com uma tiragem de 1.000 exemplares.

¹³¹ Segundo Goffman (2003), para o disciplinamento dos indivíduos compreendidos como não sociáveis, a sociedade criou as instituições totais: estabelecimentos fechados, sob o regime de internação, composto por grupos numerosos de internos em tempo integral. O fechamento é o que concede o caráter total à instituição e é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída. Goffman (2003, p. 16-17) dividiu as instituições totais em cinco grupos: 1) instituições criadas para cuidar das pessoas que são consideradas incapazes e inofensivas; 2) estabelecidos para cuidar de pessoas consideradas incapazes de cuidar de si mesmas e que ameaçam à comunidade, embora de maneira não intencional; 3) lugares criados para proteger a comunidade contra perigos intencionais; 4) instituições com o fim de realizar de modo mais adequado alguma tarefa de trabalho, e que se justificam apenas através de tais fundamentos instrumentais; por último, 5) estabelecimentos que servem de refúgio do mundo, podendo servir também como locais de instrução para os religiosos.

Tendo como base duas fitas cassete gravadas entre 1986 e 1988, mais um livro datilografado por Mônica Ribeiro contendo alguns falatórios de Stela, Mosé organizou a publicação de *RBA transpondo* o material para a forma versificada. Viviane tem consciência de sua “irremediável interferência”, já que o que era fala aparece, no livro, enquanto escrita e, ainda mais, associada à versificação e à estrofação. Por isso, insiste em chamar de *transposição* o processo de organização dos textos, mantendo sempre em mente que “ao transpor esta fala para a escrita, não estaremos reproduzindo o que ela disse. A fala não pode ser desvinculada do som, da tonalidade, da musicalidade que a acompanha.” (MOSÉ, 2001, p. 26)

Muito embora sempre reste um abismo intransponível entre a oralidade e a escritura, Viviane Mosé realizou essa tarefa com muita lucidez, preocupando-se em conceder o máximo possível de “sonoridade” ao texto. Para tanto, afirma que as fitas cassete foram imprescindíveis pois permitiram “descobrir de que forma Stela fazia suas pausas”, além de possibilitarem a identificação de um ritmo próprio do falatório, critérios indispensáveis para uma transposição mais próxima à oralidade (MOSÉ, 2001, p. 27). As únicas interferências intencionalmente realizadas foram duas correções de desvios da norma culta: “optei por [...] substituir o ‘tô’ por ‘estou’ ou ainda o ‘tive’ por ‘estive, o que fiz somente quando havia uma repetição muito grande dos termos, carregando a escrita de um peso que não havia no texto falado”. (MOSÉ, 2001, p. 27)

RBA é composto por oito partes, precedidas pelo texto “Estrela”, escrito por Ricardo Aquino, à época, diretor do Museu Bispo do Rosário, e por uma apresentação de autoria de Viviane Mosé, “*Stela do Patrocínio – uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica*”. O texto inaugural de Mosé é dedicado à explicação do processo de organização do livro, traz uma biografia de Patrocínio, uma breve análise dos falatórios e uma crítica, a partir do pensamento de Foucault e de Nietzsche, da instituição manicomial e da exclusão da loucura da ordem do discurso.

Enquanto gestora dos textos orais de Stela, Viviane Mosé empregou alguns critérios para estruturar o livro. Demonstrando-se respeitosa aos falatórios, a organizadora preocupou-se em não fazer “cortes internos ao texto”, publicando ou falas inteiras ou então fragmentos “publicados em sua totalidade, isoladamente” (MOSÉ, 2001, p. 28). A divisão em capítulos obedeceu a circunscrição em temas: “ouvi inúmeras vezes os textos, percebi as repetições temáticas, as repetições literais [...] Aos poucos, não pude me furtar de perceber o encadeamento entre os assuntos, a conexão dos temas. (MOSÉ, 2001, p. 29).

A parte I recebe o nome de “Um homem chamado cavalo é o meu nome” e traz falatórios cujo cerne é a situação de Stela no hospital: “É onde se depara, enxerga, localiza o hospital, sua 'doença', sua prisão, sua condição de 'ficar pastando' (MOSE, 2001, p. 29). Na parte II, “Eu sou Stela do Patrocínio, bem patrocinada”, ocorre um distanciamento de Stela do contexto hospitalar, ela adquire nome e atribui à sua oralidade a denominação de falatório. Em seguida, na parte III, “Nos gases eu me formei, tomei cor”, e na parte IV, “Eu enxergo o mundo”, os falatórios são voltados para questionamentos ontológicos, uma perplexidade de Stela face à matéria humana, à forma e existência no mundo.

“A parede ainda não era pintada de tinta azul” compõe a parte V, cujos temas são: alimentação, sexo e maternidade. Em nome homônimo ao título da obra, no capítulo VI, “Reino dos bichos e dos animais é o meu nome”, há tanto a construção metafórica do asilo enquanto zoológico quanto a apresentação de experiências zoometamórficas do eu lírico, o qual se transforma em cavalo, macaco, camelo etc. A penúltima parte, “Botando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum”, comporta versos sobre a impossibilidade de romper com o isolamento, sobre a impossibilidade de transpor a prisão, mesmo dispondo do falatório. Na última parte, “Procurando falatório”, é quando Stela realiza uma dobra sobre si mesma porque fala sobre o falar, assumindo a consciência de sua linguagem idiossincrática.

Pretendo falar acerca das rupturas provocadas pelo falatório de Patrocínio. Não busco falar “sobre” o falatório, porque “falar sobre” pressupõe estar “em cima de”, “no alto de”, olhando aquilo que está lá embaixo. Quero falar “acerca”, que é margear, falar a partir da margem e acerca da margem, da borda, do limite, da periferia, das fronteiras. Com isso, falo de pelo menos duas compreensões do que sejam as margens. A primeira, mais evidente, diz respeito à situação marginal de Stela, desde uma abordagem histórica, política e social, e devido ao fato da autora suportar o estigma da loucura, ao de ser mulher, negra e pobre. Nesse aspecto, quero evidenciar o poder subversivo do falatório de Stela do Patrocínio, à medida que ele reestabelece ao dito louco a possibilidade do discurso, fundado uma *ruptura a partir da margem*, ou seja, a partir da vida deixada à margem. O segundo ponto é a provocação de *rupturas das margens*. Com isso quero fazer referência ao aspecto que considero central na poética de Patrocínio: a esgarçada das fronteiras, sejam aquelas que separam o homem do animal não humano, sejam aquelas que separam a vida da morte, o branco do negro, o velho do novo.

RUPTURA A PARTIR DA MARGEM: A LOUCURA E O FALATÓRIO

Na vida condenada ao manicômio estamos diante de uma subjetividade que é sujeito de sua própria dessubjetivação. Ao dito louco é negado o discurso, uma vez que a pressuposta ilogicidade de sua fala delirante se mostra atentatória à razão. Ao lado da vontade de verdade e da palavra proibida, a loucura forma um sistema de exclusão constituído de formas de controle externo do discurso (FOUCAULT, 2012a, p. 48).

Ao negar o significado da linguagem do dito louco, nega-se sua condição de humano e atesta-se o sistema de exclusão ao qual ele já está submetido. Michel Foucault (2012b, p. 78) busca a gênese da cisão, no domínio da linguagem, entre a razão e a loucura. Isso é, o trajeto histórico que possibilitou distanciar a razão, enquanto positividade e discurso de verdade, da loucura, enquanto negatividade e fala delirante e ilusória. Foucault encontra na Idade Clássica o surgimento da cisão entre razão e loucura, momento em que foi fundada, entre as duas, uma relação de oposição excludente.

O cume do distanciamento da loucura e da razão é a grande internação, no século XVII. No curto espaço de cerca de cinquenta anos, o tratamento da loucura modificou-se abruptamente na Europa. Se antes os loucos ou eram banidos das cidades ou relegados a uma existência relativamente livre; no cenário do século XVII, passaram a ser confinados. A fundação do Hospital Geral, em 1656, em Paris, demarca a nova forma encontrada para tratar a loucura.

A partir do século XVII, o homem desatinado é uma personagem concreta tomada num mundo real, julgado e condenado pela sociedade da qual faz parte. Esse é, assim, o ponto essencial: o fato de a loucura ter sido bruscamente investida num mundo social onde encontrou seu lugar privilegiado e quase exclusivo de aparecimento; de lhe ter sido atribuído, quase da noite para o dia, um domínio limitado onde todos podem reconhecê-la e denunciá-la – ela que foi vista perambulando por todos os confins, habitando sub-repticiamente os lugares mais familiares. O fato de se poder, em cada uma das personagens em que ela se materializa, exorcizá-la, de vê-la por meio de uma medida de ordem e precaução política.

Porém, para Foucault, é absurdo procurar no internamento a causa da alienação da loucura, uma vez que ele é apenas um dos efeitos da experiência da loucura construída desde a Idade Clássica. Com o internamento, a loucura “é posta à distância; distância que não é apenas simbólica, mas realmente assegurada, na superfície do espaço social, pelo cerco das casas de internação” (2012b, p. 105). Segundo Foucault, foi necessária uma primeira alienação, aquela que retirou da loucura a sua verdade, a sua positividade, alocando essas

qualidades na razão. Essa primeira alienação diz respeito ao movimento histórico no qual: “o desatino deixou de ser experiência na aventura de toda razão humana, e através do qual ela se viu contornada e como que encerrada numa quase-objetividade” (2012b, p. 104-105).

A exclusão da loucura do domínio da linguagem, que se iniciou no Renascimento, marca o início do confinamento da loucura que, após, na Idade Clássica, será representada também pelo internamento. No século XIX, a exclusão do louco surgiu também como medida econômica e de precaução social. A modificação no tratamento da loucura guarda intrínseca relação com valores éticos relacionados à pobreza e ao trabalho e com uma nova política econômica principiante na Idade Clássica: o momento em que a loucura é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se ao grupo; o momento em que começa a se inserir no centro dos problemas da cidade. As novas significações atribuídas à pobreza, importância dada à obrigação do trabalho e todos os valores éticos a ele ligados determinam a experiência que se faz da loucura (2012b, p. 78).

O gesto de alienação que possibilitou esse distanciamento é localizado no início da Idade Clássica, com o pensamento cartesiano. A partir de então, traça-se uma linha divisória que logo tornará impossível a experiência, tão familiar à Renascença, de uma razão irrazoável, de um razoável Desatino (2012b, p. 47-48), pois o cartesianismo exclui a loucura como pensamento. O pensamento passou a ser possível somente a partir de um sujeito do pensar racional. O mundo da razão – do sujeito consciente e do pensamento verdadeiro – foi posto em oposição ao mundo da loucura – do louco enquanto vida ausente de consciência, subjetividade e pensamento verdadeiro. Podemos dizer que a loucura passou a ser definida em sua negatividade perante a razão. A razão é formada, necessariamente, pela exclusão da loucura do interior do discurso. O enclausuramento do discurso pela razão que impossibilita à loucura o uso da linguagem.

Por isso o falatório de Patrocínio é uma ruptura. Um movimento de ruptura a partir da margem, da própria vida enclausurada. Ao falar de dentro do manicômio e desde um status de louca, Stela retoma o uso da palavra, libertando a loucura de sua condenação ao mutismo. Viviane Mosé compartilha desta importância dada à voz de Stela enquanto acontecimento de ruptura de uma situação de isolamento, de exclusão do domínio do discurso. Como gestora de *RBA*, afirma que a intenção da publicação não tem em vista o “valor literário” dos falatórios, mas o fato dela possibilitar a integração de Stela ao discurso que um dia a excluiu, enclausurando seu corpo e sua palavra (MOSÉ, 2001. p. 31). Acredito que o propósito de trazer o falatório ao centro, concedendo poder enunciativo à Stela, em nada contrapõe-se ao

“valor literário” de *RBA*. Quero dizer que não é preciso renunciar a uma intenção para abarcar outra, não é preciso deixar a análise da literalidade dos falatórios porque se está comprometido com a reverberação e o alcance exterior do discurso.

No falatório de Patrocínio, está presente um olhar *pelo lado de dentro* acerca da instituição *total* manicomial. Curioso é que essa interioridade do olhar, fruto do fato de Stela falar sobre o cotidiano de sua vida no manicômio, é acompanhado por uma exterioridade. Por meio da fala, Stela põe-se exterior a si e ao manicômio a partir de uma consciência de fora, produzindo uma dobra sobre si mesma, falando sobre o ato de falar, sobre seu falatório. É exatamente o falatório que a coloca numa posição distinta daquela dos outros internos:

Eu já falei em excesso em acesso muito e demais
Declarei expliquei esclareci tudo
Falei tudo que tinha que falar
Não tenho mais assunto mais conversa fiada
Já falei tudo
Não tenho mais voz para cantar tudo que tinha que cantar
Eu cresci engordei tô forte
Tô mais forte que um casal
Que a família que o exército que o mundo que a casa
Sou mais velha do que todos da família
(PATROCÍNIO, 2001, p. 141)

Eu não tenho mais voz
Porque já falei tudo o que tinha que falar
Falo, falo, falo, falo, falo o tempo todo
E é como se eu não tivesse falado nada
Eu sinto fome matam minha fome
Eu sinto sede matam minha sede
Fico cansada falo que tô cansada
Matam meu cansaço
Eu fico com preguiça matam minha preguiça
Fico com sono matam meu sono
Quando eu reclamo
(PATROCÍNIO, 2001, p. 142)

Essa capacidade de Stela de distanciar-se, de colocar-se em uma posição de exterioridade em relação ao manicômio e à seu próprio falatório, ao mesmo tempo em que fala a partir do interior da vida asilar, torna possível ao falatório registrar um lugar, o manicômio, e a condição de enclausuramento e abandono dos internos. Os falatórios são construídos a partir do “eu”, e não de um sujeito lírico coletivo; apesar do caráter singular e pessoal do falatório, evidenciando a subjetividade de quem a enuncia, subsiste um alcance plural. O olhar singular do eu lírico acaba por ser um registro de uma situação de vivência e violência que atinge uma coletividade; Stela fala a partir de si, mas também no lugar de todos aqueles ditos loucos e, por isso, interditados de fazer uso da palavra.

Mais de quinhentos milhões e quinhentos mil moradores
morando no Teixeira Brandão, Jacarepaguá
Núcleo Teixeira Brandão, Jacarepaguá
E todo dia dá segunda terça quarta quinta...
(PATROCÍNIO, 2001, p. 56)

Eu sei que estou passando mal de boca
Passando muita fome comendo mal
E passando mal de boca
Me alimentando mal comendo mal
Passando muita fome
Sofrendo da cabeça
Sofrendo como doente mental
E no presídio de mulheres
Cumprindo a prisão perpétua
Correndo um processo
Sendo processada
(PATROCÍNIO, 2001, p. 97)

Stela fala da vida no Colônia como um incansável transcorrer de dias, meses, anos, sem qualquer alteração. O falatório de Stela traz a carga desse tempo arrastado da vida asilar, um tempo sem novidade, condenado à rotina rigorosa, ao regramento e à vigilância. Devido à repetição do mesmo, ao ciclo imutável da rotina institucional, cria-se uma espécie de suspensão temporal, um *continuum* indiscernível entre presente, passado e futuro, aludida nos falatórios, por exemplo, pelo uso do gerúndio: “Fico pastando no pasto à vontade”. Ou então pela exploração poéticas de sequências temporais que concedem um caráter cíclico à temporalidade:

Como é o seu dia a dia aqui na colônia?
Segunda terças quarta quinta sexta sábado
domingo
Janeiro fevereiro março abril maio junho julho
agosto setembro outubro Novembro dezembro
Dia tarde noite
Eu fico pastando à vontade
Fico pastando no pasto à vontade que nem
cavalo
Ele já disse
Um homem chamado cavalo
É o meu nome
(PATROCÍNIO, 2001, p. 147)

O uso da voz passiva e de verbos no particípio passado é um recurso presente nos falatórios que evidencia a condição de sujeição do corpo do interno ao controle e à vigilância da instituição total. A partir do Classicismo, o *corpo* foi concebido como objeto de poder, que se pode manipular, treinar, modelar com o objetivo de torná-lo disponível à submissão e utilizável. No caso das instituições totais manicomiais, a docilidade dos corpos, objetivo do

poder disciplinar (FOUCAULT, 2009), busca diminuir sua capacidade de resistência à dominação, retirando de sua alçada a autonomia para desejar e escolher. O falatório de Stela traz esse poder dirigido ao corpo, ao controle do corpo: “Eu sou seguida acompanhada imitada / assemelhada / Tomada conta fiscalizada examinada revistada.” (PATROCÍNIO, 2001, p. 63).

RUPTURA DAS MARGENS: AS FRONTEIRAS ESGARÇADAS

A *ruptura a partir das margens* foi aqui entendida como a resistência promovida pela própria vida condenação à exclusão. A mais grave sublevação que o dito louco poderia cometer, fê-la Stela: falar. E ao falar também provocou outras rupturas, na seara literária, subvertendo o fazer poético. Digo em relação à forma da transposição dos falatórios, que muito os aproxima da poesia modernista ao abolir a pontuação; claro que as escolhas quanto à versificação e à estrofação são devidas à gestão de Viviane Mosé, muito embora levem em consideração a sonoridade e o ritmo do falatório de Patrocínio.

Mas, quando falo de *ruptura das margens* quero fazer referência, especialmente, à construção poética de Patrocínio. Mosé define o falatório como “uma ordenação delirante, uma ordenação móvel, fundada na afirmação de sua própria fragmentação”, porque a palavra poética de Patrocínio seria “capaz de se manter sem se sustentar, necessariamente, nos limites subjetivos, gramaticais e lógicos” (MOSÉ, 2001, p. 24). O potencial subversivo do falatório, o que ele traz de ímpar enquanto manifestação literária, creio que é o fluxo vertiginoso, o escoamento contínuo dos versos.

Stela emprega muito a repetição de palavras, por vezes de versos inteiros, assim como o recurso de elencar, de criar séries imprevisíveis. O falatório nunca se fixa em uma imagem, em uma ideia; a poética de Stela é movimento constante, razão irrazoável, razoável desatino. Patrocínio elenca imagens e ideias que, a princípio, nada têm em comum entre si, em um fluxo ininterrupto. O falatório cria uma aproximação entre imagens e ideias dissemelhantes possivelmente nunca cogitadas pelo leitor, mas que começar a fazer sentido dentro de sua construção:

É quadrilha exército povoado
Bloco médico escoteiros e bandeirantes
Isso é família porque é família e família
Tudo é família

Você não é família?

Uma família é uma reunião uma reunião
Uma família pra mim é uma reunião de médicos e cientistas
Minha família era a família que se garantia
E sumiu de repente desapareceu mudou
Mudou não sei se foi porque mudaram as vestimentas
A família toda com as mesmas roupas
Com as mesmas roupas
E aí mudou as roupas
Pra poder ficar mais difícil a diferença entre nós

Escoteiros quem vence são bandeirantes
Bandeirantes quem domina e vence são escoteiros
Família é quadrilha exército povoado
Bloco médico escoteiros bandeirantes
Corpo de bombeiros quadrilha exército
Povoado bloco médico corpo de bombeiros
(PATROCÍNIO, 2001, p. 130)

O falatório também suscita *rupturas das margens*. Com isso, faço referência ao aspecto que considero central na poética de Patrocínio: a esgarçada das fronteiras que separam o homem do animal não humano, a vida da morte, o branco do preto, o velho do novo. Stela torna os limites entre os opostos nebulosos, explorando a potencialidade do paradoxo. No *falatório* de Stela, surge uma poética no limiar. Está presente uma desordem da linguagem que rompe com o princípio da não contradição, instaurando uma não lógica do terceiro incluído.

O eu-lírico não se vê conformado a ser isto ou aqui, a ser homem ou animal, branco ou preto, velho ou novo. O falatório instaura um pensamento sincrônico do isto e aquilo convivendo simultaneamente; o que é considerado contraditório e excludente para a lógica, é assume uma possibilidade de convívio nos falatórios. Na poética de Patrocínio, o que emerge é a descontinuidade, a indefinição, o trânsito constante, a irresolução, a não demarcação o paradoxo.

A tentativa poética de deslocamento/perturbação das fronteiras que separaram o humano do animal não humano é desenvolvida de dois modos na obra de Patrocínio. Primeiro, com o desejo do eu lírico de romper com a natureza humana e “vestir-se” de animal, metamorfoseando-se em macaco, em cavalo, em cachorro etc. Esse processo metamórfico ocorre ao revés do domínio alegórico das fábulas, em que os animais são antropomorfizados com propósitos moralizantes para a edificação do homem. Segundo, a palavra poética que se quer animalizada, no sentido de substituir a lógica da construção frasal pela descontinuidade, pela repetição, pelo fluxo vertiginoso da palavra, de desarticular a fala do homem e caminhar para uma não linguagem ou para o silêncio.

Antes era um macaco, à vontade,
Depois passei a ser um cavalo
Depois passei a ser um cachorro
Depois passei a ser uma serpente
Depois passei a ser um jacaré
(PATROCÍNIO, 2001, p. 114-115)

Esse esgarçar das fronteiras denota um eu lírico desterritorializado, em constante reformulação por meio de processos metamórficos, o que torna indefinível sua identidade enquanto pertencimento a qualquer classe. A ordenação delirante dos falatórios, a associação sempre em movimento de ideias e imagens aparentemente sem qualquer relação, são indícios que correspondem à esse eu lírico que não encontra morada, que não se quer estável e definível, que se quer em fluxo. Um eu lírico que é tanto homem quanto animal, tanto branco quanto negro, velho e criança:

Comecei a existir com milhões e quinhentos mil anos
Logo de uma vez, já velha
Eu não nasci criança, nasci já velha
Depois é que eu virei criança
E agora continuei velha
Me transformei novamente numa velha
Voltei ao que eu era, uma velha
(PATROCÍNIO, 2001, p. 80)

Eu ainda era clara, branca
Da noite pro dia ei fiquei branca
Ou se foi do dia pra noite que eu fiquei branca
Eu fiquei preta
Eu seu que eu tomei cor
Nos gases eu me formei
Eu tomei cor
(PATROCÍNIO, 2001, p. 81)

É a mesma mulher é o mesmo homem
É a mesma criança é o mesmo bicho
É o mesmo animal é o mesmo espírito
É a mesma alma é o mesmo Deus
É a mesma Nossa Senhora
É o mesmo Menino Jesus no tempo.
(PATROCÍNIO, 2001, p. 92)

Em suma, os falatórios de Stela do Patrocínio promovem, pelo menos, dois movimentos de transgressão: uma *ruptura a partir das margens*, pois é a retomada da palavra por quem foi condenada ao mutismo, excluída do discurso. É, também, uma *ruptura das margens*, pois o aspecto central da poética de Stela é o limiar, a esgarçada das fronteiras que separam e avizinham o homem do animal não humano, a morte da vida e etc. O falatório traz

um eu lírico em constante fluxo, no dever do sempre tornar-se outro, instaurando uma não lógica do terceiro incluído: do isto e aquilo, simultaneamente.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos*, São Paulo, Perspectiva, 2003.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo, Loyola, 2012a.

_____. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2012b.

PATROCÍNIO, Stela. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

IMAGINÁRIO COMUNISTA X CRISTÃO E SEUS ÍMPETOS DE
EFERVESCÊNCIA ONÍRICA EM *ASSUNÇÃO DE SALVIANO*, DE ANTONIO
CALLADO

Me. Geam Karlo Gomes (UEPB - CAPES)

Dra. Maria Goretti Ribeiro (UEPB)

1 INTRODUÇÃO

Se o homem tem seu caráter paradigmático em sua natureza, projetando-se sempre para uma época de revelação mítica, abolindo o tempo profano e se projetando num tempo imemorial, ele o faz a partir de uma densidade social, a partir de perspectivas ideológicas. Há uma tendência de o homem buscar – por meio do pensamento organizado e através de sua relação com o imaginário – a harmonia da bem-aventurança do Mundo paradisíaco. Na tradição judaico-cristã, este é o Mundo de inocência adâmica anterior à Queda. Ideologicamente, o Movimento Comunista absorveu este arquétipo a partir do intento revolucionário de construção de um novo Mundo. Em *Assunção de Salviano*, de Antônio Callado, inflexões dessa “beatitude edênica” (usando uma terminologia de fundamentação cristã) perturbam os camponeses, vítimas de situações de exploração e injustiça, ascendo nos anseios do Partido Comunista perturbações políticas que não fogem à efervescência mitológica. Nessa leitura, indicações de Raoul Girardet, Gaston Bachelard, Raphael Patai, Mircea Eliade, C. Gustav Jung, Northrop Frye, Karl Marx e Friedrich Engels e da Bíblia cristã tornam-se contundentes para as análises e interpretações.

2 A CONFLAGRAÇÃO POLÍTICA E A BUSCA DA UNIDADE

A personagem Salgado, de racionalizada educação burguesa, busca no álcool a energia para destruir a Igreja e o Estado, a começar por um plano revolucionário em Juazeiro da Bahia. Assim, finalizando seu cigarro e pretendendo jogar a guimba no barro úmido do Rio São Francisco, o líder do Partido aspirava uma luta que “começasse em Juazeiro da Bahia” e passasse o rio para o Estado de Pernambuco, tomando proporções gigantescas por todo o Brasil:

...imaginou que o atirava [o cigarro] a um rio de álcool, que o S. Francisco começa a flambar. E o Rio da Unidade Nacional em fogo incendiaria a caatinga dos dois lados e só poderia ser apagado no Amazonas e no rio da Prata. Aliás, quem sabe, do Prata bem podia ganhar as repúblicas vizinhas e ir estourar no Pacífico, subir ao Panamá. Já então cheia de fôrça, a conflagração faria arder a península centro-americana, fulminaria jubilosa o México e Rivera e Siqueiro. E então, que é que o pequenino rio Grande iria apagar?... (p. 12, sic).

Esse imaginário revolucionário se manifesta por meio de uma profusão escatológica, através da imagem do fogo e do rio de álcool. O primeiro é um elemento capaz de destruir, o segundo, uma substância de fácil combustão. Trata-se da mais potente imagem que, aparentemente, traduz um desejo de vasta destruição. Ora, o cenário geográfico da caatinga não só é o ambiente propício para o incêndio, mas torna-se o imaginário de Salgado, a metáfora do lugar favorável para anunciar o apocalipse do ideário comunista. Enfim, o exemplo de luta que florescesse no Sertão do São Francisco, em busca arquetípica de restaurar o Paraíso, serviria de protótipo para todo o território nacional, até alcançar toda a América. Esse ideário, aparentemente grosseiro na imagística de Júlio Salgado, é a manifestação desse arquétipo, sempre suscetível de imitações e repetições. Segundo Eliade, “a necessidade que o homem experimenta constantemente de realizar os arquétipos até os níveis mais ‘impuros’ da sua experiência imediata”, nada mais é do que “a nostalgia das formas transcendentais” (ELIADE, 2008, p. 311, grifo do autor), isto é, de preencher o vazio provocado pela ausência do sagrado. Nesse imaginário, o líder do Partido almeja um novo Cosmo comunista americano, unindo vários povos e nações. Um desejo que escapa tão somente as formulações demonstrativas, visto que nele paira uma grandiosa efervescência de imagens agregadas aos intuítos políticos do Partido Comunista.

Desconfiando da relação das ideias políticas com o imaginário, Raoul Girardet enfatiza que o tema da “Unidade” revela, além de formulações doutrinárias, um outro plano, cheio de imagens e símbolos, repleto de representações oníricas, a qual chamamos de mito. (GIRARDET, 1987). Opondo-se a toda situação de divisão de classes e opressão dos camponeses, além da perturbadora alienação religiosa, os desígnios comunistas se voltam para unificação em prol da eliminação de todos esses fatores. Uma espécie de “impulso mítico que parece jamais deixar de acompanhar a celebração da unidade, nesse frêmito de natureza autenticamente religiosa que parece infalivelmente marcar sua expressão” (Ibid., p. 164). Segundo Patai, no mundo comunista, assim como formulado por Marx e seus sucessores, existe uma fase final, que busca descrever uma “nova ordem social ideal”, provinda no intuito de substituir os resquícios da velha. Essa parte final do mito marxista é

baseada numa “terminologia escatológica”, buscando, numa relação familiar com as imagens e narrativas bíblicas (PATAI, 1972, p. 92-93), fascinar aos olhos dos que ainda não são adeptos do Movimento. Um fascínio que deriva de uma “emergência de uma humanidade de **unidade** mais elevada, que conciliasse os interesses de [...] de todos os sobreviventes da conflagração, uma síntese suprema, gloriosa, messiânica, uma sociedade ideal” (Ibid., p. 93, grifo nosso).

A respeito da passagem do romance acima, o rio São Francisco que se configura como uma nova forma de hierofania, por meio de uma atribuição mística. De vasto alcance geográfico, o São Francisco, materializado em álcool, torna-se a metáfora mais potente de alcançar a Unidade sonhada pelos comunistas. A Unidade Nacional almejada por Salgado se expande ao além-pátria, através do seu ambicioso desejo do alcance político em todo o Mundo. Infere-se que o uso poético da metáfora do “rio a flambar” não esconde a máscara provinda da imagem dialética do fogo presente no rio de álcool. No entanto, Bachelard compara o álcool ao fogo móvel, ou seja, “o fogo que se diverte na superfície do ser, que brinca com sua própria substância, liberado de sua própria substância, liberado de si” (BACHELARD, 2008, p. 125). Essa orientação permite compreender que a declaração da personagem busca nas imagens diretas da matéria, exprimir os seus mais intensos desejos: contaminar todas as nações com a suficiência de uma substância capaz de fazer vigorar o ideário comunista em toda Terra. Um fogo que provém da esperança da camada popular, dos dignos comunistas e revolucionários, a começar pelos camponeses do Juazeiro da Bahia.

Dessa forma, o mito escatológico não retorna na obra como imagem tão somente de destruição, mas de transformação, pela simbologia da substituição da água pelo álcool, e da transformação deste em combustão. A profusão geográfica pela substância da aguardente se torna o mais expressivo desejo escatológico de gerar a esperançosa bem-aventurança, transformando todo o continente americano numa espécie de “éden comunista”. Ainda sob este olhar, o rio de álcool em chamas pode expressar também a mais impulsionadora imagem de purificação dos males do mundo para construção de uma Unidade Paradisiaca.

Sob esse aspecto, é preciso esclarecer a divergência da ideia de purificação existente no Comunismo e no Cristianismo, assim como ela se apresenta no romance de Callado. No primeiro, ser puro significa ser digno do Partido, abraçando a causa comunista e defendendo arduamente suas posições ideológicas. No segundo, a pureza é alcançada pelo arrependimento dos pecados e pela penitência. Essas buscas, tão distintas, estão guiadas pelo mesmo poderoso arquétipo. Contudo, enquanto no primeiro se almeja uma bem-aventurança social, no

segundo, há a presença da esperança na bem-aventurança celestial. No prisma da perspectiva cristã, contrária à ideia revolucionária no sentido materialista, a Igreja representada no romance ensina aos camponeses que “Deus mandou que todos se amassem” (p.43), suportando pacientemente a condição subserviência e injustiça terrena na espera da Jerusalém Celeste. O tema da Unidade, na Doutrina cristã, não é de dimensão terrena. Do contrário, são as figuras arquetípicas de Cristo e do Espírito Santo que fundamentam a comunhão de uma mesma esperança de Salvação, ritualizada no batismo a partir de uma fé monoteísta num Deus onipotente, onipresente e onisciente, como está presente no Novo Testamento: “Com toda a humanidade e mansidão, com longanimidade, suportando-vos uns aos outros em amor” (BÍBLIA DE PROMESSAS, 2006, p.303; Efésios, 4: 2-6).

A ideia-chave, conciliadora da coincidência temática no Movimento Comunista e na Doutrina cristã – como protagonizado no romance de Callado –, é a busca arquetípica de uma bem-aventurança da Unidade. O Movimento - revelado no desejo materialista marxista de uma sociedade sem classes; e a Doutrina cristã – através da crença na salvação unitária prometida por Cristo. No Cristianismo, o Paraíso é aguardado com paciência e perseverança, mesmo que isso signifique sofrimento no plano de vida na Terra. Em oposição, para a perspectiva comunista no romance de Callado, a marcha pela Unidade ganha outra natureza, invocando uma imagem bélica: “imaginem todos os pobres juntos, com rifles, com paus, com ferro de tocar boi, imaginem todos os pobres do S. Francisco subindo juntos para o Cariri [...] Quem é que pode resistir a nós todos?” (p.62, sic). Esse momento de persistência de Salviano, aludindo a uma cena de um final otimista, é uma forma encontrada pela personagem de exorcizar todo pessimismo resultante do calejado sofrimento dos lavradores nordestinos. No Comunismo, a utopia é o devir social; na tradição cristã, o sonho é o devir espiritual.

3 O IMAGINÁRIO AGRÍCOLA DA IDADE DE OURO

Fortemente ligado ao contexto social e ideológico, os adeptos do Partido Comunista da ficção de Callado estão repletos de um ideário para “ajudar” os “espoliados” (os lavradores), com vaga alusão ao “Norte do Paraná” e ao “Sul de São Paulo” (p.42, sic), mas, com bastante destaque para o Sertão da Bahia. Cresce um otimismo na certeza de fazer de Juazeiro um lugar onde os camponeses possam desfrutar de seus direitos, de bonanças e farturas de uma Idade de Ouro a ser resgatada. Fiéis à Doutrina cristã, eles demonstram intensa infelicidade em virtude da violência, da morte, do sofrimento e dor de um Mundo após a Queda; mas

comungam também de anseios semelhantes: rezam pela vitória da vida após a morte, guiados pelo arquétipo da bem-aventurança de uma Jerusalém Celeste: “aquilo que a gente reza vai salvar as almas penadas da gente que não rezou” (p.82, sic).

Assim como os camponeses, os adeptos do Partido herdaram o mesmo arquétipo da busca paradisíaca, porém, no desejo comunista professado por Salgado, encontra-se todo um otimismo numa bem-aventurança material, a partir do desejo de resgatar uma Idade de Ouro. Em seus “instantes de perfeita fé no futuro” (p.7), busca estabelecer um passado de bonanças. Isso se explica em função do próprio caráter do mito escatológico. Ele “apenas projeta no futuro mais distante o mito do passado primevo” (PATAI, 1972, p. 79). Para a tradição pagã da Grécia, esse também é “o mito da perfeição dos primórdios”, onde Cronos reina numa espécie de Paraíso. De fato, essa tradição escatológica, direta ou indiretamente, influenciou consideravelmente os movimentos políticos, como o Comunismo.

Distintamente da manifestação desse mito na Doutrina cristã e na tradição mitológica grega, no romance de Callado, o líder do Partido Comunista, ao anunciar o apocalipse de todos os sistemas que aprisionam o homem às variadas formas de alienação (Igreja e o Estado), sonha com uma Idade de Ouro que apresenta outra maneira de aprisionamento do homem; dessa vez, ao sistema comunista (baseado na divisão material de terras com um “chefe local”, Salviano, com a incumbência da “fiscalização das colheitas”); tudo sendo controlado pelo Partido, carregando a mesma esperança paradisíaca que fundamenta o Manifesto Comunista, através da melhoria das condições de vida de todos os camponeses da região (MARX; ENGELS, 1999).

O ápice da invocação desse passado arquetípico – jamais conhecido e impossível de escapar às lembranças individuais, por isso mesmo, efetivamente forte para permanecer na memória dos movimentos políticos –, manifesta-se a partir de um rico imaginário vegetal apocalíptico: “Salviano estremeceu diante daquela imagem de uma lavoura de ouro no solo grisalho [...] e obscuramente associou os trigais de Júlio aos filhos que não conseguia ter de Irma” (p. 45, sic). Essa imagística solicita que Salviano aspire outro Cosmo, através de um imaginário de ordem vegetal, criado pelo líder do Partido. Esse anúncio apocalíptico, em “voz de orador em discurso de 7 de setembro” (p.45, sic), fundamenta-se numa esperança de bonanças e farturas. É quando a imaginação da matéria (BACHELARD, 1997) dá “vida” ao próprio materialismo.

Na perspectiva de Eliade, a vegetação é sempre capaz de encarnar a vida inesgotável. Para a ontologia arcaica, é a realidade absoluta do sagrado. A manifestação mais dramática da

regeneração vegetal surge a partir da atividade agrícola (ELIADE, 2008). Segundo Frye, esse mundo é uma das formas impostas pelo desejo humano. Ele pode vir expresso por imagens do jardim, da fazenda, do bosque (FRYE, 1957). Na passagem do romance de Callado, é o homem quem pode intervir na reconstrução do Mundo, assim como o agricultor manipula a terra, intervindo diretamente na vida vegetal, pois penetra e se integra nas camadas mais densas do sagrado. A memória de uma Idade de Ouro que se veste pela imagem arquetípica da Grande Mãe, a Terra fértil, fornecendo alimento incessante para o desenvolvimento da vida vegetal. Em inúmeras cerimônias, essa imagística assume personificações míticas: Mãe do trigo (países anglo-germânicos); Grande Mãe, Mãe da Espiga, Velha dissoluta, Mulher velha, Anciã (os eslavos); Mãe da colheita, O Velho (os árabes); O Ancião, A Barba, a barba do Salvador, de Santo Elias, de São Nicolaus (para os búlgaros, sérvios e russos) (ELIADE, 2008). Uma presença do mito “vivo”, manifesto no ideário do Partido através da imagem elementar da restauração da Terra ao seu estado original puro, ou seja, o da fertilidade primeira. Neste sentido, essa fascinante imagem tentadora de um mundo de abundância agrária sugerida por Salgado faz com que os sonhos mais densos de Salviano se enriqueçam de um virtuoso otimismo, através de uma associação significativa com os filhos que deseja gerar com Irma.

Essa realidade transubstanciada é uma demonstração que, mesmo defendendo uma posição de negação de toda espécie de manifestação espiritual – convictos de um realidade da materialidade, através da fartura de bonança provinda dos frutos do trabalho agrícola – , os articuladores do Partido não conseguem se desviar por completo da manifestação do sagrado. Na visão de Girardet, esse mito político deriva de um sonho direcionado para um passado mais feliz e mais belo do que o que se apresenta no momento. Uma recordação de um “tempo não-datado [...] que se situa no começo da aventura humana e que foi o da inocência e da felicidade” (GIRARDET, 1987, p.101).

Por meio da abundância dessas imagens e representações, os filiados do Partido buscam evocar um tempo de grandeza e felicidade para uma Juazeiro da Bahia, degradada pela corrupção da Igreja e a injustiça dos camponeses: “Salviano via as colheitas como um exército tomando conta da terra e nela ficando bandeiras amarelas de milho em flor” (p.46, sic). Um passado arquetípico a ser redescoberto, uma Idade de Ouro para os camaradas do Partido retomados por meio da uma imagem de uma nova ordem, isto é, a geração de um novo Cosmo de abundância vegetal.

4 O COMPLÔ DEMONÍACO

No decorrer da narrativa, “dois agitadores” (p.38, sic), Salgado e Salviano, dão intensa engrenagem à busca paradisíaca. Ambos desejam o mesmo fim para a Igreja e ao Estado, assolados por uma espécie de *síndrome* do Paraíso Perdido que só pode ser recuperada por meio de um processo revolucionário. Esses personagens assumem uma dimensão relevante em todo esse romance. Salgado, exerce o papel do Reformador, o Chefe do Partido. É tudo aquilo que a Eliade convém classificar de “o papel e a missão dos Fundadores e Chefes dos modernos movimentos totalitários” que “incluem um número considerável de elementos escatológicos e soteriológicos” (ELIADE, 2013, p.152). Enquanto Salviano, uma espécie de “mensageiro”, “escolhido”, “ungido” (ELIADE, 1992, p.99) pelo Partido, é responsável pelo cumprimento do Plano.

Ainda no início desse romance, tais personagens se encontram reunidos a fim de organizar um plano que possibilitasse o advento de um novo Cosmo sobre o prisma das bases comunistas:

– Vamos tomar uma cerveja lá no Zeca? [convidou Salgado]. Pelo convite, Manuel Salviano já sabia que havia coisa séria a discutir.[...] Ocupavam sempre a mesa ao fundo e o próprio berreiro que faziam um ou dois beberrões sempre a tomar cachaça em pé, na pedra-mármora ao lado da caixa registradora, era garantia de uma possibilidade excelente de conversa em **segrêdo**, sem as desvantagens da procura de cantos escuros. [...] João Martins já conhecia todos no boteco e não havia melhor cortina de fumaça do que a afabilidade com que falava êle ao taverneiro e aos fregueses, enquanto Júlio e Salviano bebiam pacatamente uma cerveja. Nada menos semelhante a uma **conspiração** (p.38-39, sic, grifos nossos).

Essa cena retoma, com uma densa riqueza de detalhes, o retorno do mito do Complô, através da tática organizacional de Salgado e sua preocupação com o sigilo do plano. Analisando esse tema da em narrativas literárias, Raoul Girardet afirma que há no centro da mitologia do Complô “a imagem temível e temida da Organização” e o Segredo como uma de suas primeiras características (GIRARDET, 1987, p. 34). No sentimento de temor está oculto o sagrado, oculto na imagem de mistério. Todas as imagens dessa cena do romance conduzem para esse mito, pois, além dos agitadores fugirem da luz do dia, semelhante a uma descida, onde reina a densidade das trevas (Ibid.) na superfície sombria do ambiente noturno, eles se “encobrem” na vestimenta da amabilidade, afeição e popularidade do poeta João Martins, que funciona como um escudo, ou seja, um verdadeiro disfarce para as conjurações táticas do Partido Comunista. Também não é de estranhar que a própria escolha da mesa do fundo,

infiltrando-se junto ao berreiro dos beberrões, traz a imagem do bestiário do complô, reunindo o que se esconde, o inconsequente e a falta de lucidez e a insanidade dos bêbados que perdem a razão. É o fenômeno da assimilação ou também chamado de redução à animalidade (Ibid.).

Ainda de acordo com Girardet, a tática de esconder-se contém uma “verdadeira pedagogia do segredo” a ser utilizada pelos “homens do Complô” (Ibid., p. 34). Ela é percebida pelo leitor através da apresentação das vias secretas do Partido, tomadas por sinais diversos, como o plano de “Operação Canudos” (p.7) e a escrita do “relatório em códigos” (p. 30). A conspiração comunista se fundamenta, primeiramente, na figura de um revolucionário de talento. Um homem com dívidas grandiosas com o Partido, disposto a destruir a Igreja e as forças do Estado até com bombardeios: “Você imagine um revolucionário realmente de vista comprida [...] assim como você, que eu já vi fascinar os posseiros [...] imagine que êsse homem, odiando a Igreja e os padres como você odeia, resolvesse *fingir uma conversão?*(p.40, sic, grifo do autor).

As linhas seguintes da narrativa são flertadas pela dúvida e indignação de Salviano: “Como é que vou fingir ser aquilo que mais odeio?” (p. 45, sic). A resposta de Salgado é um desabafo íntimo do que sempre representou a sua própria vida, uma história sempre pautada na mentira, na preocupação com sua imagem pessoal, sustentando sempre uma “máscara”. Por muito pouco não mostrou sua verdadeira face perversa: “Seu desejo era dizer que só se age quando o ódio é o motivo, que só se cria quando o fim último é a destruição. Na terra êrma, sob o céu vazio, a única coisa que pode existir é a maldade do homem” (p.45, sic).

Esses íntimos desejos coincidem com o que Girardet chama do “Maligno, do Espírito perverso, de Satã invisível e onipresente” (GIRARDET, 1987, p. 47). Trata-se do processo de demonização do homem, presente no mito do complô, oposto às imagens celestiais e de luz. A insistência da presença diabólica nas mentalidades coletivas, através do pensamento racionalista de seus servidores infernais (Ibid.) tem assolado o mundo. É também o avesso dialético do céu religioso que se une ao inferno existencial (FRYE, 1957) das imagens demoníacas. É por meio dessas recorrências que o herói privilegiado na vasta literatura de muitos séculos tem sido o Príncipe das Trevas (GIRARDET, 1987).

Essas forças maléficas que começam a permear todo percurso de Salgado são inspiradas nas energias arquetípicas do Caos. É dominado pelo exclusivo serviço da Sombra que o pensamento demoníaco dessa personagem se materializa pela organização de um complô contra seu próprio companheiro de Partido:

Evidentemente o único meio de acabar com a Revolução ordenada pelo Partido era abater Salviano e seus dementes a bala. O que o Partido queria era o tema, a desenvolver depois. Salviano podia, mesmo, virar herói: seria talvez o cangaceiro místico, o ateu iluminado pelo idealismo do Partido e dirigindo as massas nordestinas rumo a um destino mais alto, numa sociedade sem classes e sem proprietários. Mas, sobretudo, o Partido queria Salviano morto. Um homem que sobrevivesse sabendo quanto êle sabia, seria pior que tudo (p. 47-48, sic).

Versado por um plano organizado pelas manipulações da Sombra, Salgado se torna o herói maléfico ou anti-herói, arquitetando malefícios para quem, aparentemente, demonstra amizade e confiabilidade: Manuel Salviano. Para o primeiro, este pode se tornar o herói de qualquer “Reino” na antinomia Comunismo/Cristianismo. O que mais lhe interessa são a glória e o poder do Partido.

De acordo com Frye, há o mundo rejeitado em sua completude, o mundo do cativo, da confusão e do bode expiatório (FRYE, 1957), que pedem sacrifícios de um trabalho pervertido, baseados na insensatez, construído sobre a ruína, com sentido arquetípico de imagens demoníacas; e o mundo de imagens apocalípticas, o céu da religião, com a junção das categorias da realidade com as formas do desejo humano (Ibid.).

Essa abordagem fryeana pode orientar a interpretação do trecho do romance calladiano acima. Apesar de os planos do ideário de Salgado ser construídos sobre o sentido arquetípico do mundo rejeitado, através do mito do Complô demoníaco, o destino reservado a Salviano parece ser direcionado para se tornar símile da transubstanciação, própria da Doutrina cristã, pelo desejo de ver o corpo de Salviano ser abatido como o sangue do Cordeiro, tornando-se uma espécie de herói místico, cujos olhos podem, a partir da ótica do próprio Salgado, assemelhar-se aos olhos da imagem sacra da Santa. Eliade classifica esse tipo de herói como mártir, aquele capaz dos mais cruciais sacrifícios “em nome da liberdade dos povos” (ELIADE, 2013, p.152). Um esforço imagético influenciado pela sedução do sagrado, provindo de um desejo para guiar a massa camponesa para o ápice, cujo maior apogeu deveria ser da “rocha dos tempos” (p.30, sic): o Partido Comunista.

5 O SALVADOR: A FIGURA DE CONSELHEIRO

O ponto de partida do plano do Partido é o cenário do Nordeste, fonte de anseios revolucionários de emblemática imagística histórico-cultural:

Imagine a reação de Irma, [...] se [...] souber da Operação Canudos.
[...] – Canudos acabou arrasadinha, arrasadinha, e não sobrou ninguém.

[...] Mas Canudos acabou arrasadinha porque naquele tempo não tinha o Partido para ajudar os jagunços. Hoje a coisa seria muito outra, seria como a nossa ‘festinha’ de 15 de agosto (p.49-50, sic, grifo do autor).

O título faz parte de uma tática que tem inspiração no Arraial de Canudos, que, sintomaticamente, o leitor poderia fazer alguma associação ao cenário idealizado para restauração do Mundo. Contrariamente a essa perspectiva, a atribuição do nome ao Partido tem intrigante relação com os mais profundos e densos desejos de Salgado: a destruição da cidade de Juazeiro da Bahia com o estopim de uma guerra em 15 de agosto, Dia de Nossa Senhora da Glória ou também conhecida como Nossa Senhora da Assunção. Para esse líder do Partido, esse seria o dia de assunção e glória do Partido, através da vitória do plano a ser executado por Salviano.

Na realidade, após o domínio do ódio, o plano maquiavélico de Salgado consiste apenas em fazer de Juazeiro uma “substancialização” do que ocorreu na Guerra de Canudos, por meio do que ele chama de “Operação Canudos”, arquitetando uma verdadeira chacina em Juazeiro da Bahia: “núcleo explosivo da Revolução no Norte e Nordeste” (p. 7, sic).

Inicialmente, Juazeiro reúne toda condição geográfica semelhante à Canudos, como as secas cíclicas que acarretam a desesperança do sertanejo. A esperança na salvação milagrosa espiritual que existia na figura do peregrino Antônio Conselheiro, poupando os flagelados do sertão, materializa-se no desejo do personagem Salgado em fazer de Salviano uma espécie de Salvador. No entanto, não se trata de um Redentor para salvar os justos do pecado desse Mundo degradado na esperança de uma Jerusalém Celeste, assim como se fundamenta a Doutrina cristã. Antes, trata-se de um líder político capaz de enfrentar o Governo, como fez Antônio Conselheiro.

Mais profundamente, subjacente ao desejo de provocar o Caos no dia de Nossa Senhora da Assunção, através de um conflito histórico que marcaria o início da vitória do Movimento Comunista no Nordeste Brasileiro, Salgado encontra no mito do Salvador a figura que deve fabricar para enganar os camponeses:

– Salviano – disse [Salgado] – desde que conhecemos você, o Partido adquiriu uma significação em Juazeiro, uma importância nova, e devo dizer que ainda não houve nada que sugeríssemos a você e que você não realizasse. Mas agora chegou o momento da ação verdadeira. Só há um meio de frustrar a procissão do dia 15 e transformá-la na base de uma ação duradoura, que possa levar à revolução (p.39, sic).

Na missão proferida por Salgado, Salviano se torna uma espécie de “ungido” do Partido, escolhido para realizar uma grande façanha: convencer a camada camponesa para aderir ao ideário comunista. Uma espécie de Salvador, capaz de suscitar a única forma de restaurar um cosmo comunista: o processo revolucionário.

Analisando modelos da história política, ricos em conteúdo mítico, definidos por meio de específicas referências e símbolos em uma linguagem própria, Girardet encontra no velho mito do Salvador, tão poderoso, atrativo e coerente, a imagem capaz de “fixar a atenção” e “reter a reflexão” (GIRARDET, 1987, p. 64). Numa observação mais significativa, para o historiador das mentalidades: “todo processo de heroificação implica, em outras palavras, uma certa adequação entre a personalidade do salvador virtual e as necessidades de uma sociedade em um dado momento de sua história” (Ibid., p. 82).

Na concepção de Jung, esse mito se estrutura pelo mesmo arquétipo do chefe, justo e sábio que se apodera do mundo comunista na esperança do Paraíso (JUNG, S.D.) que agrega, no imaginário político, o mito do Salvador, apropriando-se de toda riqueza do imaginário nordestino; graças a insistente obstinação do personagem Salgado em convencer a massa camponesa da promessa de uma restauração do Cosmo sob as bases comunistas.

Para esse líder do Partido, o simbólico Antônio Conselheiro reúne a esperança de um destino coletivo de bem-aventurança para os lavradores. Suscita um apelo ao Salvador através do que Girardet chama do “misterioso processo de heroificação”, ou seja, a transmutação da história real ocorrida em Canudos e sua absorção no imaginário do plano “Operação Canudos”. Em outras palavras, a história de Conselheiro e sua materialização na trajetória do salvador virtual Salviano, mais especificamente, a função que ele passa a assumir na “Operação”, isto é, sua assunção, fazendo uma analogia metafórica com o próprio título desse romance.

Aceitando a condição de heroificação transmutada do beato Conselheiro, o conflito entre o materialismo comunista e a Doutrina cristã se torna denso na figura da personagem Salviano. Uma inconciliável relação entre os ideais centrados nas aspirações de uma vida melhor na perspectiva terrena, tendo a figura de um chefe, uma espécie de conselheiro dos camponeses diante de um Mundo degradado; e a promessa da redenção cristã como atração poderosa. A ânsia pela realidade espiritual encontra na Doutrina cristã todo o refúgio. A figura do “Bom Jesus Conselheiro” reúne todo endeusamento capaz de vigorar a fé no próprio Messias, que experimentou a morte e ressuscitou. Por meio dessa crença, a vida diária de cada indivíduo tem significado na espera de uma promessa transcendental.

Na realidade, para Salgado, não lhe importa Salviano e nem os jagunços. Por meio de seu plano de conspiração, o que ele almeja é criar um anti-herói, uma espécie de antítese de Salvador, capaz de fazer com que “uma procissão fluvial se transforme num brado de revolta de camponeses espoliados em suas terras” (p. 31, sic). Um fim catastrófico, com a morte dos padres, dos coronéis e mesmo dos camponeses, sacrificados pela Causa Comunista. Por isso, ele “imaginava, naquele instante, a caatinga cinzenta crescendo como um tapete pelo mundo inteiro, galgando montes e vales como um linóleo, abafando todos os verdes como um sudário” (p.46, sic). Sendo assim, na mesma busca germânica de abolir os valores cristãos, o Partido Comunista, almeja uma espécie de “suicídio coletivo” de toda massa camponesa em revolução. A imagem dessa personagem é suficientemente forte para traduzir seus anseios: “balas arrancando narizes de imagens e chamuscando os panos do altar-mor” (p.7, sic), a resplandecer em um cenário cadavérico sem qualquer resquício de esperança.

CONSIDERAÇÕES

A propósito do panorâmico mergulho no imaginário de *Assunção de Salviano*, há duas forças, que se apresentam em constante oposição em meio às manifestações discursivas das personagens: o materialismo comunista e a Doutrina cristã. O primeiro, sempre sob o signo da oposição a qualquer tipo de alienação religiosa, busca neutralizar o Javé e fabricar uma divinização do Partido. Mesmo afirmando uma total secularização, seu ideário, em nome da Causa Comunista, enriquece através de toda ideologia messiânica herdada da tradição judaico-cristã. A segunda, na visão das mesmas personagens, materializa-se através de rituais e a celebração da vitória de Cristo sobre a morte, na esperança de receber a mesma Recompensa Celestial. O que o Partido faz é arquitetar um plano para abolir todas as verdades cristãs por meio de um processo revolucionário que regredirá tudo ao Caos na tentativa de reconstruir um Mundo sob o signo Comunista: uma perfeição paradisíaca na Terra. Assim como Marx enriqueceu o mito venerável da Idade de Ouro com toda ideologia messiânica judaico-cristã, e com ela, enfatizou o papel profético e a função incentivadora ao proletariado, em *Assunção de Salviano*, a tentativa de revogar essa ideologia se efetua também pelo próprio enriquecimento do Comunismo com os mitos veneráveis da esperança escatológica judaico-cristã.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2008.

BÍBLIA DE PROMESSAS. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2006.

CALLADO, Antonio. *Assunção de Salviano*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1954.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e Mitologias Políticas*, Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S. A., S.D.

MARX, ENGELS. *Manifesto Comunista*, p. 59. – ver livro –ebook, 1999. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf> Acesso: 23. Set. 2016.

PATAI, Raphael. *O mito e o Homem Moderno*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972.

A INVESTIGAÇÃO DA INTERAÇÃO CONVERSATIVA EM UM PROCESSO SELETIVO DE UM CURSO DE APRENDIZAGEM COMERCIAL¹³²

Gilberto Broilo Neto (UCS)

Algumas empresas brasileiras, juntamente com o governo federal, criaram um projeto chamado de Aprendizagem Comercial, que tem como objetivo preparar jovens, entre quatorze e vinte e quatro anos de idade, para o mercado de trabalho. A contribuição principal das empresas é proporcionar aos jovens que dele participam um estágio remunerado de 800 horas. A empresa assina a carteira de trabalho desses jovens durante o tempo de estudo e estágio e proporciona-lhes conhecimento prático relacionado às áreas de estudo.

As escolas que participam do projeto têm como foco proporcionar conhecimento teórico aos jovens, preparando-os para o estágio que acontece nas empresas. Como suporte às entidades educacionais, o governo repassa para essas instituições um subsídio financeiro para o desenvolvimento do projeto Aprendizagem Comercial. Por ser gratuito, esse curso recebe muitas inscrições e, por este motivo, os candidatos precisam ser selecionados por meio de um processo seletivo. Esse processo ocorre geralmente durante dois dias. A seleção é feita por uma psicóloga que media uma dinâmica de grupo com os candidatos.

O objetivo principal do processo seletivo é evidenciar alunos que demonstrem grande comprometimento com a oportunidade que lhes está sendo ofertada gratuitamente para o seu ingresso no mercado de trabalho. Contudo, ao perceber que um grande número de alunos não demonstrava comprometimento com o curso, os professores e coordenadores da escola onde essa pesquisa foi realizada passaram a avaliar a eficácia do processo de seleção.

Este artigo tem como finalidade discutir, pelo âmbito da Análise da Conversa, a análise da abertura do processo seletivo do curso de Aprendizagem Comercial, que ocorreu no segundo semestre de 2009, mediada pela psicóloga da escola em que foi feita a pesquisa. O nome dessa instituição não é divulgado a fim de preservar a sua privacidade. Decidiu-se utilizar o nome fictício Limab para identificá-la.

A dinâmica mediada pela psicóloga dividiu-se em duas partes. Na primeira, os estudantes precisavam selecionar um dos ditados populares, abaixo, que estavam escritos em tiras de papel colocadas sobre o chão, e relacioná-lo com a sua vida e seus objetivos

¹³² Este artigo foi escrito a partir da pesquisa monográfica *Um Olhar para o Processo Seletivo de um Curso de Aprendizagem Comercial pela Perspectiva da Avaliação*, com orientação da professora Doutora Márcia Del Corona (UNISINOS), no ano de 2009.

profissionais: “Quem vê cara, não vê coração”, “A união faz a força”, “Amigos, amigos, negócios a parte”, “Conforme se toca, se dança”, “Muita trovoada e pouca chuva”, “Quando se quer, sempre se pode”, “Pedra que muito rola, não cria limo”, “A justiça tarda mas não falha”, “O sol nasce para todos”, “A obediência é cega”, “Confiar desconfiando”, “Santo de casa não faz milagre”, “Em briga de marido e mulher, não se mete a colher”, “Manda quem pode e obedece quem precisa”, “Uma mão lava a outra e as duas lavam o rosto”, “Mais vale prevenir do que remediar”, “Mais vale um amigo na praça do que dinheiro no caixa”, “Faça o bem não escolha a quem”, “A fé remove montanhas”, “Em época de necessidade todos devem se amparar”, “Quando se quer sempre se pode”, “Só não erra quem não faz”, “A corda arrebenta sempre do lado mais fraco”, “Não adianta chorar sobre o leite derramado”, “Ninguém nasce sabendo”, “Não está morto quem peleia”, “Não se pode agradar a dois senhores”, “Quem foi ao ar, perdeu o lugar”, “O importante é levar vantagem em tudo”, “Não pregue o prego sem estopa”, “Nem só de pão vive o homem”. Havia somente uma tira de papel para cada frase, assim, dois candidatos não podiam utilizar a mesma.

Na segunda parte, cada participante deveria levantar-se da cadeira e contar ao grupo e à psicóloga qual ditado havia escolhido e justificar a sua escolha. Deveria, também, falar sua cor preferida, o time de futebol para o qual torciam e se tinham animais de estimação em casa, além de qualidades e defeitos pessoais. O objetivo dessas atividades, para a psicóloga, servia como um “quebra-gelo”, para que os candidatos ficassem a vontade para responder às perguntas feitas ao longo do processo. Os candidatos foram questionados sobre a situação familiar e objetivos profissionais, além de explicitarem o motivo pelo qual deveriam ser escolhidos para o curso. Toda dinâmica teve função avaliativa, como explicitou a psicóloga.

O termo “avaliação” tem sido amplamente discutido por pedagogos, orientadores educacionais e professores como um método para seleção de pessoas (PEREIRA; PRIMI; COBERO, 2003). Essa seleção dá-se no momento em que necessitamos “medir” essas pessoas de alguma forma e para alguma situação (SCHOFFEN, 2009). Se analisarmos o termo “avaliação”, veremos a relação entre o ato de medir e o de valorizar. Tanto para medir, quanto para valorizar algo, precisamos ter em mente, de forma clara, os critérios utilizados para tais ações. Os critérios avaliativos são os modelos adotados que podem mediar o valor que será dado a alguma situação. Pelo olhar da educação, “os critérios representam as dimensões consideradas mais relevantes para demonstrar o que o aluno aprendeu ou tem dificuldade de aprender” (CUNHA, 2006, p. 25). São aportes metodológicos que mensuram o conhecimento do aluno, que atribuem um valor a sua aprendizagem.

Toda avaliação deve haver critérios, caso contrário, não tem validade. Esses critérios podem ser objetivos ou subjetivos. Critérios objetivos avaliam as habilidades propostas em um teste. Se a avaliação tem como finalidade avaliar a postura do candidato em um processo seletivo, esse teste deve avaliar a postura do participante, sendo, então, considerada uma avaliação direta, segundo Hughes (2001).

Entretanto, quando o objetivo não está para a habilidade avaliada, porém em informações específicas que vão além de somente analisar a postura do candidato, por exemplo, analisar os argumentos que o candidato utiliza para ser selecionado no processo de seleção, conforme Hughes (2001) essa é uma avaliação constitui-se como indireta. Os critérios subjetivos abordam julgamentos do avaliador o que, segundo o autor, torna a avaliação não confiável. Fatores subjetivos de avaliação podem ser positivos, se apresentarem confiabilidade e validade. Quando há confiabilidade e validade, mesmo sendo subjetivo, o teste vai avaliar um candidato com critérios específicos e coerentes com o processo seletivo.

Segundo Fisher (2002, p. 16-17), “o ato que se caracteriza como *avaliação* é inerente ao ser humano em praticamente todas as circunstâncias do dia-a-dia”. Para a autora, o ato de avaliar está presente nos momentos em que temos de decidir situações cotidianas, como escolher a roupa para o dia, qual conta pagar primeiro, entre outras. Ação de decisão, de posicionamento. Qualquer pessoa que tenha hierarquicamente mais autoridade do que a outra tende a posicionar-se como avaliador, seja na família, como o pai ou a mãe; seja na escola, como o professor; seja em um processo seletivo, como o psicólogo.

A avaliação, então, pressupõe como ponto principal dar valor a alguém ou a alguma situação. O processo seletivo que analisaremos no capítulo cinco apresenta aspectos avaliativos subjetivos. Veremos como foi feita a avaliação nesse processo, baseando a análise nos conceitos de validade e confiabilidade das tarefas utilizadas. Para que possamos, então, avaliar testes ou pessoas, precisamos estar cientes dos critérios utilizados para que a análise seja confiável e válida.

O método de pesquisa deste estudo apresenta a coleta de dados feita em áudio, no segundo semestre de 2009, em que evidenciam-se as conversas entre a psicóloga e os participantes do processo seletivo. Esses dados foram coletados durante a dinâmica de grupo na empresa Limab, com a presença deste pesquisador. Neste artigo apresentamos somente a discussão sobre momento de abertura desse evento.

Os dados foram transcritos segundo as convenções apresentadas por Jefferson (1984) e traduzidas por Schnack, Pisoni e Ostermann (2005). Os participantes do processo seletivo

foram sessenta candidatos, a psicóloga e o docente auxiliar. Os candidatos tinham entre quatorze e vinte e quatro anos e estavam cursando o Ensino Fundamental ou o Ensino Médio, já que era esse o critério de inscrição. Uma grande maioria desses jovens possui renda financeira baixa e poucas condições de estudo e de profissionalização. A psicóloga e o docente auxiliar trabalham na instituição de ensino onde foi feito o processo seletivo.

A análise das interações foi orientada pelas convenções da AC, baseadas na teoria de Sacks, Schegloff e Jefferson (1974) sobre a organização da conversa. Para esses autores, a AC apresenta a conversa como uma interação organizada e metódica por meio da troca dos turnos de fala. De acordo com Hutchby e Wooffitt (1998), a AC analisa sistematicamente a conversa que é produzida naturalmente nas situações cotidianas da interação humana. A conversa segue regras de organização e apresenta sequências de ações que permitem fazer das interações objetos de estudos em atividades sociais de interação. É por intermédio da organização sequencial das conversas que podemos olhar para a orientação que os seus participantes estão dando para a situação que está sendo coconstruída.

Para Hutchby e Wooffitt (1998),

o objetivo da AC é focar a produção e a interpretação da conversa em interação como uma realização organizada orientada pelos próprios participantes. AC procura demonstrar a organização da conversa não por uma aparência, a visão de Deus, mas por uma perspectiva de como os participantes manifestam um ao outro o seu entendimento do “que está acontecendo”. (p. 14-15).

A fala-em-interação é explicitada por Cameron (2001, p. 47) como “mais especificamente um tipo de conversa que é completamente interativa”. Como explica a autora, a AC analisa a sequencialidade dos turnos em uma conversa, já que, para uma interação, é necessária a presença de mais de uma pessoa. A AC é uma abordagem de micro análise (p. 89), que busca investigar detalhes na interação, como também identidades e posicionamentos dos participantes são tornadas relevantes no momento da fala.

A análise de uma interação sequencial está relacionada com as ações e com as identidades que os participantes co-constroem durante a interação. Esse posicionamento identitário é construído sob um ponto de vista êmico. Esse ponto de vista está “baseado no sentido que os participantes da interação estão dando para a realização das atividades que estão sendo co-construídas” (DEL CORONA, 2000).

Como afirma Ten Have (1999, p. 36 *apud* ABELEDO, 2008), “as categorias éticas são, em princípio, universais. Podem ser formuladas antes de qualquer análise particular, para

serem aplicadas depois a casos específicos”. Segundo o autor, as categorias *êmicas*, por outro lado, focalizam o sentido que é percebido pelos participantes durante a interação de fala. No momento da fala-em-interação, a sequencialidade dos turnos permite que haja percepção do entendimento ou desentendimento que os participantes tiveram durante essa interação.

A Etnometodologia demonstra que “em favor de estudar como os participantes criam, compõem, produzem e reproduzem as estruturas sociais para as quais se orientam” (HERITAGE, 1989, p. 231 *apud* ABELEDO, 2008), deve-se levar em conta o conceito de intersubjetividade, que é o discernimento que os candidatos têm sobre as ações e identidades propostas durante uma interação. A intersubjetividade pode ser verificada mediante a análise de no mínimo três turnos de fala. No primeiro turno, o participante lança um tópico de conversação; o interlocutor demonstra sua compreensão desse tópico no segundo turno e, no terceiro turno, o primeiro participante ratifica ou não a interpretação do interlocutor. Essa sequencia de turnos demonstra se houve ou não intersubjetividade entre os participantes.

A interação institucional, diferentemente da fala cotidiana, é regida por uma meta. A meta de uma interação institucional está presente na tarefa dessa interação que é o que Maynard (1984 *apud* DEL CORONA, 2000) apresenta como “mandato institucional”. “A necessidade do cumprimento do mandato institucional faz com que seja sempre necessário se obter resultados nos encontros institucionais” (DEL CORONA, 2000). A agenda institucional é estabelecida pelo representante da instituição, o qual decide os tópicos de fala discutidos no evento. Por exemplo, em um evento de sala de aula, o professor organiza a tomada de turnos e a agenda do encontro. Essa situação caracteriza-se como institucional, no momento em que o professor se orienta para as atividades de “fazer sala de aula”.

Assimetria é o discernimento das identidades e ações pelos participantes durante uma interação. De acordo com Del Corona (2000), “a assimetria de participação [em um evento institucional] está bastante relacionada à identidade dos interlocutores” (grifo do autor), por exemplo, a utilização de léxicos diferentes por um médico em uma consulta em que o entendimento total da interação pode não ser feito pelo paciente pela falta de ciência da área da medicina. O médico detém o controle do evento consulta médica, guiando a interação institucional.

As interações institucionais, como dito, abordam atividades pré-estabelecidas e tarefas (DREW; HERITAGE, 1992). Essa organização de evento institucional apresenta uma macroestruturação. Uma macroestruturação sempre apresenta rotinização, quando o

interlocutor que manipula a agenda do evento conduz a troca de turnos entre os participantes de uma conversa institucional. Isso pode ser visto em um evento de entrevista.

A entrevista é considerada uma interação institucional quando os participantes estruturam e organizam as interações de fala e os procedimentos desse evento como uma entrevista. A organização das ações entre os participantes desse evento determina quem é o entrevistador e quem é o entrevistado pela construção das atividades nesse evento. Por meio da sequencialidade das falas e das ações feitas durante a interação, pode-se perceber se há ou não uma fala institucional em um evento de entrevista (DREW; HERITAGE, 1992).

Como afirmamos anteriormente, a entrevista, que se constitui como um evento institucional, aborda uma agenda pré-determinada. Essa agenda é definida pelo representante da instituição, o qual detém, também, o poder da alocação dos turnos entre os participantes. A interação de uma entrevista apresenta-se normalmente através de pares adjacentes de perguntas e respostas. A decisão sobre a agenda do encontro e sobre a alocação de turnos demonstra a assimetria característica dessa interação.

Como o número de cento e trinta candidatos excedeu o limite de trinta e cinco candidatos por turno de trabalho, a psicóloga distribuiu esses candidatos em vários grupos em dois dias de trabalho. Cada turno teve duas dinâmicas de grupo. Todas as dinâmicas seguiram os mesmos critérios avaliativos e a mesma metodologia. Coletamos o material de áudio de duas dinâmicas ocorridas durante uma das tardes do processo seletivo do segundo semestre de 2009. No horário estabelecido, os candidatos entraram na sala de forma aparentemente tímida e sem conversar entre si. A psicóloga e o docente avaliador entraram na sala conversando assuntos relacionados à organização do processo seletivo.

Os candidatos sentaram nas cadeiras que estavam dispostas em um grande círculo no meio da sala de aula, e esperaram que a psicóloga iniciasse o processo. Todos os candidatos nesse momento estavam calados e aguardavam as instruções da dinâmica de grupo. O único barulho que se ouvia era o de lápis e papéis sendo mexidos. A psicóloga dá abertura ao processo seletivo, conforme o excerto abaixo:

- | | | |
|---|-----------|---|
| 1 | | ((barulho de lápis e papéis sendo mexidos)) |
| 2 | | bom pessoal, então assim. (.) ã:: como é que vai funcioná: as atividades de hoje à |
| 3 | | tarde. (.) .hhh vocês tão participando então, do processo seletivo, pra: ã- ingressarem |
| 4 | | na turma do pab (.) ã:: .hh pro próximo semestre, então a gente qué aqui no limab, |
| 5 | Psicóloga | fazê ã:: (.) o melhor possível no sentido de selecionar .h alunos que realmente tenham |
| 6 | | um perfil adequado, pra preencherem essas va:gas. até porque a idéia .h é que nós |
| 7 | | possamos .h formá:los, e que possa, ainda, propiciá o ingresso de vocês no mercado |
| 8 | | de trabalho através do está:gio. .h portanto nós precisamos ter alu:nos, que tenham |
| 9 | | um perfil adequado pra i:sso. .h por isso é feito o processo seletivo. |

Neste excerto, a psicóloga diz para os candidatos que eles estão participando de um evento de processo de seleção. Ela fala que nesse momento de seleção, os candidatos selecionados irão ingressar no curso no semestre seguinte e ela utiliza a sigla PAB para dizer o nome do curso, sem verificar se os candidatos estão cientes do que a sigla significa. Ela diz, também, que a avaliação dos candidatos será feita durante esse processo de seleção com o objetivo de escolher os alunos que apresentam um perfil adequado para o curso. A psicóloga também expõe que aos jovens selecionados será proporcionada uma formação capaz de disponibilizar um estágio posteriormente. Ao término do seu turno, ela enfatiza novamente a necessidade de selecionar jovens que apresentem e possuam um perfil adequado para o curso.

A fala da psicóloga caracteriza-se como institucional no momento em que ela abre o evento de processo de seleção, pois toma turno longo de fala e detém a agenda desse evento de seleção. Como ela detém a agenda do evento em relação à abertura do processo seletivo e de como acontecerá a dinâmica de grupo, há presença de assimetria (DEL CORONA, 2000). A assimetria é percebida nesse momento pela forma como a psicóloga coloca-se como avaliadora perante os candidatos.

A abertura desse evento pode ser percebida através da fala institucional da psicóloga, quando chama a atenção dos participantes, no início do evento, utilizando “bom pessoal, então assim” (linha 2). Em seguida, a psicóloga propõe que os candidatos deverão fazer algumas atividades, que ainda não são explicitadas por ela nesse momento. Novamente, percebe-se assimetria na fala da psicóloga, mantendo a agenda do evento e o piso conversacional. A escolha lexical utilizada pela psicóloga demonstra que ela chama o apoio da instituição para avaliar os candidatos, indicando que a avaliação não será feita somente por ela, dividindo assim, sua responsabilidade de selecionar os candidatos. Isso aparece no momento em que a psicóloga utiliza “a gente” (linha 4) ao invés de “eu” (DREW; HERITAGE, 1992, *apud* DEL CORONA, 2000).

A psicóloga diz que os candidatos selecionados deverão ter um perfil adequado para preencherem as vagas do curso (linhas 6-7). Fato que reitera no final do seu turno (linhas 9-10). A falta de explicitação do perfil coloca em cheque se essa questão é válida e confiável como critério avaliativo (BACHMAN, 1997), já que os candidatos não sabem qual perfil devem demonstrar ter. Em seguida, a psicóloga propõe que o objetivo em selecionar esses jovens é de formá-los (linha 8) para um estágio (linha 9). No entanto, ela não diz qual é essa formação e qual é realmente esse estágio. Segundo as normas do curso, a formação baseia-se

em conhecimento teórico e prático. O teórico, como explicado no capítulo 2, consiste em aulas teóricas dentro da instituição de ensino, enquanto o prático é desenvolvido no estágio nas empresas. O estágio permite ao candidato desenvolver habilidades práticas necessárias à sua função (LIMAB, 2006).

Tudo indica que a fala da psicóloga não se caracteriza somente como a abertura do evento de processo seletivo, como também uma justificativa da psicóloga quando utiliza “por isso é feito o processo seletivo” (linha 9). Essa justificativa não é explicitada em detalhes aos candidatos. Em função disso, temos o questionamento sobre se os candidatos entenderam a justificativa da psicóloga, pois aparentemente, o perfil do candidato que a instituição pretende selecionar não é especificado, assim como a formação do curso de Aprendizagem Comercial e o estágio na empresa também não o foram.

Os questionamentos desta pesquisa estavam relacionados com a falta de especificação dos critérios avaliativos e do perfil esperado dos candidatos. As instruções da tarefa descritas pela psicóloga forneceram os tópicos sobre os quais os candidatos teriam de falar durante a entrevista da dinâmica de grupo. De forma geral, esses tópicos eram: apresentação pessoal, características pessoais, rotina diária, gostos e interesses, a motivação que os levou a inscreverem-se no curso de Aprendizagem Comercial. Para cada tópico geral, havia subtópicos sobre os quais os candidatos deveriam falar. Na apresentação pessoal, os candidatos tinham de falar o nome, a idade, o fato de estudar ou não, o turno e a série em que estudam, e a sua composição familiar. Nas características pessoais, tinham de falar sobre seus pontos positivos e sobre os que deveriam melhorar em suas vidas. Sobre a rotina, tinham que dizer as atividades de lazer que faziam fora do horário de aula. A cor preferida, o time de futebol e a posse de algum animal de estimação caracterizaram-se como gostos e interesses.

Como as instruções da tarefa da dinâmica de grupo não foram escritas no quadro, conforme especificado no capítulo anterior, os candidatos, tendo de lembrarem cada tópico e subtópico, não conseguiram falar sobre todos eles. Segundo Nunan (2004), uma tarefa precisa abordar um objetivo, um insumo necessário para que se atinja esse objetivo e um procedimento que especifique como a tarefa deve ser feita. Ao analisar a tarefa da dinâmica de grupo, percebemos que a tarefa desenvolvida pela psicóloga aparenta não possuir essas três partes da tarefa apresentadas por Nunan. Os objetivos, os insumos e os procedimentos de uma tarefa tornam-se necessários também no momento da avaliação.

Quando não são explicitados os objetivos, insumos e procedimentos aos participantes de uma tarefa, a avaliação não tem confiabilidade. Bachman (1997) mostra a necessidade de

haver critérios específicos para que haja uma avaliação com validade, caso contrário, os resultados dessa avaliação poderão ser afetados. Se não há esclarecimento específico das partes da tarefa, não se pode esperar que os participantes tenham resultados com qualidade e que cumpram com os objetivos. Nesse caso, percebe-se que há um problema de instrução de tarefa.

Apresentar aos participantes os objetivos, insumos e procedimentos de uma tarefa faz parte das instruções da tarefa e, se elas não forem claras, os resultados da avaliação podem não ser positivos. No entanto, quando essa não especificação das instruções da tarefa ocorre, a avaliação não possui confiabilidade e validade. Para Hughes (2001), um teste que possui validade, é um teste que avalia exatamente a habilidade especificada nas instruções da tarefa.

Com base na análise deste estudo, parece que o objetivo principal desse processo seletivo é o preenchimento das vagas do curso e não a identificação de candidatos com um perfil desejado pela instituição. A psicóloga questiona os candidatos somente nos momentos em que preenche a ficha de avaliação com as informações referentes ao seu nome e idade. Entretanto, essas informações já estão preenchidas na ficha socioeconômica. Nesse caso, não haveria a necessidade de uma dinâmica de grupo.

Quando a psicóloga abre o evento, ela diz que o objetivo do processo seletivo é selecionar candidatos que possuam um perfil adequado. No entanto, não há evidência explícita desse perfil. Isso justifica a seleção como uma forma de preenchimento das vagas. Parece que a instituição, o professor auxiliar e a psicóloga precisam especificar e descrever esse perfil de candidato almejado, para que possam ser desenvolvidas tarefas com critérios avaliativos específicos, que permitam visualizar claramente esse perfil. Dessa forma, o processo seletivo não preencheria somente as vagas do curso, mas selecionaria os candidatos com atividades que demonstram confiabilidade e validade.

Os critérios utilizados pela psicóloga na ficha avaliativa desenvolvida por ela não possuem base teórica da área de psicologia. Também por essa razão, a avaliação classifica-se como subjetiva. Há a necessidade de base teórica para que se possa fazer uma seleção voltada para o perfil dos candidatos e não somente para a situação socioeconômica deles, como sublinhado anteriormente.

REFERÊNCIAS

ABELEDO, M. *Uma compreensão etnometodológica da aprendizagem de língua estrangeira na fala-em-interação de sala de aula*. Porto Alegre: UNISINOS, 2008. Tese de Doutorado

(Doutorado em Lingüística Aplicada) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

ATKINSON, J.; HERITAGE, J. (Orgs.). *Structures of social action: studies in conversation analysis*. New York: Cambridge University Press, 1984.

BACHMAN, L. F. *Fundamental considerations in language testing*. Oxford Applied Linguistics. Oxford: Oxford University Press, 1997.

CAMERON, D. *Working with spoken discourse*. London: SAGE, 2001.

CUNHA, S. Concepção docente sobre avaliação qualitativa da aprendizagem. *Abc Educatio*. Ed. 58, São Paulo: E. Criarp, 2006. p. 24-27.

DEL CORONA, M. *Doing being a judge: An interactional analysis of criminal examining hearings in Porto Alegre, Brazil*. 2000. Dissertação (Mestrado em Inglês e Literatura Correspondente) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

DREW, P. ; HERITAGE, J. Analyzing talk at work: an introduction. In. DREW, P. ; HERITAGE, J. (Orgs.). *Talk at work: interaction in institutional settings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

FISHER, B. T. D. *Processos avaliativos: pano de fundo dos cenários escolares*. Educação UNISINOS. v. 6, n. 11, 2002. p. 11-27.

HUGHES, A. *Testing for language teachers*. Cambridge handbooks for language teachers. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HUTCHBY, I.; WOOFFITT, R. *Conversation analysis*. Cambridge: Polity Press, 1998.

LIMAB, DN. *Programa de aprendizagem comercial: referenciais para a ação Limab*. Rio de Janeiro: LIMAB, 2006. (Documentos Técnicos). (modificado).

NUNAN, D. *Task-Based language teaching*. Cambridge: CUP, 2004.

PEREIRA, F. M.; PRIMI, R.; COBERO, C. Validade de testes utilizados em seleção de pessoal segundo recrutadores. *Psicol. teor. prat.*, v. 5, n. 2, 2002. p. 83-98.

PSATHAS, G. *Conversation analysis: the study of talk-in-interaction*. Thousand Oaks: SAGE, 1995.

SACKS, H.; SCHEGLOFF, E.; JEFFERSON, G. A simplest systematic for the organization of turn-taking for conversation. *Language*, n. 50, 1974. p. 696-735.

SCHNACK, C. M.; PISONI, T. D.; OSTERMANN, A. C. Transcrição de fala: do evento real à representação escrita. *Entrelinhas*, v. 2, n. 2, 2005.

III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras.

ANAIS – VOL. 2 TRABALHOS COMPLETOS

ISSN: 2237.4361

SCHOFFEN, J. R. *Gêneros do discurso e parâmetros de avaliação de proficiência em português como língua estrangeira no exame CELPE-BRAS*. Porto Alegre: [s.n.], 2009.

DESVENDANDO SKYMAP DE TRISHA BROWN

Ma. Giovana Beatriz Manrique Ursini (UFSC - CAPES)

A pós-modernidade trouxe diversas mudanças para o contexto artístico. Na dança foram várias as transformações que alteram as convenções dessa forma de arte. Trisha Brown foi uma das coreógrafas responsáveis por ajudar na construção de uma nova visão para a arte dançante. As suas criações ousadas auxiliaram na construção da sua própria marca na dança e desconstruíram diversos pontos que eram comuns nas formas clássicas da dança. Esse artigo tem por objetivo discutir um texto literário escrito por essa artista. Esse escrito foi nomeado *Skymap* e foi desenvolvido durante a década de 1960. Nessa obra, Brown desenvolve uma coreografia onde as suas palavras se colocam no papel de seus bailarinos. O objetivo dessa “movimentação verbal” é de traçar um mapa estelar dos Estados Unidos. Devido a isso, as suas palavras começam a representar locais importantes desse país. Além de analisar pontos importantes desse inovador experimento (coreografia verbal), esse estudo vai mostrar algumas dificuldades apontadas durante o processo tradutório dessa obra. Isso porque a tradução precisa respeitar o espírito ousado presente nesse texto literário construído como uma coreografia com palavras.

Antes de se aprofundar na análise de *Skymap*, é preciso apontar algumas informações sobre a escritora dessa obra, a coreógrafa contemporânea Trisha Brown. Essa artista nasceu em Aberdeen, Washington em 25 de novembro de 1936. Brown iniciou os seus estudos aos treze anos de idade quando começou a ter aulas de balé clássico e sapateado. Anos mais tarde, a artista aprendeu as técnicas da dança moderna na faculdade onde cursava a sua graduação, a *Milles College*. É importante mostrar que antes da coreógrafa criar alternativas contrárias as danças clássicas, ela estudou essas linguagens para poder desenvolver novas ideias para o que era considerado comum na arte da dança.

Em 1962, Brown se une a outros importantes nomes da dança como Simone Forti, Yvonne Rainer e Steve Paxton para fundar o *Judson Dance Theatre*. Esse círculo artístico recebeu esse nome porque os artistas utilizam o espaço da igreja Judson para fazerem as suas apresentações e esse grupo foi responsável pela produção de mais de 300 espetáculos de dança. Em 1970, Brown cria a sua própria companhia de dança, a *Trisha Brown Dance Company*. O grupo continua com as suas atividades até os dias atuais, mas, Trisha se aposentou em 2013 aos 77 anos de idade. Pode-se citar os principais elementos da obra de Brown: acaso; desafio da gravidade; uso de aparatos tecnológicos; dança em espaços

alternativos; uso de gestuais minimalistas e *task*. Por fazer parte do contexto pós-moderno na dança, Brown teve mais liberdade para experimentar e idealizar as suas criações nessa forma artística. Tanto que os seus trabalhos são considerados ousados até os dias atuais. *Skymap* é uma criação que reflete o espírito arrojado dessa coreógrafa norte-americana.

Skymap foi idealizado para ser lido em uma apresentação e transformado em áudio. O objetivo da obra é de traçar um mapa estelar dos Estados Unidos. Tanto que diversos locais desse país são citados durante a obra para sugerir que o mapa está sendo traçado no espaço indicado. Mas esse elemento visual (mapa) é criado por palavras. Como se o mapa fosse desenvolvido através de gestuais de dança. Só que nesse caso os responsáveis por concretizar essa coreografia são palavras. Brown se torna a orientadora das palavras para a concretização da sua experiência.

Ao imaginar esse trabalho escrito como uma espécie de coreografia, temos que entender quais são os elementos coreógrafos dessa obra e também precisa-se compreender como uma linguagem não verbal foi transposta para a linguagem verbal. Entender como Trisha Brown conseguiu desenvolver uma obra de dança de uma forma tão incomum, é importante para que se possa compreender as propostas presentes nesse texto literário. Por outro lado, se pensarmos no processo tradutório desse texto do inglês para o português, temos que respeitar todas as características desse diferente experimento com palavras. Os leitores da tradução, precisam sentir que estão lendo uma coreografia com as palavras. Ou seja, a mesma sensação que um leitor do texto original teve ao ler o texto no idioma estrangeiro:

Outra regra do jogo da tradução é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, e, portanto, deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso de tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirma, sem mentir, que leu o original. (BRITTO, 2012, p.28 e p.29).

O texto que está sendo analisado nesse artigo apresenta uma particularidade que a sua construção é realizada como se fosse uma peça de dança. Ao traduzir esse escrito, existe a necessidade em manter todos os elementos dessa criação dançante na tradução. Para que a adaptação da linguagem não verbal para a verbal seja nítida para o leitor do texto traduzido. Para falar dessa ideia de transposição, é preciso entender como a dança pode ser considerada um tipo de linguagem. Para enfatizar essa ideia pode-se citar o ideal de Hanna que acredita no potencial dessa arte como um método comunicativo:

A dança é um comportamento comunicativo-um “texto em movimento” (Hilda Kuper 1968:57)-ou “linguagem corporal”(…). A dança é um instrumento físico ou um símbolo para os sentimentos e pensamentos, um meio mais efetivo que a linguagem verbal para revelar as necessidades e desejos ou mascarar a verdadeira intenção. Como os humanos são multissensoriais, eles agem, assistem e sentem mais frequentemente que verbalizam e ouvem. O recurso da dança normalmente aparece quando existe uma falta de expressão verbal¹³³. (HANNA, 1987, p.4, tradução minha¹³⁴).

Percebe-se que a dança é uma forma de expressão. Pode-se até dizer que esse método consegue transmitir sentimentos e necessidades de maneira mais efetiva que a linguagem verbal. A dança se comunica de uma forma diferente; utilizando as partes corporais dos bailarinos para expressar algo ou contar uma estória. Em *Skymap*, Brown desenvolve uma coreografia com palavras que tenta transmitir com palavras, o que seria apresentado em uma dança. Possivelmente se fosse feito com elementos físicos, essa obra iria desenhar com os corpos dos bailarinos, um mapa dos Estados Unidos.

Ao pensarmos na tradução desse texto para o idioma português, nos deparamos com o desafio de tentar transmitir os elementos dessa “movimentação” com palavras de uma língua para a outra. Pois, o instrumento mais importante dessa obra escrita pela artista é a coreografia. Pensando no desafio de traduzir esse “gestual verbal”, podemos pensar na ideia de letra proposta pelo teórico Berman:

O duplo jogo aliterativo do original, día/pena, año/daño, desaparece, mas para ser substituído por uma outra aliteração peine/déveine. Não se trata, pois, de uma tradução palavra por palavra “servil”, mas da estrutura aliterativa do provérbio original que reaparece sob uma outra forma. Tal me parece ser o trabalho sobre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes. (BERMAN, 2013, p.21).

Vemos que a o conceito de tradução da letra não se prende a ideia de tradução literal (palavra por palavra). Mas, no ideal de transmitir os pontos principais do texto original. No trabalho que está sendo analisado, *Skymap*, o principal elemento é a presença de uma coreografia escrita que vai desenhar um mapa estelar dos Estados Unidos. Se aprofundando no que seria a letra de um texto pode-se acrescentar:

¹³³ Dance is a communicative behaviour- a “text in motion” (Hilda Kuper 1968:57)-or “body language.” (…)
Dance is a physical instrument or symbol for feeling and or thought and sometimes a more effective medium than verbal language in revealing needs and desires or masking true intent. Because humans are multisensory, they act and watch and feel more often that they verbalize and listen. The dance médium often comes into play where there is a lack of verbal expression. (HANNA, 1987, p.4)

¹³⁴ São minhas todas as traduções presentes nesse artigo.

Mas o ético, o poético, o pensante e o religioso, por sua vez, definem-se em relação ao que chamamos a “letra”. A letra é seu espaço de jogo. Isto pode se verificar claramente com Hölderlin. Para alcançar esta dimensão, é necessário operar uma destruição (retomo o conceito de Heidegger) da tradição etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução. Em suas linhas gerais, este trabalho de destruição é, além disso, idêntico à “destruição” heideggeriana, ela mesma seguida, na trajetória deste pensador, por um imenso trabalho de “tradução”. (BERMAN, 2013, p.34).

Pode-se enfatizar que a letra do texto analisado é a coreografia de palavras. Pois, a forma como esse texto é construído é para a idealização dessa “movimentação verbal”. Para se compreender melhor o texto que está sendo estudado e entender como a dança foi traduzida para o texto verbal, pretende-se a análise dos elementos coreográficos dessa coreografia escrita. Esses instrumentos também identificaram os problemas que aparecem na tradução do texto de um idioma para o outro.

O primeiro elemento para ser considerado são os bailarinos desse experimento pós-moderno. Os dançarinos dessa coreografia são as palavras. Esse fenômeno só é possível porque Trisha Brown utiliza a metáfora da personificação de palavras para a construção desses escritos. Por exemplo,

Original

Those words who refuse to participate will be forced to write “I AM SORRY” in capitals letters over and over again on the side panels. Those words representing animals have been asked to fashion their movements after the gait of the animal mentioned. (BROWN apud ELEEY, 2008, p.44).

Tradução

Aquelas palavras que se recusarem a participar serão forçadas a escrever “SINTO MUITO” em letras maiúsculas, várias vezes, nos painéis laterais. Aquelas palavras que representam animais foram pedidas para modularem os seus movimentos com base no andar do animal mencionado.

Vemos por meio desse exemplo que além de ganharem vida, as palavras são orientadas para realizarem as suas movimentações corretamente. É preciso durante o processo tradutório manter essa ideia abstrata de considerar as palavras como bailarinos que estão desenvolvendo uma coreografia no céu.

Outro ponto importante dessa criação é o ritmo. Esse elemento é ilustrado através de marcas no texto. Em primeiro lugar, pode-se pensar no ritmo lento. Esse elemento é marcado

pela presença de reticências. Tanto no inglês quanto no português essa pontuação indicada a presença de pausas e de uma certa lentidão em uma fala. Exemplificando,

Original	Tradução
[...]Yellowstone...Willamette River...Skyline Boulevard...Boise...Tahoe...Wyoming...Dev il`s Hopyard[...]. (BROWN apud ELEEY, 2008, P.44).	Parque Nacional de Yellowstone...Rio Willamette...Skyline Boulevard...Boise...Tahoe...Wyoming...Par que estadual Devil`s Hopyard.

Para manter a ideia de um ritmo mais lento, as reticências foram mantidas na tradução. Ao pensarmos em uma coreografia de dança, percebe-se que a lentidão no texto representa movimentações mais tardias em certos pontos do mapa. No caso citado, as lentidões ocorrem enquanto Brown tenta desenhar com o auxílio de suas palavras, uma parte do território da Califórnia.

Outro ritmo apresentado nesse texto é o ritmo rápido. Para marcar esse ponto, as palavras são apresentadas em conjunto: “Ourfatherwhoartinheavenhallowedbethynamethykingdomcomethywillbedoneonearthasiti sinheavengiveusthisdayourdebtorsandleadusnotitotemptationbutdeliversfromevilforthineis thekingdomthepowerandthegloryforever.” (BROWN apud ELEEY, 2008, p.44).

Se pensarmos nesses termos como uma única palavra é impossível entender a significação dessa enorme palavra. Então, para compreender melhor o significado dessas palavras, pode-se pensar no sentido dessas palavras separadamente: “Our father who art in heaven hallowed be thy name thy kingdom come thy will be done one art has it is in heaven give us this day our debtors and lead us not into temptation but delivers from evil for thine is the kingdom the power and the glory forever.”

Nota-se que esse trecho representa uma oração em inglês arcaico. Foi pensado como proposta de tradução: “Nosso pai que estás no santificado céu, abençoado seja o teu nome. Venha ao vosso reino. Será feito o que esteja no céu. Nos dê nesse dia, nossos débitos e não nos deixa levar-nos em tentação, mas nos liberta do mal. Por ti é o reino, o poder e a glória para sempre”. Mas, por não parecer suficiente uma das alternativas que será utilizada é o uso de uma oração já traduzida e colocada na tradução. O uso desse

elemento não alteraria o significado do texto e nem alteraria a importância da letra que é a coreografia escrita. Por exemplo,

Oração	Oração unida como no original
Pai nosso que estás nos céus, santificado seja o Vosso nome. Venha a nós o Vosso Reino. Seja feita a Vossa vontade, assim na Terra como no Céu. O pão nosso de cada dia nos dai hoje. Perdoai as nossas ofensas assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido. E não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal. (Jesus Cristo (Mateus, 6:9-13) ¹³⁵ .	Painossoqueestásnoscéussantificadosejaovosso o nomevenhaanósovossoreino세jafeitaavossavo ntadeassimnaterracomonocéuopãonossodeca dadianosdaihojeeperdoaiasnossasofensasassim comonósperdoamosaquemnostemofendidoem ãonosdeixeiscairementaçãoomaslivrai- nosdomal.

Ao escolher uma tradução mais conhecida da bíblia, o texto original acaba sendo modificado. Mas, o significado do texto não se altera. Pois, o importante dessa passagem na obra é de apresentar o ritmo rápido da coreografia e não uma oração. O que acaba fazendo com que o texto religioso fique em segundo plano no escrito traduzido. Para Faleiros,

Como lembra o autor, em determinados poemas, a escolha das palavras obedece mais a critérios associados à criação de rimas ou ambiguidades do que a seu valor semântico. As marcas textuais a serem apreendidas não se reduzem, pois, ao sentido, mas também dizem respeito à s operações em seu nível textual. (FALEIROS, 2012, p.34.)

Faleiros está se referindo a tradução de poesias na sua citação. Mas, é aceitável utilizar a mesma ideia no caso de *Skymap*. Principalmente no que se refere ao ritmo presente nessa coreografia textual. Até porque a marca textual de ter palavras unidas em um ritmo rápido é mais forte do que o sentido da oração mencionada no texto.

Outro instrumento interessante dessa coreografia é o seu espaço. O local onde esse experimento acontece é no céu. Pode-se até afirmar que essa obra por explorar esse novo espaço com a dança, propõe a desconstrução dos limites do espaço na dança. Para ilustrar temos:

¹³⁵ Disponível em <http://www.bahai.org.br/oracoes/pai-nosso-que-estas-nos-ceus-santificado-seja-o-vosso-nome>

Original

Skymaps are not new. Astronomy has been around for years and years. So relax. If a letter or two or whole word (God Forbid) should fall in your vicinity, please function as a gnome assistant and toss it back up. (BROWN apud ELEEY, 2008, p.44).

Tradução

Os mapas estelares não são novos. A astronomia existe por anos e anos. Então, relaxe. Se uma letra ou duas ou toda a palavra (Deus me livre) cair em sua proximidade, por favor, seja como um gnomo assistente e atire-a de volta.

Nota-se que um espaço quase impossível de ser explorado, conseguiu ser descoberto através do uso das palavras. Se a coreógrafa quisesse construir esse mapa com humanos no céu, provavelmente, não conseguiria concluir a sua ideia. Mas, utilizando o recurso verbal, ela é capaz de explorar esse diferente local. A ideia de se apresentar em um local alternativo ao edifício teatral é uma questão bastante difundida na obra da coreógrafa Trisha Brown. Segundo Bither: “inspirada pela energia da sua nova cidade e dos tempos, Brown primeiro criou trabalhos para serem apresentados em lofts e porões das igrejas. Mais tarde, seus “locais de apresentação” incluíam ruas, árvores, estacionamentos, telhados, parques e lagos”¹³⁶. (BITHER, 2008, p.14). Percebe-se que o uso de espaços alternativos é comum em boa parte da obra de Brown. É interessante que o uso desses diferentes locais acaba alterando até o sentido das suas coreografias. Em *Skymap*, a artista conseguiu ir mais além e desenvolver uma obra em um local quase impossível de ser explorado: o céu.

Não apenas Brown, mas a questão espacial é fortemente estudada pelos coreógrafos pós-modernos:

Durante esse período, os primeiros oito anos viram uma inicial ruptura de formas e definições, e os diversos principais temas da dança pós-moderna forma definidos: referências históricas; novos usos do tempo, do espaço e do corpo; problemas em definir dança (BANES, 1979, Localização 165)¹³⁷.

¹³⁶ Inspired by the energy of her adopted city and of the times, Brown first created works to be performed in lofts and church basements, later her “venues” included streets, trees, parking lots, rooftops, parks and lakes. (BITHER, 2008, p.14).

¹³⁷ Within that time, the first eight years saw an initial bursting of forms and definitions, and several major themes of post-modern dance were set forth: references to history; new uses of time, space, and the body; problems of defining dance (BANES, 1979, Localização 165).

Novas alternativas para o uso de espaços é uma questão importante da dança contemporânea. Os artistas desse período começaram a explorar diversos lugares para as suas apresentações. Brown utilizou esse ideal na sua obra e é nítida essa questão no seu texto literário *Skymap*.

O último elemento dessa coreografia verbal que deve ser considerado é a coreógrafa dessa experimentação. A artista Trisha Brown mantém dois importantes papéis nessa criação: escritora e coreógrafa. O primeiro é perceptível porque foi através das suas ideias que ela edificou esse ousado experimento. A segunda função é visível pela maneira que o seu discurso é desenvolvido no seu texto. Trisha se coloca em uma posição de autoridade perante as suas palavras (seus bailarinos) e o público (participantes do seu experimento). Exemplificando,

Original

The Words that I am speaking are coming up through a small hole in the floor of the auditorium and following each other one by one around the room, eventually tracing out a map of the United States(...). (BROWN apud ELLEY, 2008, p.44).

All audience members who are unable to visualize the map overhead will get lost on the way home. (BROWN apud ELLEY, 2008, p.44).

Tradução

As palavras que estou dizendo estão surgindo de um pequeno buraco no chão do auditório e estão se seguindo, uma por uma, no espaço, eventualmente traçando um mapa dos Estados Unidos(...).

Todos os membros da plateia que são incapazes de visualizar o mapa, acima de suas cabeças, se perderão no caminho para casa.

Por outro lado, pode-se associar a ideia da construção de uma coreografia com palavras ao ideal de Tradução Intersemiótica. Para Jakobson (1959), a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Em *Skymap*, é realizada a operação de transpor signos não verbais que são característicos da arte da dança para a linguagem verbal. Podemos pensar também na importância do conhecimento das duas linguagens para a produção de uma criação de Tradução Intersemiótica:

Creio que problemas de Tradução Intersemiótica devem ter um tratamento de tipo especial, visto que as questões colocadas por esse tipo de operação tradutora exigem o concurso (ou o trabalho em conjunto) de especialistas nas diversas linguagens. Acho quase impossível que um especialista, cuja prática se processa só em uma determinada área semiótica, possa dar conta da importância que o problema da tradução interlinguagens exerce no campo das artes e comunicações contemporâneas. (PLAZA, 2003, p.xii).

Quando estamos pensando no texto *Skymap*, é interessante apontar a questão da especialidade no assunto. Brown só foi capaz de realizar essa coreografia com palavras porque antes de ser escritora, ela é uma importante coreógrafa de dança. Um escritor que não conhece as convenções da linguagem da dança provavelmente não conseguiria transmitir os mesmos efeitos que a artista conseguiu com o seu texto.

Pode-se concluir que *Skymap*, um texto escrito por Trisha Brown, é mais que um texto literário. Esse escrito pode ser considerado um ousado experimento da dança pós-moderna que tenta construir uma nova perspectiva. Isso porque, esse texto é construído como se uma fosse uma coreografia verbal onde as palavras são responsáveis pelas movimentações em um espaço alternativo: o céu. Para entendermos esse experimento, precisa-se compreender de que forma os elementos coreográficos estão presentes. Durante o processo tradutório desse texto, os problemas se relacionam com esses instrumentos coreográficos que precisam estar claros para os leitores da tradução.

Para a criação de um bom texto traduzido é preciso uma boa interpretação do texto que está sendo traduzido. Quando nos aprofundamos nas palavras de *Skymap*, nos deparamos como uma questão importante da dança pós-moderna: O que é dança? Para ilustrar pode-se citar uma explicação de Pina Bausch sobre o que seria a dança:

É simplesmente uma questão de quando é dança e quando não é. Onde começa? Quando chamamos dança? Essa arte na verdade tem algo a ver com percepção, com a consciência corporal e a maneira como formamos coisas. Mas, então, a dança não precisa ter esse tipo de forma estética. Ela pode ter uma forma diferente e ainda ser dança¹³⁸. (Bausch apud Burt, INTRODUCTION, 2006, p.11)

Trisha Brown consegue ampliar o questionamento sobre o pode ou não ser dança com sua arrojada experimentação. Criar uma coreografia que explora o céu e através do uso de palavras foge bastante do que era considerado como convencional nas danças clássicas.

¹³⁸ It is imply a question of is it dance. When is it not. Where does it start? When do we call it dance? It does in fact have something to do with consciousness, with bodily consciousness, and the way we form things. But then it needn't have this kind of aesthetic form. It can have quite a different form and still be dance. (Bausch apud Burt, INTRODUCTION, 2006, p.11)

Seguindo os padrões pós-modernos na dança, *Skymap* pode ser considerado uma obra de dança.

REFERÊNCIAS

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* Middletown: Wesleyan University Press, 1979. Versão Kindle.

ELEEY, Peter; BITHER, Philip. *Trisha Brown: so that the audience does not know whether I have stopped dancing*. Minneapolis: Walker Art Center, 2008.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. - 2a ed. - Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BURT, Ramsay. *Judson Dance Theater: Performative traces*. Nova Iorque: Routledge, 2006. Versão Kobo.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. - Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

HANNA, Judith Lynne. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

JAKOBSON, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*, Cambridge: Harvard University Press, 1959

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CORPO E BELEZA NA REDE: UMA ANÁLISE DA *FAN PAGE* DO *FACEBOOK* DA REVISTA CORPO A CORPO

Graziela Lüdtke Carrilhos (IFSul)

Dr^a Angela Dillmann Nunes Bicca (IFSul)

INTRODUÇÃO

Na perspectiva dos Estudos Culturais, na qual este texto se inscreve, o corpo é compreendido como um construto histórico, social e cultural. Bem mais do que a matéria que o compõe, “[...] o corpo é uma construção sobre a qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos, etc” (GOELLNER, 2010, p. 28). Ou seja, o corpo não é uma base material estável e universal sobre a qual algo acontece, ele é provisório, mutável e mutante, pois é propenso a incontáveis intervenções sejam científicas, tecnológicas, culturais ou discursivas.

O corpo, além de ossos, músculos, vísceras, células, etc, compreende as roupas que o vestem, os acessórios que o enfeitam, as máquinas que nele se acoplam, os medicamentos que o regulam, as imagens que dele se fazem, as teorias científicas que o tematizam, as tecnologias que o modificam, as histórias que dele se contam, e, ainda, os significados que dele se produzem. Pensar o corpo como algo produzido na cultura e pela cultura é, ao mesmo tempo, um desafio e uma necessidade, pois é preciso desnaturalizar o modo como o corpo é observado, abordado, explicado, classificado, tratado, investido e controlado.

Dar ênfase à dimensão cultural do corpo não significa negar a sua materialidade, mas chamar a atenção para o conjunto de aspectos que o constituem bem como para a dimensão pedagógica atrelada às representações que circulam na mídia (COSTA; WORTMANN, 2016; ANDRADE; COSTA, 2015). Escolhemos, para essa tarefa, analisar postagens realizadas na *Fan page* da revista *Corpo a Corpo* porque instiga-nos o modo como essa publicação aciona saberes e poderes acerca do corpo que funcionam como “verdades” que podem ser vitais na subjetivação, na produção de identidades, na elaboração de modelos de vida, nos modos de ser, de viver e de ver o mundo de muitas pessoas.

A *Fan page* é uma publicação na qual são postadas imagens e textos curtos extraídos de reportagens da revista impressa e do *website*. Dessa forma, o/a leitor/a pode acompanhar dicas de beleza, exercícios, dietas e a famosa da capa da edição do mês sem a necessidade de

ser assinante do periódico. O conteúdo pode ser curtido, comentado e/ou compartilhado, conforme o interesse em relação ao assunto, a qualquer hora, em qualquer lugar e em diferentes dispositivos digitais (microcomputadores, tablets, celulares, etc).

Dessa forma, a análise compreendida nesse texto, abrangeu postagens da *Fan page* da revista *Corpo a Corpo* associadas às *hashtags* *corpo* e *beleza*, realizadas em maio e junho de 2015, buscando discutir como as representações de corpo são produzidas e quais são os corpos priorizados pela revista.

ELABORAÇÕES METODOLÓGICAS

Para discutir representações de corpo e beleza, a partir das postagens da *Fan Page* da revista *Corpo a Corpo*, foi necessário delimitar o que seria pesquisado em função da quantidade de material disponível. Seria interessante observar todos os aspectos que envolvem a temática escolhida em uma pesquisa, mas a enormidade e a complexidade do mundo inviabilizam a realização de observações com esse grau de abrangência, e os/as pesquisadores/as são obrigados a escolher uma parte do que existe no mundo e focar nela sua atenção, constituindo o que chamamos de *corpus* (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2012). Nessa perspectiva, o tema, o repertório e as filiações teóricas do/a pesquisador/a também implicam em direcionamentos para as problematizações possíveis naquela pesquisa e para a escolha dos procedimentos metodológicos e estratégias a serem utilizados. Ou seja, ao valorizar alguns fatores e pontos de vista e deixar outros em segundo plano, os próprios processos de problematização que dão origem à pesquisa implicam os modos de selecionar o que fará parte do *corpus*.

Realizar essa atividade na internet é particularmente difícil por vários motivos: em função de sua escala, pois seus componentes contam-se aos milhões e bilhões; é um ambiente heterogêneo porque há grande variação entre as unidades e entre os contextos; e, pelo dinamismo, pois todos os elementos são permanentemente passíveis de alteração e a configuração do conjunto se modifica a cada momento (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2012).

Ao percorrer a página do *site* de rede social *Facebook* da revista, é possível encher os olhos com as variadas matérias sobre pessoas famosas, sobre a dieta ideal, sobre os cuidados com a pele e com os cabelos, sobre exercícios físicos e, também, com dicas sobre saúde e bem-estar. No entanto, para efeitos de análise, foi preciso realizar um recorte do material disponibilizado pela *Fan Page* da revista *Corpo a Corpo*.

Para isso, inicialmente foram examinadas as postagens realizadas no período de janeiro de 2015 a janeiro de 2016, visando investigar os modos como a revista ensina sobre corpo e beleza. Ainda assim, o material compreendido nesse período seria excessivo para o âmbito desse trabalho, situação que exigiu refinar um pouco mais a seleção do material. Portanto, a opção foi pela análise das postagens associadas ao uso de duas *hashtags*, a *#corpo* e a *#beleza*, utilizadas para sinalizar as matérias colocadas na *Fan Page* nos meses de maio e junho de 2015. Nesse período temporal, foi possível perceber uma maior utilização da *#corpo* e da *#beleza* e, dentro desse material, foram escolhidas as postagens para a análise, a fim discutir como a revista produz representações de corpo.

Para realizar a análise das postagens selecionadas para este texto, valemo-nos da noção de representação cultural (HALL, 1997), a qual possibilita compreender que os significados não estão disponíveis para serem encontrados, como se compusessem alguma forma de essência das coisas do mundo, mas, são produzidos e postos em circulação, constituindo as próprias coisas. Os significados podem ser produzidos e distribuídos somente através de um acesso comum à linguagem, ou seja, a linguagem é central para o significado e, a cultura, sempre tem sido considerada como o repositório chave dos valores e significados culturais.

Dessa forma, a representação cultural não enxerga a linguagem como um reflexo dos eventos do mundo. A representação através da linguagem é, por conseguinte, central para os processos que produzem os significados, ou seja, ela participa da constituição das coisas, não é vista como um simples reflexo. Atribuímos significado às coisas através da forma como as representamos, das palavras que utilizamos nas histórias que contamos sobre as coisas, das imagens que produzimos, das emoções que associamos às mesmas, das maneiras como as classificamos e as conceituamos, aos valores que lhes damos (HALL, 1997). Mas, a representação nunca dá conta totalmente dos significados. O significado é contestado e até mesmo rigorosamente disputado, pois em qualquer cultura, em uma mesma época, há sempre diferentes circuitos de significação circulando, o que remete a produção dos significados sempre associada a lutas de poder, inscrita em relações de poder.

Nesse processo, o poder liga-se ao saber. Os efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros, nem falsos, o que importa é que a verdade não existe fora do poder ou sem o poder, a verdade é deste mundo (FOUCAULT, 2012). Ou seja, a linguagem assinala o que é tomado como verdade em um determinado tempo e espaço.

Sendo assim, é importante mostrar que as representações podem circular, ganhar força e produzir efeitos porque estão associadas ao poder. O poder não é sinônimo de repressão ou de uma lei que diz não, por isso,

[...] o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considera-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 2012, p. 45).

Diante dessa perspectiva, as revistas podem ser consideradas como um sistema de representação, pois utilizam imagens e textos para comunicar significados para as pessoas.

CORPO NA REDE: OS CORPOS PRIORIZADOS

As *Fan Pages* são veículos que produzem e colocam em circulação determinadas representações culturais de corpo. Para fazer isso, um artefato cultural se vale de recursos que ajudam a endereçar seus textos para determinados públicos, denominado de modos de endereçamento (ELLSWORTH, 2001). Em diferentes momentos, a *Fan Page* faz referência direta a mulheres e/ou alude a temas considerados femininos, situação que leva o artefato cultural a “priorizar” alguns corpos em detrimento de outros.

Em uma postagem realizada no dia 12 de maio de 2015, associada na *Fan Page* à *hashtag* corpo, é feita referência direta às mulheres mostrando que o uso incorreto de uma peça de roupa considerada de uso exclusivo delas, o sutiã, pode levar a lesões corporais. O texto da postagem apresenta um dado bastante interessante: *Cerca de 70% das mulheres usam o modelo errado de sutiã*. E chama a atenção ao listar consequências do uso incorreto da peça no corpo feminino: *o que pode causar lesões na postura e dores nas mamas, costas e ombros*. A chamada, com tal estratégia, provoca o interesse do/a leitora/a para que este/a conheça os possíveis danos que o uso incorreto do sutiã esteja causando para a saúde e para que conheça, também, dicas para ajudar na escolha do modelo ideal dessa peça de roupa: *Pensando nisso, preparamos dicas práticas para você saber como é a peça ideal para você*.

O uso do pronome “você” faz com que, em especial, a leitora sinta que a matéria foi feita para ela. E no caso deste *post*, a palavra você aparece duas vezes, porém, não é possível saber se foi colocada intencionalmente ou passou despercebida pela revisão.

Além disso, o texto utiliza a expressão “dicas práticas” para passar a sensação de que é muito fácil fazer o que a revista propõe. Analisando separadamente as palavras, “dica” é

definida como uma informação ou indicação boa, um breve conselho, uma informação privilegiada (FERREIRA, 2010). E a palavra “prática”, no dicionário é o ato ou efeito de realizar algo, fazer existir (FERREIRA, 2010). Ao juntar as duas palavras, a revista opta por palavras que transmitam agilidade, o que combina com o ambiente virtual, no qual o meio é fluido e o tempo é escasso (MARCUSCHI, 2010).

A postagem é ilustrada por uma imagem de uma modelo com aparência jovem, maquiada, utilizando um sutiã cujo modelo parece elevar e aproximar as mamas, valorizando esta parte do corpo. Cabe aqui lembrar que os padrões de beleza têm valorizado os seios grandes, o que tem levado muitas mulheres a usar sutiãs que os valorizem (ou os façam parecer maiores e firmes) ou a fazer cirurgias plásticas para a implantação de próteses. Na reportagem de referência no *site* da revista Corpo a Corpo, são colocadas ilustrações de cada parte do sutiã e explicações de como escolher o melhor para cada corpo.

Em outra postagem, realizada no dia 7 de maio de 2015, embora não seja usada a palavra mulher, como ocorre no texto acima, há a menção ao que é considerado um tema de interesse feminino: a maternidade. Já que, durante a gestação, são várias as alterações que podem ocorrer no corpo da futura mamãe: aumento da celulite, surgimento de varizes, manchas na pele, aparecimento de estrias, as quais, na maioria, estão relacionadas ao aumento do peso corporal. Levando em consideração esse aspecto, o texto da postagem, que está relacionada às *hashtags* corpo e beleza, evidencia essa preocupação: *Após dar à luz, muitas mamães ficam preocupadas em perder o peso que ganharam*. E aproveitando a proximidade do dia das mães, a *Fan Page* procura passar dicas às leitoras para se cuidarem durante a gravidez e no período pós-parto: *Para comemorar o Dia das Mães, veja as dicas das famosas para se cuidar durante e depois da gravidez*. E fotografias de atrizes e cantoras, algumas exibindo a barriga da gestação, outras já com seus bebês, são utilizadas para enfatizar esses cuidados.

Em uma terceira postagem, realizada no dia 18 de maio de 2015, associada com a *hashtag* corpo, são colocadas à disposição das leitoras informações sobre os exercícios que esculpam o corpo de uma modelo e blogueira famosa. A chamada é ilustrada com fotos da modelo em diferentes situações para chamar a atenção da leitora sobre os seus “segredos” de beleza, ao mesmo tempo em que enfatiza um determinado tipo de corpo como aquele que é belo e cujos investimentos merecem ser conhecidos. No texto, são utilizados adjetivos para dar ênfase às medidas “invejáveis” e ao corpo “sequinho” da famosa. As fotografias mostram diferentes momentos em que a blogueira exhibe suas formas consideradas pela revista como

“ideais”. As fotografias ajudam a estimular as leitoras a praticarem os conselhos de beleza da famosa para que façam parte do cotidiano delas, seja em casa, no trabalho, na academia e, como são vistas por pessoas diferentes, em vários contextos, seus significados são transformados (ANDRADE, 2002).

A partir dos excertos apresentados, é possível refletir acerca dos modos como a *Fan Page* endereça seus textos a mulheres relativamente jovens. O conceito de modos de endereçamento, que surgiu originalmente nos estudos do cinema, discute como se estabelecem relações entre um filme e o seu desejado público. Trata-se de uma discussão que inverte a pergunta sobre o que o/a espectador/a espera do filme, passando-se a perguntar sobre quem o filme pensa que o/a seu/sua espectador/a é.

Os filmes, os programas e os comerciais de televisão, as revistas, os jornais, os panfletos, os desenhos animados, entre outros tantos exemplos de artefatos culturais, são feitos para alguém, bem como a *Fan Page* que é o objeto de análise deste trabalho. Os artefatos em questão procuram atingir determinado público-alvo e, na maioria das vezes, estão distanciados dos espectadores que efetivamente têm contato com ele. As distâncias podem ser as mais variadas, incluindo elementos de ordem econômica, temporal, social, geográfica, ideológica, de gênero e de raça (ELLSWORTH, 2001).

Por esse motivo, mesmo que um artefato cultural seja endereçado para alguém, há sempre um “erro de alvo”, visto que, o texto cultural não atinge exatamente e nem apenas os/as espectadores/as que são objeto do endereçamento. As teorizações vindas do cinema questionam “[...] quem este filme pensa que você é?” (ELLSWORTH, 2001, p. 11), e da mesma forma podemos questionar quem a *Fan Page* da revista *Corpo a Corpo* pensa que quem a lê é? Seriam somente mulheres? Seriam mulheres que se preocupam com a própria saúde? Mulheres que praticam ou gostariam de praticar exercícios físicos regularmente? Mulheres que têm interesse por uma alimentação saudável? Ou, ainda, mulheres que acreditam que a beleza e a saúde andam juntas?

Os assuntos publicados deixam traços intencionais e não intencionais nas postagens da *Fan Page* e mostram as suposições dos/as editores/as em relação ao tipo de audiência do material. Porém, embora possamos desconfiar que mulheres em idade reprodutiva constituam o público preferencial da *Fan Page*, não há nenhuma garantia que apenas essas pessoas entrem em contato com esse material.

Dessa forma, é importante ressaltar que quem produz uma *Fan Page* pode “errar o alvo” do endereçamento em inúmeras circunstâncias, já que é dirigida a alguém que é

imaginado e, normalmente, há grande diferença entre o/a leitor/a imaginado e o/a leitor/a que consumirá a revista de fato. Afinal, o artefato cultural é consumido por grupos que não são nem muito pequenos, nem homogêneos. Nesse caso,

[...] todos os modos de endereçamento “erram” seus públicos de uma forma ou de outra. Não existe nenhum ajuste exato entre endereço e resposta, o que nos faz concluir que não há como garantir a resposta a um determinado modo de endereçamento (ELLSWORTH, 2001, p. 42).

Diante dos apontamentos, é possível dizer que a *Fan Page* da revista *Corpo a Corpo* tende a ser direcionada para mulheres, pois se refere a elas, em muitos momentos, utilizando a palavra mulher e, também, coloca em circulação diversas temáticas que supostamente são de seu interesse. Essa é uma forma pela qual a *Fan Page* pratica uma pedagogia cultural de gênero, dado que, promove a produção e a circulação de saberes e conhecimentos, os quais mobilizam potentes efeitos de verdade que acabam por contribuir para a construção de identidades.

As aprendizagens sobre a relação que as pessoas estabelecem com seus corpos não se dão apenas no interior das famílias ou na escola, todavia, se dão em muitos lugares e através de diferentes instâncias culturais, de diversificadas formas e de diferentes intensidades. Cada instância cultural apresenta particularidades e deixa traços nos corpos, produzindo identidades e subjetividades (SABAT, 2010).

Para a presente pesquisa é, imprescindível, “[...] entender o gênero como constituinte da identidade dos sujeitos” (LOURO, 1997, p. 24) ao lado de etnia, classe ou nacionalidade. Isso exige compreender que

[...] ao aproximarmos às formulações mais críticas dos Estudos Feministas e dos Estudos Culturais, é possível compreender os sujeitos como tendo identidades plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias (LOURO, 1997, p. 24).

A afirmação de que o gênero institui a identidade do sujeito (LOURO, 1997), não tem como objetivo negar a biologia, contudo, pretende ressaltar a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas.

Além da discussão relativa aos modos de endereçamento promovidos e ao gênero, é interessante pontuar que a *Fan Page* parece funcionar como um manual. Aliás, um manual endereçado particularmente para as mulheres porque aborda temáticas consideradas femininas e que estão associadas a determinados estilos de vida, à maternidade, aos cuidados com a pele

e com os cabelos, entre outros. Olhar essa peculiaridade das referidas postagens permitiu-me tecer uma aproximação entre esse material e os conhecidos manuais de civilidade.

O manual é um gênero discursivo-textual, no qual predominam orientações utilizando os verbos no modo imperativo e no infinitivo, sempre procurando um diálogo direto com quem lê (SILVEIRA, 2010). Para manter este diálogo estreito, o manual apresenta-se como uma obra de caráter didático, ou seja, como um livro que orienta a execução de uma tarefa ou técnica buscando, ao máximo, evitar as ambiguidades, oferecer saberes e deveres idealizados, oferecer aconselhamentos aos/às leitores/as para que assumam posições previstas como a melhor de todas (COSTA, 2008).

Dentre os manuais que merecem destaque, a obra *De Civilitate Morium Puerilium*, de Erasmo de Rotterdam, publicada em 1530 aparece como a pioneira nesse sentido (ELIAS, 1994). O livro é caracterizado como um tratado sobre um assunto muito simples: o comportamento de pessoas em sociedade ou o “[...] decoro corporal externo” (ELIAS, 1994, p. 69), especialmente, embora não de forma exclusiva. Desse modo, é importante ressaltar que,

[...] nem sempre pode nossa consciência, sem hesitação, recordar essa outra fase de nossa própria história. Perdeu-se para nós a franqueza despreocupada com que Erasmo e seu tempo podiam discutir todas as áreas da conduta humana. Grande parte do que ele diz ultrapassa nosso patamar de delicadeza (ELIAS, 1994, p. 72).

Entretanto, bem antes desse período, já existiam recomendações buscando regularem os modos de ser, especialmente, o das mulheres. Um exemplo é o *Ornatus mulierium*, que data de 1250, contendo receitas de cosméticos destinados ao tratamento do rosto e dos cabelos (MACEDO, 1999). Há ainda exemplos de textos mais contemporâneos, que funcionaram como manuais para moças e senhoras. Dentre estes, está o livro publicado em 1948, por Hans Wirtz, sob o título *Do amor ao casamento: a comunhão de vida segundo a natureza*, que visava à preparação de moças para assumir os deveres de esposa, mãe e dona de casa. E, também, um manual para moças que, na década de 1940, circulava no nordeste do Brasil com o propósito preparar jovens para o casamento (HOLANDA; CAVALCANTE, 2013).

As revistas femininas, desde o início de suas publicações, também ensinavam o ideal de mulher da sociedade patriarcal: aquela que sabe cozinhar, bordar, cuidar da casa e que possui bons costumes. Por isso, é possível dizer que essas revistas acabam funcionando como manuais que colocam matérias em circulação, a partir das quais, as mulheres podem construir seus corpos e suas identidades de gênero e sexualidade, etc.

Apesar dos antigos manuais para moças e senhoras terem mudado o foco, eles não deixaram completamente de existir. Um exemplo interessante das prescrições para mulheres é o da atriz americana Jane Fonda, que nos anos 1980 escreveu um livro citando sua própria vida como modelo de cuidados com o corpo. Iniciativa que teria sido copiada no Brasil pela atriz Yoná Magalhães (MIRA, 2001).

Considerando a persuasão que os manuais buscam promover em seus/suas leitores/as, é possível aproximar o gênero discursivo-textual manual, também, com a chamada “literatura de autoajuda”. A literatura que originou os sistemas de autoajuda construiu-se historicamente com a transformação da crença no poder da mente em fenômeno de cultura de massa (RÜDIGER, 2010). Apesar disso, suas origens não se confundem com a propagação dessa crença pela indústria da cultura, ou seja, a “[...] autoajuda constitui expressão que deve seu emprego corrente a um livro homônimo de formidável sucesso, escrito com espírito totalmente diferente pelo médico e publicista vitoriano Samuel Smiles, em 1859” (RÜDIGER, 2010, p. 36). O livro apresentava uma compilação de palestras de Smiles dirigida a um grupo de trabalhadores que buscavam conhecimento e pretendia mostrar o bem que cada um de nós pode fazer para si próprio. Nesta circunstância, a autoajuda significava força de vontade aplicada ao cultivo dos bons hábitos e o conceito-chave não era realização ou prazer e, sim, caráter (RÜDIGER, 2010). É importante esclarecer que,

[...] a literatura do gênero, sabemos, é formada, sobretudo por manuais e textos de prática, que contêm, basicamente, uma metodologia para conquista do sucesso material, isto é, riqueza e poder; um conceito a respeito da autorrealização pessoal e sobre os meios de como obtê-la; e uma dimensão transcendente, que vincula a realização individual à ordem moral que rege o universo (RÜDIGER, 2010, p. 165).

Portanto, é possível caracterizar textualmente a literatura de autoajuda pelo tom prescritivo que tem como objetivo principal propor regras de conduta e fornecer conselhos. Os livros de autoajuda são constituídos por manuais para serem empregados, ou seja, são textos produzidos para ser objeto de aplicação prática por parte de quem os lê (RÜDIGER, 2010). Assim, a literatura de autoajuda dissemina um conjunto de modelos que acabam por influenciar seu público a pensar sobre si mesmo e, de modo igual, abastece seus leitores com uma espécie de roteiro para a ação e para a subjetivação, em outras palavras, para a produção de um tipo particular de indivíduo.

As prescrições em forma de “dicas”, utilizadas pela *Fan Page* da revista *Corpo a Corpo*, passam a ideia de rapidez, de que não demandará muito tempo para a sua leitura e, também, de que essas indicações podem ser praticadas sem muito esforço. A linguagem

utilizada nos textos procura persuadir a leitora com chamadas que lembram uma “receita”, pois as referidas chamadas apresentam ações para serem facilmente seguidas como as que já apontamos nas postagens analisadas: *preparamos dicas práticas para você saber como é a peça ideal para você; veja as dicas das famosas para se cuidar durante e depois da gravidez; conheça todos os segredos de beleza da blogueira.*

Afinal, segundo o que se depreende dos “manuais de autoajuda” e das postagens da *Fan Page* da revista *Corpo a Corpo*, a mulher contemporânea é cheia de afazeres e precisa encaixar os cuidados com o corpo e com a saúde de maneira fácil no seu cotidiano. Por isso, há recorrência em usar não apenas exemplos e modelos a serem seguidos, mas também, dicas e recomendações que permitem tomar as experiências de outras pessoas como estratégias para resistir aos próprios problemas ou, até mesmo, para resolvê-los.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O corpo compreendido neste trabalho como um construto histórico, social e cultural relacionado a representações que circulam na mídia, tais como as observamos em revistas, jornais, filmes, novelas, blogs, ultrapassa os discursos científicos produzidos pelas diferentes áreas do conhecimento. Desse modo, não podemos dizer que existe um único e inequívoco significado que pode ser atribuído ao corpo, pois não há sentido intrínseco ou colado à matéria que o compõe. E, também, não podemos esquecer que as formas de problematizar o corpo não são as mesmas em todas as épocas.

A vida das pessoas, atualmente, parece estar cada vez mais sendo conduzida por cuidados com a aparência, pois informações sobre corpo, beleza e saúde estão disponíveis a todo o momento em diferentes meios. A sensação é de que, além de cuidar do corpo, é preciso amá-lo, moldá-lo, torná-lo um projeto de vida, assim, corpo é considerado como uma obra incompleta que necessita ser potencializada e ser transformada para que o indivíduo tenha uma vida saudável.

A mídia, de uma maneira geral, contribui para a divulgação do que chamamos na contemporaneidade de culto ao corpo. A *Fan Page* da revista *Corpo a Corpo*, por constituir uma pedagogia cultural, contribui com essa preocupação com o corpo e com a beleza que passou a ser vista, de certa forma, como um assunto de saúde.

A análise apresentada procurou mostrar as representações do corpo que são produzidas nas diferentes matérias da revista. Essas representações acabam por nos constituir enquanto

sujeitos porque ensinam comportamentos vistos como adequados, que acabam por influenciar os nossos modos de ser e de estar no mundo. E é importante ressaltar que os sistemas de representação operam através de redes de poder e de saber que nomeiam, descrevem, classificam, identificam e diferenciam quem faz ou não parte de determinado grupo. Portanto, o presente trabalho não pretende dar uma resposta final, nem esgotar o assunto, pois as representações culturais acerca do corpo são sempre provisórias.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Paula; COSTA, Marisa. Usos e possibilidades do conceito de pedagogias culturais nas pesquisas em estudos culturais em educação. *Textura*, Canoas, v.17, n.34, p. 48-63, mai/ago, 2015.

ANDRADE, Sandra. *Uma boa forma de ser feliz: representações de corpo feminino na revista Boa forma*. 2002. 139f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

COSTA, Marisa; WORTMANN, Maria Lúcia. Estudos Culturais e Educação – expandindo possibilidades para compreender a dimensão educativa. In: LISBOA FILHO, Flavi; BAPTISTA, Maria (orgs). *Estudos Culturais e Interfaces*. Objetos, metodologias e desenhos de investigação. Aveiro, Santa Maria: Editora da Universidade de Aveiro, 2016. p. 333-350.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Volume 1. Tradução Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1994.

ELLSWORTH, Elisabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 9-76.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. 6 ed. Curitiba: Editora Positivo, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. *Métodos de pesquisa para a internet*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: Louro, Guacira Lopes (org.). *Corpo, gênero e sexualidade*. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 28-40.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (org). *Representations and signifying produces*. London: Sage/Open University, 1997. p. 1-74.

HOLANDA, Patrícia Helena; CAVALCANTE, Juraci. Do amor ao casamento: análise de um manual de preparação das moças para assumir os deveres de esposa, mãe e dona de casa, em circulação no nordeste do Brasil na década de 1940. In: *Anais VII CBHE* (Sociedade Brasileira de História em Educação), p. 1-11, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*. Uma perspectiva pós-estruturalista. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

MACEDO, José Rivair. A face das filhas de Eva: os cuidados com a aparência num manual de beleza do século XIII. In: *História* (Universidade Estadual Paulista – UNESP), v. 17-18, p. 293-314, 1998-1999.

MARCUSCHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos (orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais*: novas formas de construção de sentidos. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas*. 2001. 366f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

RÜDIGER, Francisco. *Literatura de autoajuda e individualismo*: contribuição ao estudo de uma categoria da cultura de massas. 2 ed. Porto Alegre: Gattopardo, 2010.

SABAT, Ruth. Gênero e sexualidade para consumo. In: Louro, Guacira Lopes (org.). *Corpo, gênero e sexualidade*. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 149-159.

SILVEIRA, Rosa Maria. Livros perigosos para garotos e maravilhosos para meninas: o gênero social diferenciando o gênero discursivo. *Revista Signos*. n. 43, p. 143-159, 2010.

**O PRECONCEITO ENQUANTO MATÉRIA DE RISO: O CASO D'A SENHORA DOS
ABSURDOS**

Graziella Steigleder Gomes (PUCRS - CAPES)

O preconceito na sociedade existe para todos. De fato, mais para alguns que para outros – pensando-se em termos de etnias, religiões, orientação sexual, etc. À guisa de ilustração, citamos o dicionário Houaiss (2001, p. 2282), em que aparecem as seguintes definições, que servem como parâmetro dos registros recorrentes no senso comum:

1. Qualquer opinião ou sentimento, quer favorável quer desfavorável, concebido sem exame crítico; 1.1. Ideia, opinião ou sentimento desfavorável formado *a priori*, sem maior conhecimento, razão ou ponderação. 2. Atitude, sentimento ou parecer insensato, esp. de natureza hostil; [...] intolerância.

As atitudes geradas por considerações preconceituosas podem ser de crítica, revolta, ou mesmo de uma, explícita ou velada, aderência. Assim considerado o preconceito, temos que, cada um de nós, traz em si características passíveis de se tornarem objeto de chacota. Os alvos de escárnio são frequentemente as minorias, e essa valoração negativa se dá por parte dos que se julgam livres de preconceito (tal como a personagem que será objeto de nosso escrutínio). Esse tipo de relação traz, principalmente na linguagem, marcas de tensão – a partir de uma perspectiva dialógica. Uma das formas de lidar com isso é tratando o assunto de modo humorístico.

Segundo Possenti (2014), fatos sociais que podem ser considerados humorísticos e, portanto, tornarem-se motivo para piada estão relacionados a assuntos populares e aparentemente sem solução na sociedade (tais como homofobia e racismo). Assuntos novos, que ainda não tenham se tornado correntes, não parecem se constituir em material profícuo para criação de piadas.

Tendo em vista o exposto, buscaremos, com base na teoria erigida pelo Círculo de Bakhtin, constatar de que formas um discurso de intolerância pode ter como objetivo projetar o riso. Baseados nesse questionamento, como objeto de estudo, elegemos a personagem *A Senhora dos Absurdos*, do programa *220 Volts*, que vai ao ar no canal de televisão *Multishow*¹³⁹. O bordão da personagem é “[sou] branca, hétero e rica”, delineando um

¹³⁹ O programa *220 Volts* foi ao ar de 2011 a 2013 em 4 temporadas. Atualmente (2015), está no ar a 5ª temporada.

discurso que pretende ser livre de qualquer tipo de discriminação. Em sua enunciação, percebe-se a intolerância em relação a negros, índios, pobres, idosos, obesos, analfabetos e homossexuais, isto é, a grupos minoritários em geral.

Um trabalho com essa temática faz-se relevante e pertinente à medida que pode contribuir para a compreensão do humor enquanto crítica social, a partir de um discurso repleto de julgamentos de valor e posições axiológicas pré-determinadas. Tomamos uma citação de Gonçalves (2015)¹⁴⁰, cuja dissertação de mestrado versa sobre charges com temas polêmicos, e a reformulamos para nosso escopo, a fim de evidenciar a importância de um estudo como o nosso. Diz a autora que um trabalho dessa natureza:

[...] Torna-se relevante por levar o sujeito a perceber a mobilização dos discursos sociais evocados nos enunciados do gênero [esquete], a fim de compreender como acontece a construção dialógica dos sentidos e, nesse ato, levantar a discussão acerca da formação crítica de [telespectadores]. (p. 8). Grifos nossos.

Para darmos conta do nosso intento, da teoria bakhtiniana, utilizaremos, metodologicamente, as noções de *signo ideológico*, *vozes sociais*, *relação eu/outro* e *gênero discursivo*. Também nos serviremos do trabalho de autores como Patrick Charaudeau, Carlos Alberto Faraco, José Luis Fiorin, Sírio Possenti, entre outros.

Para Bakhtin e seus pares, a dinâmica dos signos e seus valores são de ordem multifatorial: envolvem os sujeitos, o contexto e as relações com outros signos verbais ou não verbais. Para o Círculo, a dinâmica dos signos, sua relação com o contexto e com os parceiros da comunicação discursiva faz circular valorações, pontos de vistas, edificados a partir das construções sociais. Nesse sentido, *Marxismo e Filosofia da Linguagem* apresenta que “tudo o que é ideológico possui valor semiótico” ([1929] 2014, p. 33). Segue Bakhtin/Volochínov:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. [...] (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, p. 31)

¹⁴⁰ “[...] Torna-se relevante por levar o sujeito a perceber a mobilização dos discursos sociais evocados nos enunciados do gênero charge, a fim de compreender como acontece a construção dialógica dos sentidos e, nesse ato, levantar a discussão acerca da formação crítica de leitores.”

Para Faraco, “ideologia é o nome que o Círculo costuma dar [...] para o universo que engloba a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a ética, a política, ou seja, todas as manifestações superestruturais (para usar certa terminologia da teoria marxista)” (2009, p. 46). À ideologia também se atribui um caráter de ordem axiológica, *i.e.*, toda posição do sujeito é determinada por uma perspectiva de origem tanto social quanto avaliativa e ideológica.

Relativamente à personagem que constitui o objeto de nosso estudo, podemos perceber que sua enunciação está impregnada de signos ideológicos, como veremos a seguir. Um exemplo desse tipo de consideração é o de que, no esquete analisado, ela se refere aos “pobres” como “toscos”, e que por esse motivo não são merecedores de um bom tipo de serviço de assistência à saúde.

Levando-se em conta que nos constituímos na interação por meio da linguagem, é possível verificar que, em nossas falas ou enunciações, temos, além da nossa própria voz, que já é por si constituída a partir de diversas valorações, muitas outras vozes sociais, que nos atravessam subjetivamente. É nesse sentido que, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, capítulo três, que Bakhtin/Volochínov ([1929] 2014) discorre sobre o fato de a subjetividade formar-se a partir do social.

Dessa maneira, nossa voz não é uma, mas composta por várias, as quais se encontram em constante tensão ideológica. Explica Faraco: “Em outros termos, o [nosso] mundo interior [que se constitui em uma espécie de “microcosmo heteroglóssico”] é uma arena povoada de vozes sociais em suas múltiplas relações de consonâncias e dissonâncias; e em permanente movimento, já que a interação socioideológica é um contínuo devir” (2009, p. 84).

Portanto, ao procurarmos que nossas opiniões sejam aceitas e compartilhadas, encontramos o paradoxo que é o de nos mantermos singulares ao mesmo tempo em que desejamos pertencer a um grupo. Assim sendo, o sujeito é construído na relação social com o outro, num jogo dialógico em que divergentes perspectivas de observar o mundo, bem como diferentes universos axiológicos, permitem que nos reconheçamos. Somos dotados de individualidade, mas a construção do nosso ser passa pela coletividade.

Como afirma Charaudeau (2016): “[...] como eu saberia quem eu sou, como teria consciência de minha existência se não existisse um outro diferente de mim?” (2016, p. 24-25)

Segue o autor francês: é nas atividades discursivas

[...] que, na flutuação entre pensamento individual e pensamento coletivo, [os indivíduos] tomam consciência ao mesmo tempo de sua singularidade e de seus pertencimentos sociais; é falando que lançam no espaço público inúmeras bolhas de sabão que flutuam, se entrecrocam, explodem e se recompõe em controvérsias sem fim. (CHARAUDEAU, p. 42)

Por esse motivo, “a percepção da diferença é acompanhada, geralmente, de um julgamento negativo, pois ameaça a sobrevivência de si mesmo.” (CHARAUDEAU, p. 25) É assim que precisamos considerar as enunciações d’*A Senhora dos Absurdos*. O que ela diz se encontra impregnado de considerações preconceituosas proferidas individualmente, mas que refletem e são também perpassadas por saberes e dizeres de outras pessoas ou grupos que compartilham desse ideário preconceituoso.

A respeito de gêneros, nos diz Fiorin (2016) que: “Os gêneros são tipos de enunciados relativamente estáveis, caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo. Falamos sempre por meio de gêneros no interior de uma dada esfera de atuação.” (p. 68-69) Eles se dividem em primários e secundários: os primeiros se referem à linguagem do dia a dia, familiar, entre amigos, etc. Já os gêneros secundários se referem a enunciados mais elaborados, por exemplo, os encontrados nas esferas científicas e jurídicas. A enunciação da personagem objeto de nosso estudo de se dá pelo que Bakhtin ([1979] 2016) chamará de gêneros primários. O estilo que *A Senhora* usa é informal, como uma conversa entre amigos. No esquete objeto do presente trabalho, ela aparece bastante à vontade, se dirigindo a um interlocutor por ela projetado como um cúmplice de sua enunciação.

Para propósitos de análise, escolhemos o primeiro episódio da primeira temporada (2011-2012), que foi ao ar em 25/10/2011. A temática do programa é “Medo”. Visualmente, no trecho a seguir, temos a personagem sentada em uma cadeira giratória, vestida elegantemente, em um ambiente requintado. Ela é loira, tem cabelos curtos, é magra, está bem maquiada, tem a pele alva.

Importa dizer que, na realidade, *A Senhora* é encenada por um homem que se traveste de mulher, seu autor-criador é Paulo Gustavo. Ele cria uma caricatura de proporções hiperbólicas. No esquete abaixo, *A Senhora* liga para o Ministério da Saúde e propõe uma “tática” para que o problema da lotação dos hospitais seja solucionado. Logo após o esquete, passaremos à análise de segmentos que consideramos de maior relevância, consoante aos ensinamentos do Círculo.

“Alô, oi. É do Ministério da Saúde, queridos? Eu tô ligando pra falar em relação à lotação dos hospitais, que é um assunto que vem me amedrontando. Eu tô com uma tática boa pra isso, que é o seguinte: eu acho que a gente tem que aumentar, de fato, consideravelmente, o preço do plano de saúde, de forma que a massa, né, os pobres, o tosco, não tenham acesso aos hospitais, entendeu? Porque aí eu acho que a gente vai selecionar melhor quem vai frequentar, entendeu? Exatamente. Eu acho, gente, que assim, quem não tem dinheiro pro plano, eu não digo matar, eu digo, deixar morrer..., fazer vista grossa, digamos assim. Eu acho melhor. (tosse) Uhum, não, isso aqui é uma tosse minha que eu peguei aqui no Leblon, não dá nada. Exatamente, entendeu? Então eu acho que é isso. Porque você mexer numa virose de uma pessoa dessas tá mexendo numa obra que é de Deus, porque às vezes foi Deus que jogou aquela virose na vida daquela pessoa, e você mexer nisso é até pecado. Caiu. Mas ele tava concordando com tudo. Mais tarde eu ligo.”

Passemos aos segmentos:

Alô, oi. É do Ministério da Saúde, queridos? Eu tô ligando pra falar em relação à lotação dos hospitais, que é um assunto que vem me amedrontando. Eu tô com uma tática boa pra isso [...] eu acho que a gente tem que aumentar, de fato, consideravelmente, o preço do plano de saúde, de forma que a massa, né, os pobres, o tosco, não tenham acesso aos hospitais, entendeu? Porque aí eu acho que a gente vai selecionar melhor quem vai frequentar, entendeu?

Aparecem nessa sequência duas técnicas para que um texto cômico funcione: a quebra de expectativa e a surpresa. Elas se dão porque, ao invés de *A Senhora* apresentar uma saída razoável para esse grave problema social, que é a lotação dos hospitais, ela sugere que a maneira ideal de lidar com isso é aumentar o valor do preço dos planos de saúde, ou seja, aumentar a exclusão e o acesso das camadas mais populares ao serviço de saúde.

Eu acho, gente, que assim, quem não tem dinheiro pro plano, eu não digo matar, eu digo, deixar morrer..., fazer vista grossa, digamos assim. Eu acho melhor.

Nesse trecho temos a explicação do porquê do nome da personagem ser “*Senhora dos Absurdos*”: a proposta dela é deixar de atender ao público menos favorecido simplesmente os abandonando à própria sorte. Não matando, mas fazendo “vista grossa”, os deixando, dessa forma, perecer, sem auxílio de qualquer sorte. O nome da personagem a autoriza, de certa forma, a proferir esse discurso circulante em nossa sociedade, carregado axiologicamente por vozes de teor intolerante.

(tosse) Uhum, não, isso aqui é uma tosse minha que eu peguei aqui no Leblon, não dá nada.

Nesse segmento vemos que, se a tosse (uma possível virose) foi pega no Leblon, bairro de classe alta do Rio de Janeiro, não há problemas. Subentende-se que, entretanto, se a

tosse tivesse sido adquirida num bairro de menor classe econômica, talvez isso a fizesse efetivamente se preocupar com seu estado de saúde.

Porque você mexer numa virose de uma pessoa dessas tá mexendo numa obra que é de Deus, porque às vezes foi Deus que jogou aquela virose na vida daquela pessoa, e você mexer nisso é até pecado.

Vê-se aqui que até o discurso religioso entra em pauta quando o assunto é defender-se do inimigo, que no caso, é o desprovido, o pobre, o “tosco”, como ela mesma o define no começo do esquete. Para legitimar o descaso com a saúde, relacionado às camadas mais humildes da população, entra em pauta a vontade de Deus, como se fosse trabalho Dele fazer com que tal ser humano pegasse determinada doença, e que, assim sendo, não cabe a nós, homens, interferir nesse processo. Tem-se aqui a inversão do discurso religioso, porque este, socialmente, se edifica no sentido de ajudar, não de deixar morrer, como a personagem sugere. Aqui entram também ecos do discurso calvinista, em que Deus escolhe quem salvar, independentemente de sua trajetória sobre a Terra. Isso não depende das boas ações praticadas, mas da decisão divina. Certamente, *A Senhora* se considera uma das escolhidas, não se sentindo desconfortável em relação ao fato de que há pessoas que não têm acesso aos serviços de saúde em nosso país, já que ela os possui.

Charaudeau nos diz que: “Segundo os dogmas da natureza, os seres não são iguais entre si, isso é uma essência, uma marca da humanidade.” (2016, p.101). Esse tipo de argumento é o que legitima o discurso que promove a desigualdade e a exclusão (no que tange a raças ou etnias, tal é o berço do racismo). Assim, os destinatários desse discurso excludente podem aderir à ideia de que existem seres humanos inferiores, que, portanto, não devem ser considerados membros plenos da sociedade.

Essa é a ideia que perpassa todo o discurso da personagem *A Senhora dos Absurdos*. A cada palavra proferida, há uma valoração que se filia a discursos sociais de intolerância. Para ela, há efetivamente seres humanos inferiores, e ela os desqualifica através de uma fala irônica e jocosa.

Um outro fator a ser levado em conta é que o programa *220 volts* foi veiculado à noite, em um canal conhecido especialmente por produzir atrações brasileiras de humor. Assim sendo, o telespectador já sabe que o que vai assistir não tem compromisso com a realidade; é claro, críticas são feitas, mas os textos humorísticos ou piadas que aparecem parecem ter

menor grau de potencial ofensivo justamente porque os esquetes são construídos a partir de assuntos polêmicos.

Devemos também considerar o fenômeno da heteroglossia dialogizada, ou seja, a personagem encontra-se atravessada por preconceitos e fobias que ela incorporou naturalmente através do ambiente em que ela cresceu, e provavelmente herdou esse ideário intolerante das pessoas que a rodeavam, sem deixar passar pela própria consciência e espírito crítico esses juízos de valor.

Mais uma vez, levemos em consideração o nome da personagem: *A Senhora dos Absurdos*. Não temos aqui a individualidade de um ser, mas uma caricatura. É a representação de uma educação antiquada e preconceituosa. Ela se considera herdeira de uma linhagem superior e se julga isenta de motivos para tornar-se objeto de escárnio de qualquer sorte. Em seu discurso humorístico e intolerante, percebe-se um tom de crítica e reivindicação social. Aparece nessa enunciação um certo tipo de antítese, na qual a personagem diz algo, mas dá pistas de que deseja expressar o contrário. Essa enunciação revela uma tensa relação entre a classe dominante e as minorias, mas essa tensão pode ser considerada de modo relativo, levando-se em conta que

O riso participa organicamente desse processo porque tudo dessacraliza [...]. Rir dos discursos deixa clara sua unilateralidade e seus limites, descentrando-os, portanto. A consciência socioideológica passa a percebê-los como apenas um entre muitos e em suas relações tensas e contraditórias. O riso destrói, assim, as grossas paredes que aprisionam a consciência no seu próprio discurso, na sua própria linguagem. (FARACO, p. 82)

Finalizando, traremos uma citação de Di Fantí, que se mostra muito produtiva para os nossos propósitos: “É necessário ir além do dito, do visível, observando que há uma *tensão* entre o que é mostrado e o que não é aparente, mas decisivo para produção de sentidos.” (2015, p. 428, itálico da autora).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M./VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec Editora, 2014, 16ª. ed.

CHARAUDEAU, Patrick. *A conquista da opinião pública*. São Paulo: Contexto, 2016.

DI FANTI, Maria da Glória Corrêa. *Discurso, mídia e produção de sentidos: questões de leitura e de formação na contemporaneidade*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo – v. 11 –n.2 – p. 418-438 – jul/dez 2015.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2ª. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

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

GONÇALVES, Tamiris M. *Vozes sociais em confronto: sentidos polêmicos construídos discursivamente na produção e recepção de charges*. PUCRS, Porto Alegre, 2015.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

POSSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2014. 1 ed. 2ª. reimpressão.

Esquete Lotação hospitais <<https://www.youtube.com/watch?v=-ks9V8qTmKQ>> Acesso em 01 out 2016.

**AS APROXIMAÇÕES ENTRE O JOGO *MAGIC: THE GATHERING* E A
HERMENÊUTICA POÉTICA DO IMAGINÁRIO DE GASTON BACHELARD: UM
ESTUDO SOBRE O ELEMENTO ÁGUA E A IMAGINAÇÃO MATERIAL.**

Dr. Heloisa Juncklaus Preis Moraes (UNISUL)

Me. Lucas Pereira Damazio (UNISUL)

1. INTRODUÇÃO

Criado por Richard Garfield, em 2003, o *Magic: The Gathering* é um jogo de cartas em que, por meio de estratégias e de ações rápidas, o *player* evoca criaturas míticas, magias, encantamentos, artefatos, feitiços e elementos especiais para derrotar seu adversário. Na linguagem do jogo, portanto, o jogador faz parte da elite dos melhores magos do Multiuniverso – os *planeswalkers*. Os *planeswalkers*, como sugere o jogo, são magos com poderes extraordinários capazes invocar e comandar exércitos de seres incríveis e míticos para conquistar a qualquer custo a vitória e se tornar o maior vencedor do Multiuniverso.

No entanto, para evocar essas criaturas e tantos outros elementos fundamentais do jogo, há uma regra básica, é necessário utilizar a *mana*, a energia que permite a existência de todas as mágicas e todos os seres do Multiuniverso. De acordo com o manual do jogo, que vem juntamente com as cartas, existem cinco tipos de manas no *Magic: The Gathering*: a azul, a branca, a vermelha, a preta e a verde. Ainda conforme o manual, a *mana* branca é a cor da lei, da ordem e da estrutura, é o elemento que representa a terra e as planícies, espaço onde habitam e transitam os homens, os anjos e os clérigos. A *mana* verde simboliza o crescimento, a vida e a força bruta que vem das florestas e da natureza. A *mana* vermelha carrega a força e a explosão dos vulcões e do fogo, um tipo de energia forte e impulsiva vinda das chamas e das montanhas. A *mana* preta é a representação da morte, da sombra, do medo e do terror, um poder que vem dos pântanos e do medo do adversário. Por último, há a *mana* azul, energia que se utiliza da força e do espírito das ilhas e das águas para manipular e trapacear os adversários.

Neste estudo, o elemento em enfoque é a *mana* azul, a energia cujo poder e misticismo é controlado pela força da água e das criaturas marinhas. A escolha por essa *mana* do jogo justifica-se pelo interesse em fazer uma aproximação entre os elementos aquáticos do *deck* azul e os estudos hermenêuticos do Imaginário de Gaston Bachelard (2013) em sua obra *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação poética*, livro que trata especificamente do

elemento água e da imaginação material. Desse modo, como objetivo de pesquisa, foi estabelecido encontrar semelhanças entre a análise poética da água do autor e as criaturas e as magias do jogo *Magic: The Gathering*, entendendo que esse *game* possibilita uma narrativa carregada de potência poética interpelada pelos símbolos marítimos do teórico.

Para realizar esse estudo, optou-se por distanciar-se dos estudos mais racionalistas da imagem e utilizar o sistema de investigação da gênese da imagem poética de Gaston Bachelard, sobretudo pelo fato do autor considerar que um elemento como a água é bom condutor para a construção de psiquismo imaginante, além de fazer diversas relações entre esse elemento material e o imaginário de grandes poetas e autores importantes de literatura internacional.

À luz dos estudos de Bachelard e da sua hermenêutica simbólica, a empreitada desse artigo consiste, então, em investigar como a matéria água é simbolizada e configurada no jogo, bem como o imaginário das águas é mobilizado na criação das cartas. Diante desse quadro, a próxima etapa incide em fazer as devidas apresentações dos conceitos bachelardianos e, em seguida, uma relação com as cartas do *Magic: The Gathering*.

2. GASTON BACHELARD E OS DEVANEIOS DAS ÁGUAS MATERNAS

A imaginação material de Bachelard centra-se na ideia de que o ser humano é interventor da matéria. Esta é sempre transformada pelos artistas. Para o filósofo, os quatro elementos primordiais: o fogo, a água, a terra e o vento são imagens primitivas que substanciam o que há de material e dinâmico no mundo. As obras têm um fundo arquétipo de onde as ideias e as artes emergem.

Neste artigo, o interesse, para a discussão, é especialmente o elemento água, que o autor trata em *A água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da material*. Bachelard (2013), inicialmente, aponta que a água, elemento que potencializa tantos devaneios em poetas, literários e outros artistas, apresenta-se, em inúmeros poemas, contos, quadros e romances, como um símbolo de maternidade, uma projeção da imagem da mãe. Uma grande e querida mãe que acolhe e protege uma infinidade de vidas, de seres, de sonhos. Uma mãe que não para de se reproduzir e de semear vidas, fantasias e imagens, conforme sugere o autor:

Quando tivermos compreendido que toda combinação dos elementos materiais é, para o inconsciente, um casamento, poderemos perceber o caráter quase sempre feminino atribuído à água pela imaginação ingênua e pela imaginação poética. Veremos também a profunda maternidade das águas. A água faz incharem os vermes e jorrarem

as fontes. A água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento contínuo. Imagens tão grandiosas marcam para sempre o inconsciente que as ama. Suscitam devaneios sem fim. (BACHELARD, 2013, p. 15)

Na concepção bachelardiana, a água, como elemento material onírico, é a fonte para o contínuo nascimento, é a fonte de vida, uma matéria que nasce, cresce e espalha-se por todas as partes, por todas as regiões, por todos os imaginários. A água, em outras palavras, é maternal, é a imagem materna, a voz da mãe. Ela é o símbolo do amor material que o sonhador tem pelo mar, pelos rios, pelas nascentes. Um amor tão puro e inocente que as águas retribuem com muito carinho ao sonhador, ao poeta das águas, aos artistas dos mares e dos lagos.

Muito mais do que uma substância, que apenas exerce funções biológicas e químicas na vida dos seres humanos e da natureza, o filósofo compreende, em sua análise poética dos sonhos, que a água é uma matéria que produz sonhos, uma espécie de materialidade que proporciona solidez aos devaneios. Dessa forma, Bachelard (2003) sinaliza que a água, quando sonhada e representada como um elemento acolhedor, dócil e gentil, simboliza o gesto feminino, uma imagem da grande mãe, cuja força conduz o homem ao seu aconchegado, ao seu amor. Nesse ponto de vista, a imaginação, quando relacionada à água, remete às lembranças do amor inconsciente pela mãe, pela mulher geradora da vida.

Na perspectiva de Jung (1976), esses traços maternos, que Gaston Bachelard menciona nos devaneios da água, são atributos do arquétipo da grande mãe, uma energia do gesto e do afeto feminino; uma representação do amor mais puro e acolhedor; a força do caridoso, do benigno, que acaricia e sustenta; uma força protetora que cuida e sustenta o filho pródigo, o espírito que gera o crescimento, a fertilidade e o alimento. Para Galbach (1995), o arquétipo materno é uma estrutura da consciência da mulher que constela na gravidez e na maternidade. Ou seja, ele é uma estruturação matriarcal de sua personalidade, uma energia que potencializa o lado protetor do indivíduo, o lado caridoso, o aspecto maternal.

Dos quatro elementos (água, terra, ar e fogo), somente a água mostra-se capaz de embalar, de movimentar com cautelosa sutileza. Ela é um *elemento embalador*, uma característica do seu caráter feminino, do seu traço materno, que embala como uma mãe, que movimenta seus filhos com carinho e afeto. Um hábito típico de quem ama, de quem deseja fazer o filho relaxar, descansar, dormir. Segundo Bachelard (2003, p. 136), “a água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe”. A água, por ser um elemento maternal, quase sempre é uma substância psíquica que oferece uma

tranquilidade e uma serenidade a qualquer psiquismo demasiadamente agitado, demasiadamente perturbado. Ela é uma matéria que tranquiliza o imaginário dos filhos mais inquietos, dos devaneios mais perturbados, dos sonhos infelizes.

Conforme Bachelard (2003), outro aspecto maternal da água é que sua imagem está diretamente ligada ao leite da mãe. A água, quando sonhada pelo poeta ou pelo artista plástico, apresenta-se, em muitas situações de devaneios, na imagem de um leite, um alimento que nutre, que alimenta o espírito do sonhador. Nesses sonhos, onde a liquidez branca e pura prevalece no imaginário do sonhador, a água ganha um caráter nutritivo, o primeiro alimento de muitos seres, que representa o ganho da vida, da proteção, dos nutrientes necessários para sobreviver:

A água é um leite quando é cantada com fervor, quando o sentimento de adoração pela maternidade das águas é apaixonado e sincero. O tom hínico, quando anima um coração sincero, conduz, com uma curiosa regularidade, a imagem primitiva, a imagem védica. Num livro que se crê objetivo, quase erudito, Michelet, fazendo seu *Anschauung* do Mar, reencontra naturalmente a imagem do mar de leite, do mar vital, do mar-alimento [...] (BACHELARD, 2013, p. 15)

Assim, na concepção bachelardiana, os sonhos provenientes da água, sejam vindos dos mares ou dos lagos, sejam vindos dos rios ou das nascentes, possuem, em muitas ocasiões oníricas, a força natural da mãe, o amor e o afeto maternal. Em outros termos, a água é um elemento que simboliza e transmite feminilidade para o sonhador, para o artista plástico, para o poeta. É a matéria que embala e nutre os sonhos daqueles que precisam da proteção da mãe, daqueles que desejam navegar no universo do imaginário bem protegidos e bem acolhidos.

Ao relacionar essa visão poética e filosófica das águas de Gaston Bachelard com o jogo *Magic: The Gathering*, é possível observar como esse elemento se torna uma figura maternal das criaturas marinhas do *game*. No jogo, principalmente nas cartas azuis, a água é, em muitas ilustrações, simbolizada com uma matéria maternal. As ilhas, os mares, os rios, os lagos são matérias que protegem as criaturas marinhas, assim como são energias essenciais que transmitem forças e poderes especiais para essas espécies aquáticas do jogo. Ao observar as cartas *Anunciador das Marés* e *Guarda Marinha*, por exemplo, o elemento água apresenta-se envolto das criaturas e manifesta-se como uma matéria que abriga esses seres místicos e poderosos uma força primitiva que abraça e produz uma força devastadora nesses seres. Essa é uma das suas principais características simbólicas da água no jogo de cartas: o carinho da grande mãe, uma energia feminina produtora de afeto e de amor pelas suas terríveis criaturas, pelos seus amáveis filhos.



Nessas representações gráficas do jogo, embora a água seja mãe de criaturas aparentemente maléficas e horripilantes, ela reproduz uma imagem de amor por seus filhos, um amor, de certo modo, cego, puro, inocente, um amor típico da mãe que ama exageradamente seus filhos. Um tipo de amor de mãe que acaba de gerar seus filhos e está extasiada de orgulho e de felicidade da sua façanha. Diferente das mães que punem os filhos arteiros, os filhos rebeldes, os filhos violentos, as águas do jogo *Magic: The Gathering* são mães protetoras e carinhosas, mulheres inocentes que perdoam os erros dos seus pupilos. Por mais que seus filhos arrumem problemas, por mais que briguem e gerem desconforto, as águas perdoam, acatam e compreendem seus meninos e meninas. Isso porque os mares, os lagos, os rios, as ilhas e os riachos do *deck* azul, que representam a energia aquática, são águas superprotetoras. Elas são obcecadas pelas suas criaturas. Mães que se empenham, assiduamente, em cuidar de quem criaram, de quem alimentam, de quem cultivam um amor doentio.

Assim, uma interpretação possível para as águas do *Magic: The Gathering*, a partir das aproximações com os estudos da poética do Imaginário de Gaston Bachelard, é compreender que esse elemento material como uma grande mãe que gera e cuida das suas criaturas

marinhas e as transforma, quase sempre, em seres mágicos e poderosos. No jogo, portanto, é possível perceber que a água é, em inúmeras vezes, retratada como uma existência de uma mãe divina, uma deusa criadora, uma rainha soberana. Não como Deméter, Gaia, Sofia ou Virgem Maria. Trata-se de outro tipo de mãe, de outra manifestação de energia materna. Trata-se de uma mãe fascinada pelos seus filhos. Uma mãe doente, cega e pronta para atacar quem desejar mexer com suas crianças. Uma mãe eternamente fascinada pelos seus descendentes.

3. A PUREZA DAS ÁGUAS E SUAS SIMBOLOGIAS NO *MAGIC*

Em inúmeros contos, mitologias, fábulas, poesias, a *imaginação material* da água é retratada como um símbolo de pureza, de purificação do corpo e da alma. Bachelard (2013) reconhece essa simbologia da água pura. Para o autor, umas das principais características das águas é seu poder de renovação. A água fornece um símbolo natural de cura. Mergulha-se nas águas límpidas, claras e puras para renascer renovado, puro e inocente; nada-se nos mais cristalinos lagos para apagar as impurezas do espírito e eliminar as sujeiras da existência; banha-se em nascentes brilhantes para aliviar as dores da alma:

Com sua substância fresca e jovem, a água nos ajuda a nos sentir enérgicos. No capítulo dedicado à água violenta, veremos que a água pode multiplicar suas lições de energia. Mas, desde já, é preciso compreender que a hidroterapia não é unicamente periférica. Tem um componente central. Desperta os centros nervosos. Tem um componente moral. Desperta o homem para a vida enérgica. A higiene é então um poema. (BACHELARD, 2013 p. 153)

Conforme o teórico, o sonhador ao banhar-se em uma substância líquida, clara, fresca, higieniza-se, revigora-se e ganha-se novas energias. A água torna-se, então, uma Fonte da Juventude, uma substância pronta para curar os sonhos impuros, os devaneios pesados, os pesadelos passados. Ela é um instrumento de renovação, de rejuvenescimento. Uma matéria com o poder íntimo de purificação, capaz de devolver à alma pecadora a pureza e a inocência tão desejada.

Sobre essa temática da pureza aquática, Bachelard (2003, p. 147) afirma que a água, quando sonhada em sua forma cristalina e pura, ganha sentido de “uma substância do bem”, uma força renovadora e promotora do bem-estar. De acordo com o autor, seria necessária apenas uma gota de uma água clara, de uma água límpida para purificar o oceano e irradiar os mais profundos mares com felicidade. A água pura, desse modo, representa as gotas que

irradiam o bem do universo. Ela é a energia líquida para o sonhador, a força vital do bem, o *elemento bem* da vida.

Todavia, essa pureza, essa beleza, esse bem transmitido pelos sonhos das águas claras, das águas puras atraem as mais perversas poluições. Surge, então, o desejo de poluir, de manifestar o mal e contaminar as águas claras com ódio e rancor. Pelos olhos do inconsciente, como assegura o teórico, essa vontade é a manifestação das impurezas da alma humana, das sujeiras do espírito indivíduo. Ela retrata as ânsias do sujeito, manifesta uma soma dos desejos maléficos dos sujeitos, uma face da ganância humana:

Como se vê, a impureza, aos olhos do inconsciente, é sempre múltipla, sempre abundante; tem uma nocividade polivalente. Por isso se compreenderá que a água impura possa ser acusada de todos os malefícios. Se para a mente consciente ela é aceita como mero símbolo do mal, como símbolo externo, para o inconsciente ela é o objeto de uma simbolização ativa, totalmente interna, totalmente substancial. A água impura, para o inconsciente, é um receptáculo do mal, um receptáculo aberto a todos os males; é uma substância do mal (BACHELARD, 2013 p. 153)

Diante dessa afirmação do teórico, nota-se que as águas claras estão sempre em perigo, elas vivem aguardando o mal chegar, preparando-se constantemente para enfrentar as impurezas e as incertezas dos corações abalados pelas enfermidades da alma. No jogo *Magic: The Gathering*, esse medo do mal chegar às águas é representada em algumas cartas. No *card Negar* do *deck* azul, por exemplo, nota-se que as forças marítimas, as forças que vêm das águas claras e puras, recorrem à magia para se protegerem das criaturas malignas. Os mares, os lagos, os rios, com medo de serem poluídos por seres de outros elementos do jogo (fogo, terra, pântano e floresta), emanam energia e procuram se defender com magia aquática. A água, respondendo ao chamado da magia, reage e luta para se proteger, tenta ao máximo resistir, procura fazer de tudo para não deixar seus mares serem poluídos pela maldade dos outros elementos. É uma batalha que começa e não cessa até as águas conseguirem vencer os outros elementos. Uma disputa entre aqueles que querem dominar as águas e as criaturas marinhas que necessitam proteger seu *habitat* sagrado.



Proteger-se, portanto, torna-se uma função essencial da água no jogo *Magic: The Gathering*. Todas as criaturas e elementos que tentam navegar nos mares do *deck* azul sem permissão podem sofrer duras consequências. As águas, certamente, tendem a reagir e não aceitam convidados indesejados, convidados impuros. A defesa é uma das grandes forças do mar. Ninguém mergulha nas águas claras sem ser convidado. Ninguém navega nas águas límpidas sem autorização da grande mãe. Caso contrário, a morte é quase certa. Na carta *Negar*, observa-se como as águas reagem quando são ameaçadas ou invadidas. *Negar* retrata esse lado temperamental do mar, o lado defensivo e vingativo das águas. Qualquer um que se atreva a entrar no mar, que deseje poluí-lo, infernizá-lo, pode sofrer duras consequências. As águas puras podem ser fatais, sobretudo quando alguma criatura ameaça seus filhos, seus tritões, suas ninfas, suas sereias, seus peixes, suas baleias. O adversário, nessa situação, está sempre diante da morte. Ele está prestes a enfrentar a fúria de uma mãe superprotetora. Uma fúria quase imbatível e muito violenta.

As águas puras não aceitam poluição. Por isso, reagem, defendem-se, protegem-se. Elas não permitem que invasores entrem em seus domínios e despejem horrores e tristezas em seus lagos e em seus rios cristalinos. Essa é uma batalha constante no *Magic: The Gathering*. A grande mãe água, juntamente com seus filhos, lutam para evitar que seus vívidos e belos riachos, mares e lagos fiquem turvos, negros, escurecidos, carregados de males e de sombras.

A carta *Negar*, dessa forma, é uma demonstração de quanto as águas claras têm força, mas, acima de tudo, de quanto temem perder sua essência pura e tornarem-se negras e sujas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos estudos sobre a imagem, Bachelard (2013, p. 5) comenta que “Reanimar uma linguagem criando novas imagens, esta é a função da literatura e da poesia”. O escritor, como um grande apreciador da poesia, dedica-se a realizar um trabalho de classificação dessas imagens literárias. Para o autor, com o exame das imagens literárias, é possível descobrir uma ação iminente da imaginação. Como estamos no século da imagem, conforme sugere o teórico, o indivíduo é interpelado constantemente por essas representações simbólicas.

Uma poesia, por exemplo, produz, no imaginário do leitor, nos termos bachelardianos, uma *explosão de imagens*. Ela, como uma obra de arte, torna palavras em imagens literárias, em uma multiplicidade de simbologias. A poesia, portanto, nunca é apenas um aglomerado de palavras, mas, segundo aponta Bachelard (2013, p. 5-6), um *cache de imagens*:

Ora, no ímpeto e no fulgor das imagens literárias, as ramificações se multiplicam; as palavras já não são simples termos. Não se terminam por pensamentos; têm o povir da imagem. A poesia faz o sentido da palavra ramificar-se, envolvendo-a numa atmosfera de imagens. Mostraram que a maior parte das rimas de Victor Hugo suscitava imagens; entre duas palavras que rimam intervém uma espécie de obrigação de metáfora: assim as imagens se associam apenas em virtude da sonoridade das palavras. Numa poesia mais livre, como o surrealismo, a linguagem está em plena ramificação. Então o poema é um cache de imagens.

No entanto, como foi apresentado neste estudo, não é apenas a poesia que produz essa explosão de imagens, essa potencialização do imaginário. O jogo *Magic: The Gathering* é um vestígio dessa afirmação. Como visto na análise do *game*, as ilustrações do *deck* azul suscitam novas imagens, bem como resgatam simbologias passadas e míticas. O jogo, pelo sua força lúdica, permite combinações, retomadas e, principalmente, atualizações do imaginário. Ele, então, torna-se um terreno fértil para a construção de novas representações simbólicas no imaginário do indivíduo.

Neste estudo, desse modo, analisou-se que a água transformou-se em um fio condutor para a criação de novas imagens. Esse elemento, entendido por Bachelard (2013) como uma matéria elementar e feminina, tornou-se, no *Magic: The Gathering*, a mãe das criaturas aquáticas. Uma representação materna que, ao menor sinal de perigo, fica enfurecida e ataca quem chega perto dos seus filhos. Além disso, ao analisar outras cartas do jogo, notou-se que

a água, em seu estado doce, potável, cristalino, representa uma fonte de desejo: a mais pura das fontes, a mais sedutora das matérias. Todavia, essa imagem dócil, essa representação pura, em muitas ilustrações, é um símbolo de uma armadilha, uma forma de capturar aqueles que ameaçam os lagos, os rios, as nascentes.

Nas ilustrações do *Magic: The Gathering*, portanto, o que fica evidente, a partir dos estudos de Bachelard (2013), é a força das águas. Tanto os mares quanto os lagos, tantos os oceanos quanto as cachoeiras, o que se observa é uma poderosa energia materna. Uma energia quase imbatível, que está sempre alerta, seja para amamentar e cuidar das criaturas aquáticas, seja para atacar e destruir os adversários. A água, essa substância essencial no jogo *Magic: The Gathering*, como em tantas poesias, é, na verdade, um retrato de uma mãe superprotetora: com certeza, a mais superprotetora das mães.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação poética*, tradução Danise A. P. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*; tradução Galvão M. E. A. P. 4 ed. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2013.

Franchini, A. S.; C. Seganfredo; *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. Porto Alegre, RS : L&PM, 2011.

GALLBACH, M. R. *Sonhos e gravidez: iniciação à criatividade feminina*. São Paulo, SP: Paulus, 1995.

HOMERO. *Odisseia*; tradução Lourenço, F. São Paulo, SP: Penguin Companhia, 2011.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*; tradução Appy, M. L., Silva, D. M, R. F. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. *O Eu e o inconsciente*; tradução Silva, D. M, R. F. 21 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MELVILLE, H. *Moby dick*; tradução Martin, C. F. B. São Paulo, SP: SM Editora, 2013.

SCHROERESDER, T. M. R.; BARROS, A. T. M. P. *Diálogos com o imaginário*, Curitiba: CRV, 2014.

“A CULPA NÃO É DO ESPELHO SE A CARA É TORTA”¹⁴¹

Ísis Lopes de Almeida (UNISC - CAPES)

Dra. Eunice Piazza Gai (UNISC)

O INSPETOR GERAL

Segundo a crítica, *O inspetor geral* (1836) é a obra-prima da dramaturgia gogoliana, peça que conferiu ao autor a reputação de primeiro dramaturgo russo moderno. Além da profundidade de sentido e das inovações da linguagem do texto e do “fazer” teatral, John Gassner aponta que “o velho teatro russo nunca revelou uma sátira tão aguda à corrupção oficial” (1980, p. 173). O incentivo de Gógol para escrever a peça, de acordo com Arlete Cavaliere, teria partido de Púchkin, “que lhe havia narrado a história de um aventureiro que se apresentara numa cidadezinha em Nóvgorod como inspetor geral para explorar os funcionários” (2009, p. 39).

O enredo de *O inspetor geral* é muito semelhante a essa “anedota”. Khlestakóv é um jovem ao estilo de Tchitchikóv – o trapaceiro de *Almas mortas* – que se encontra na hospedaria de uma cidadezinha de província em uma situação embaraçosa: está sem um tostão e não tem nem mesmo como pagar pelo quarto. Apesar disso, é acompanhado por um criado e sua postura arrogante, assim como seus modos, lembram alguém proveniente da capital. O prefeito e outros funcionários públicos da cidade – todos corruptos e acomodados nessa corrupção, como se fosse algo natural e necessário –, que já se encontravam alarmados com a notícia da chegada iminente de um inspetor geral “em missão secreta”, acabam tomando conhecimento da estadia de “um jovem bem apessoado e à paisana” (GÓGOL, 2009, p. 57) na hospedaria e, apavorados, tomam-no pelo temido inspetor.

Ao saber que o suposto funcionário está na cidade há cerca de duas semanas, o prefeito desespera-se ao imaginar toda a corrupção que o inspetor geral já possa ter descoberto: “Meu deus! Valham-me todos os santos! Nessas duas semanas espancaram a mulher do sargento! Não alimentaram os presos! As ruas estão uma bagunça, uma imundície!” (GÓGOL, 2009, p. 59). Começam a aparecer então todas as fraudes cometidas pelos funcionários públicos da cidade. Artémi Filípovitch, diretor do hospital, não gasta com remédios caros para os doentes, pois “quanto mais próximo da natureza, melhor” (GÓGOL,

¹⁴¹ Provérbio popular e epígrafe dada por Gógol ao texto de *O inspetor geral*.

2009, p. 49). Além disso, afirma: “Gente pobre é simples: se tem de morrer, morre mesmo; se tem de sarar, então sara mesmo” (GÓGOL, 2009, p. 49). Tudo o que os internados recebem é sopa de repolho. Amós Fiódorovitch, o juiz, acredita que há “pecados e pecados”, e a única propina que aceita são filhotes de mastins, o que nem mesmo conta como suborno, na sua opinião. O chefe dos correios, por sua vez, abre todas as correspondências que passam pela agência, dizendo-se curioso por conhecer as novidades do mundo, pois encontra nas cartas coisas bastante interessantes. O prefeito o apoia, preocupado em verificar se não há nenhuma correspondência espalhando denúncias.

Khlestakóv, ao perceber que o tomam por um alto funcionário e que se esforçam para agradá-lo, oferecendo-lhe inclusive “empréstimos”, aproveita-se da situação. Frequenta a casa do prefeito, inventa histórias sobre sua riqueza e sua vida agitada na alta sociedade petersburguesa, além de flertar ao mesmo tempo com a filha e com a esposa do prefeito. Este e os demais funcionários tremem de medo na presença do falso inspetor geral, que se diverte com o espetáculo e decide até mesmo escrever a um amigo: “Que idiotas! Vou escrever a Triapítchkin em Petersburgo contando tudo. Ele escreve lá os seus artiguinhos, que se divirta com todos esses aí” (GÓGOL, 2009, p. 131).

Por fim, Khlestakóv deixa a cidade – já conseguiu dinheiro o suficiente para a carruagem e para a viagem de volta a São Petersburgo – e só então se descobre que ele não é o verdadeiro inspetor geral, mas um impostor. O chefe dos correios intercepta a carta que Khlestakóv escreveu ao amigo, escarnecendo de todos na cidade, e a entrega ao prefeito, que percebe com horror a desgraça em que caiu. O último ato da peça é encerrado com a chegada do legítimo inspetor geral, seguida por uma cena muda:

O prefeito fica parado no centro como um poste, os braços abertos e a cabeça inclinada para trás. À sua direita estão sua esposa e sua filha, com um movimento de corpo em direção a ele. Atrás delas, o chefe dos correios como que transformado num ponto de interrogação dirigido aos espectadores. Atrás dele, Luká Lukítch, desnortado, com um certo aspecto ingênuo; atrás dele, na extremidade do palco, estão três senhoras convidadas, apoiadas uma na outra, com a mais satírica expressão no rosto, dirigida à família do prefeito. À esquerda do prefeito, Zemlianíka, com a cabeça um pouco inclinada para o palco, como se estivesse ouvindo alguma coisa; atrás dele, o juiz com os braços abertos, agachado quase até o chão e com um movimento nos lábios como se quisesse assobiar ou exclamar: “Ora vejam só, é o fim do mundo!”. Atrás dele, Koróbkin, que pisca um olho para os espectadores numa alusão sarcástica ao prefeito. Atrás dele, bem na extremidade, estão Dóbtchinski e Bóbtchinski com os braços estendidos um para o outro. Os demais convidados ficam imóveis como postes. O grupo petrificado permanece nessa posição por quase um minuto e meio. Cai o pano (GÓGOL, 2009, p. 175).

Essa denúncia ao contexto da velha Rússia, como argumenta John Gassner, com caracterizações únicas e um rico diálogo, “faz do *Inspetor Geral* um marco do teatro russo. A estrada para a qual apontava era o drama social realista, e ela foi diversamente seguida por quase todos os dramaturgos russos” (1980, p. 175).

O ESPELHO INVERTIDO

O inspetor geral foi aos palcos pela primeira vez em abril de 1836, na presença do czar Nicolau I e sua família. Conforme aponta Arlete Cavaliere em seu estudo sobre o teatro russo (2009), se a representação da peça dependesse dos censores a serviço do czar, teria sido imediatamente proibida. Contudo,

Gógol contava com amigos influentes sobre o soberano, os quais, astutamente, jogaram com a vaidade de Nicolau I, comparando-o a Luís XIV, absoluto e culto. O czar seria então o supremo árbitro da questão, como fora o rei francês no caso de *O tartufo*, de Molière. Ao final do espetáculo, ele teria comentado: “Essa é uma peça e tanto. Todo mundo recebeu o que merecia. Eu, mais do que o resto” (CAVALIERE, 2009, p. 40).

Mesmo assim, ainda hoje nos parece inimaginável que a peça tenha sido encenada no contexto da Rússia czarista. De acordo com Arlete Cavaliere, *O inspetor geral* “se instala no espaço e no tempo da paralisia do Estado, apropriando-se do imobilismo das esferas burocráticas estatais e do caráter insólito e ilusório da atividade estatal” (2009, p. 66), jogando com as “ficções” que constituíam esse sistema. Por essa razão, quando Gógol atingiu não apenas um setor do aparato público, mas toda a sua estrutura, recebeu críticas severas da sociedade russa que se sentiu insultada pelo tema de *O inspetor geral*. A peça foi considerada inadequada por grande parte do público: “Os conservadores viram nela uma calúnia e uma propaganda perigosa. Por outro lado, os liberais consideravam-na real, um fiel retrato da realidade e dos tempos difíceis sob as ordens do czar Nicolau I” (CAVALIERE, 2009, p. 40).

No entanto, embora o público russo se recusasse a aceitar o texto de Gógol, não foi possível ignorar o efeito que causou em questão de sensibilidade quando representado, tanto em São Petersburgo quanto em Moscou:

A peça parecia não se limitar a um simples e engraçado juízo moral da realidade russa, sob as ordens de Nicolau I, ou ao triunfo do “realismo crítico”, como queria Bielínski, mas abria, por meio da configuração grotesca dos personagens, das situações e da própria linguagem do texto, uma ampla sondagem do ser humano –

do aspecto irreal da existência e de suas camadas mais profundas – matizada de ironia e amargura (CAVALIERE, 2009, p. 41).

Além disso, P. V. Ánnenkov, crítico literário russo, relatou em suas *Memórias* observações sobre a primeira representação de *O inspetor geral* em São Petersburgo:

Desde o primeiro quadro lia-se em todos os rostos o espanto. Ninguém sabia o que pensar daquilo que acabara de ser mostrado. Esse espanto crescia de ato em ato. A maioria dos espectadores, completamente desorientada, persistia nessa insegurança. Não obstante, havia na farsa momentos e cenas de tamanha vida e de tamanha realidade que em duas oportunidades explodiu uma gargalhada geral. Algumas vezes, no entanto, escutava-se um riso de um extremo a outro da sala, mas era tímido e morria no mesmo instante. Quase não se aplaudia, mas a atenção era extrema. Convulsivo e com esforço, o público seguia todos os matizes da peça. Com frequência, um silêncio de morte. Tudo isso indicava que se havia comovido vigorosamente o coração dos espectadores. Depois de terminar o quarto ato, o sobressalto se transformou quase em uma desaprovação geral que chegou ao auge no quinto ato. Muitos se perguntavam por que o autor teria escrito a comédia, outros reconheciam talento em algumas cenas, muitos declaravam terem se divertido muito, mas a impressão geral deste público seletor era: “É impossível, é uma calúnia, é uma farsa!” (CAVALIERE, 2009, p. 42).

Percebe-se que não apenas a sociedade russa da época, mas também a dramaturgia tradicional, não estavam preparadas para aceitar a obra teatral do autor. Conforme John Gassner (1980), foi Gógol quem carregou o realismo russo para o teatro e o transformou, utilizando-se de um modo de rir impregnado de desilusão e desgosto e afastando-se dos populares *vaudevilles*, que o autor criticava. Arlete Cavaliere sublinha que Gógol tinha um “olhar poético” para ver o mundo e as coisas, uma “ótica desautomatizante” que tornou sua obra única: “O mundo que o cerca se apresenta não raramente transformado, como se a realidade, filtrada pela imaginação criadora do autor, resultasse em quadros do mundo exterior simultaneamente realistas e fantasticamente transformados” (CAVALIERE, 2009, p. 37).

Desse modo, segundo aponta Nabókov, a obra de Gógol não se preocupa em pintar retratos da vida: “O ‘espelho’ de sua escritura projeta [...] um jogo de luzes e reflexos deformados e deformantes, do qual a poesia emerge, arrastando o leitor/espectador para um mundo artisticamente recriado, dotado de uma refração especular muito singular” (apud CAVALIERE, 2009, p. 41), como se percebe em *O inspetor geral*. Assim, o que realmente surpreende na peça não é a problematização social, mas o “fazer dramaturgico” do autor e sua utilização especial da língua russa.

A exemplo de tais inovações linguísticas, destacamos o sistema criativo de Gógol de relacionar os nomes das personagens a suas próprias características: “Através da escolha dos

nomes, trabalhados para desnudar a sua própria essência semântica e sonora, o escritor cria máscaras perfeitas para os personagens” (CAVALIERE, 2009, p. 46). O nome Khlestakóv, assim, deriva do verbo russo “khlestat”, cuja sonoridade onomatopeica faz alusão a bater com chicote, surrar, vingar. Como sublinha Arlete Cavaliere, “Khlestakóv nada mais é do que o bizarro algoz daquela cidadezinha de província, que, afinal, lhe cai nas mãos como vítima indefesa” (2009, p. 46).

Por sua vez, o juiz Amós Fiódorovitch Liápkín-Tiápkín “conduz o tribunal da maneira que bem entende, fazendo tudo de qualquer jeito, como indica outra expressão popular (‘tiápliáp’) contida em seu nome” (CAVALIERE, 2009, p. 46-47). Além disso, lembramos ainda do inspetor de escolas Khlópov, caracterizado por bater palmas “a torto e a direito, conforme se pode inferir do verbo ‘khólopat’, do qual deriva o nome” (CAVALIERE, 2009, p. 46).

Contudo, é especialmente no tratamento da matéria artística que podemos encontrar a grande inovação dramaturgic de Gógol, conforme argumenta Arlete Cavaliere:

Alguns críticos da época fizeram alusão à ambiguidade e ao cinismo da linguagem teatral do dramaturgo. Ora, a epígrafe de *O inspetor geral* já nos dá a chave do jogo ambíguo: “a culpa não é do espelho, se a cara é torta”. Na verdade, trata-se de uma espécie de exposição daquilo que o espectador deseja ver da vida no teatro. Porém, ao mesmo tempo, o público reconhece no palco tudo aquilo que no fundo não desejaria ver ou, então, vê seus desejos não somente realizados, mas também criticados. É o espelho invertido. Daí seu caráter transformador, enquanto questiona a estrutura social e ataca a sociedade que necessita de tal estrutura (2009, p. 47).

Com o que Arlete Cavaliere chama de espelho invertido, Gógol propõe um novo posicionamento diante da ordem das relações tradicionais entre a cena, o público e o mundo, já que os próprios espectadores da peça são, de forma simbólica, envolvidos na representação. Perdem sua função de meros observadores para ocupar o papel de objeto da obra dramática. Porém, a identificação do público com a cena e, conseqüentemente, sua relação com mundo, não são como o espectador espera que fossem, pois emergem de uma postura invertida. Portanto: “No espelho invertido da cena, os disfarces e as máscaras sociais criam, afinal, um jogo sutil de rupturas que leva a uma espécie de autorreconhecimento, surgido dessa irrealidade às avessas” (CAVALIERE, 2009, p. 47). Sob esse ângulo, é interessante destacarmos o desespero tragicômico do prefeito quando, descobrindo-se trapaceado, diz aos demais personagens: “Do que estão rindo? Estão rindo de si mesmos!” (GÓGOL, 2009, p. 172). O mesmo poderia ser dito ao público que assistiu à peça na época de suas primeiras representações.

Conforme Arlete Cavaliere:

Claro está que Gógol insiste na magia do teatro, mas parece querer destruí-la: o espelho da cena já não reflete o mundo da sala, mas os disfarces ideológicos desta mesma sala. E o espetáculo se volta “contra” o público e, nesse sentido, se transforma em teatro de denúncia (2009, p. 47).

Assim, esse é mais um dos aspectos inovadores do teatro de Gógol, considerando que o teatro tradicional até então não considerava o público como participante da peça, embora tivesse consciência de sua dependência do espectador. Ainda assim, como aponta Anatol Rosenfeld, o drama puro, ou seja, convencional, “tende a ser apresentado como se não se dirigisse a público nenhum” (1985, p. 35).

Além disso, *O inspetor geral* difere da dramaturgia russa tradicional no que diz respeito à comédia ao contar não apenas com personagens ridicularizados socialmente ou pertencentes ao povo, como ocorria frequentemente nas peças cômicas anteriores. De acordo com Aristóteles, enquanto a tragédia mostra os homens melhores do que realmente são, a comédia se ocupa em representá-los piores e inferiores, fixando o ridículo de sua condição. “Compreende-se por que ainda no século XVII, época em que a aristocracia goza de prestígio, as personagens principais da tragédia pertenciam às classes mais altas e as da comédia venham da burguesia e do povo” (CUNHA, 1999, p. 122).

Na obra de Gógol, no entanto, e especialmente em *O inspetor geral*, a comicidade abarca toda a sociedade, ridicularizando desde personagens da mais alta esfera, passando por todos os cargos públicos, até chegar aos mais miseráveis na escala social, como os atrapalhados Dóbtchinski e Bóbtchinski ou Óssip, o criado. Segundo Arlete Cavaliere,

trata-se de um desarranjo de uma cidade inteira. Todas as camadas de um microcosmo social e humano, e, portanto, todos os personagens (desde o prefeito e sua família até o mais insignificante habitante) estão submersos em uma atmosfera de iniquidade que parece, pouco a pouco, assumir a amplitude de uma catástrofe social e existencial (2009, p. 49).

Portanto, ainda conforme Arlete Cavaliere, o teatro de Gógol pertence a uma dramaturgia de ruptura:

Como tal, procura um corte com os moldes anteriores, realizando uma inversão e um deslocamento. Destrói para construir: é ao mesmo tempo o corte com a tradição da comédia russa e a instauração de uma outra linguagem. Ao se destacar do teatro que critica, Gógol configura melhor sua própria linguagem teatral pela diferença ou inversão de significados e constitui, ao mesmo tempo, absorção e rejeição. Seu teatro finge ser o real, o objetivo, mascarando-o para desmascarar o que é, fazendo de sua própria produção objeto de indagação (2009, p. 64).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo conciso, considerando a brevidade deste trabalho, tentamos delinear e refletir sobre alguns dos motivos que conferiram a Gógol o lugar na história do teatro de primeiro dramaturgo russo moderno: suas inovações na apropriação da língua russa e no posicionamento diante dos pilares constituintes da dramaturgia. Além disso, destacamos também o passo que o autor deu para além da tradição de sua época em direção a uma concepção de comédia que não represente apenas homens ridículos, personagens do povo, mas toda uma estrutura social – envolvendo as diversas esferas e níveis da sociedade.

Em *O inspetor geral*, como analisamos, Gógol desconstrói o “disfarce do drama” ao sugerir um novo modo de ver as relações entre cena, público e mundo. Através das personagens e da trama, aponta para o espectador que não pode continuar sendo apenas um observador, um elemento externo e inatingível, mas o próprio objeto da peça. É então que surge o efeito do espelho invertido, processo que proporciona o autorreconhecimento, embora essa identificação cause mais desconforto do que a simples visão de si mesmo. Essa inversão desconcertante, segundo aponta Arlete Cavaliere, estudiosa dedicada ao autor, nasce do olhar poético de Gógol que “molda a realidade através da desproporção no proporcional” (2009, 37).

Mas apesar da profundidade e da qualidade dramaturgic que Gógol atingiu com *O inspetor geral*, a peça não foi bem aceita pela sociedade de sua época e foi largamente atacada pela crítica. Isso abalou o autor que, ao contrário do que fez parecer, não tinha como principal objetivo denunciar o sistema social ou atacar o czar. De acordo com Arlete Cavaliere, Gógol angustiava-se com “as críticas de que sua peça fora objeto porque se considerava leal e súdito do monarca e não desejava, de modo algum, o título de liberal e muito menos de revolucionário” (2009, p. 46).

Assim, em resposta aos severos julgamentos recebidos, Gógol escreveu uma peça intitulada *À saída do teatro depois da apresentação de uma nova comédia* (1842), em que o diálogo das personagens remete à polêmica gerada pela representação de *O inspetor geral*. Nessa nova peça, o personagem-autor desenvolve um monólogo em tom metalinguístico que faz perceber a angústia e as crises de criação sofridas por Gógol durante sua vida.

Por fim, como dramaturgo, Gógol esteve a frente de seu tempo e, por isso, foi incompreendido por ele. Talvez também porque o sentido do riso gogoliano seja bem mais profundo do que seu público foi capaz de penetrar, como aponta um trecho do monólogo de *À saída do teatro depois da apresentação de uma nova comédia*:

O riso é muito mais profundo e significativo do que eles pensam. Não aquele riso que nasce da irritabilidade passageira ou de um caráter colérico e doentio. Nem o riso leve, que serve para a vã distração e para o divertimento das pessoas. O riso de que falo é o que nasce da profunda natureza humana (GÓGOL, 2009, p. 376).

REFERÊNCIAS

CAVALIERE, Arlete. *O inspetor geral e o espelho invertido*. In: _____. *Teatro russo: Percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009.

CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo (Org.). *Teoria literária*. 5. ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1999.

GASSNER, John. *Mestres do teatro: II*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GÓGOL, Nikolai. *O inspetor geral: comédia em cinco atos*. In: _____. *Nikolai Gógol: teatro completo*. Organização e tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: 34, 2009.

GÓGOL, Nikolai. *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*. In: _____. *Nikolai Gógol: teatro completo*. Organização e tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: 34, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DR. JEKYL E MR HYDE NA *GRAPHIC NOVEL A LIGA EXTRAORDINÁRIA*: UMA RELEITURA

Ismael Bernardo Pereira (UFRGS)

INTRODUÇÃO

O livro aqui analisado, “the most sophisticated of Stevenson's narratives” (SAPOSNIK, 1971, p. 715), a alegoria de um médico que divide a sua personalidade por intermédio de uma fórmula, é comumente a obra mais lembrada do escritor escocês Robert Louis Stevenson. A obra já recebeu diversas leituras, tornando-se mais complexa cada vez que é lida sob um novo viés: como um exemplo de atavismo, o receio de um retorno ao traços primitivos conservados por cada um, que agora eram trazidos à tona pelas teorias científicas; como uma crítica ao excessivo apelo científico, que deveria ser limitado, do contrário apenas resultaria no desvirtuamento de uma ordem natural, etc. Também serão analisados os dois primeiros volumes d'A *Liga Extraordinária* (1999-2003), de Alan Moore e Kevin O'Neill, os quais se passam no fim-de-século vitoriano, mais precisamente 1898. Essa escolha se deve não só ao fato de a história tratar do personagem Jekyll/Hyde, aqui analisado, mas também ao tom de completude das duas partes da *graphic novel*, que se localizam bastante próximas no tempo e encerram o ciclo do grupo de personagens que abrange. Consideram-se a conceituação de gênero proposta por Mikhail Bakhtin, que os considera “*tipos relativamente estáveis* de enunciado” (BAKHTIN, 2002, p. 279), assim como a noção de intertextualidade de Julia Kristeva (KRISTEVA, 2005).

O MÉDICO E O MONSTRO

A obra se passa em Londres, presume-se que no final da era vitoriana (nenhuma data é fornecida internamente), no mesmo contexto em que o livro foi publicado. O livro é narrado em terceira pessoa, focado nas investigações do advogado Utterson, que possui uma relação de amizade de longa data com Dr. Jekyll e Dr. Lanyon. A ligação entre esses três personagens se revela fundamental para o andamento da narrativa, assim como para a manutenção do suspense que a percorre. A ação começa com Utterson e Enfield (outro personagem, fundamental na primeira descrição do “monstro”), que discutem a respeito do estranho comportamento e aparência de um Mr. Hyde. Tal personagem, sempre foco das atenções,

assume desde cedo a faceta de vilão, devido à sua estranha relação de dependência com Dr. Jekyll, relação essa que é primeiro interpretada como de chantagem pelos demais personagens, devido ao instinto do doutor de proteger o estranho aliado não se fundamentarem de outra forma. Dr. Lanyon, o outro homem da ciência representado na obra, é evocado em contraponto às ações e ideologia de Jekyll, representando uma visão conservadora em relação ao excesso científico, ou ciência como veículo transcendental, que Jekyll adota. É através da narração dele, Lanyon, no penúltimo capítulo, epistolar, do livro, que o enredo da novela dá um inesperado salto para o fantástico, fornecendo a solução do mistério: por intermédio de uma fórmula química Henry Jekyll, o respeitável médico, se transforma em Mr. Hyde, a sua abominável contraparte. As motivações e reais intenções do doutor são reveladas no capítulo seguinte, o último, também epistolar, em que o próprio Jekyll assume a narração.

Nesse capítulo, escrito em forma de carta suicida, que Jekyll revela que sempre se considerou uma pessoa dupla, o que era devido ao comportamento que a sociedade lhe exigia. A primeira descrição que se tem do personagem, dada por Utterson, aponta para uma figura respeitável, sem deixar transparecer as ansiedades que lhe envolviam, justamente porque aquele era o Jekyll visto por todos, do âmbito público: “a large, well-made, smooth-faced man of fifty, with something of a slyish cast perhaps, but every mark of capacity and kindness” (STEVENSON, 2004, p. 19). No entanto, como a sociedade tende a lhe cobrar uma postura séria e respeitável, uma outra parte de seu ser era tentada a procurar liberdade para viver de um modo diferente, que ele não revela, mas que o fazia sentir “a morbid sense of shame” (STEVENSON, 2004, p. 77).

No que essas ambições contrárias às normas sociais da época se constituem, o personagem não revela, de modo que elas poderiam apenas ser deduzidas pelos comportamentos do próprio Hyde, seu duplo, na narrativa. No entanto, não é possível saber se as ações de Hyde refletiam exatamente os anseios de Jekyll, uma vez que o próprio duplo do médico se encontrava em “evolução”, o que é constatado pelo fato de Hyde crescer em estatura (STEVENSON, 2004, p. 73), uma metáfora para o fato de que agora o lado reprimido estava dominando o eu. O que quer que Jekyll tivesse reprimido, é tal ansiedade sentida pelo protagonista que o leva a estudar o fenômeno da duplicidade em detalhe, com a intenção de achar uma possível solução para o seu problema. A sua primeira intenção era separar as duas partes do seu eu em identidades separadas, deixando a parte “boa” seguir seu caminho “no longer exposed to disgrace and penitence by the hands of this extraneous evil”

(STEVENSON, 2004, pp. 65-66). No entanto, o resultado final, alcançado por meio de uma fórmula bebida pelo personagem, não é o que foi esperado. Há, de fato, uma separação do lado vicioso de Dr. Jekyll, o que não o torna, no entanto, um ser “bom”: não há em nenhum sentido uma mudança nas suas qualidades morais, como observadas ao longo da história. A diferença é que agora o personagem tem o seu outro lado, antes reprimido, sobreposto em aparência e vontade, na forma de Mr. Hyde. Como ninguém poderia reconhecê-lo sob essa nova forma, e assim assumir qualquer posição de julgamento a respeito de Dr. Jekyll, o médico aproveita essa situação para por em prática as suas vontades reprimidas, esquecendo, dessa forma, sua nobre intenção inicial. Dessa forma, ao tentar resolver um problema fulcral de seu tempo, estabelecendo uma ordem natural das coisas na qual não haveria duas personalidades no mesmo corpo, sem os conflitos advindos de tal situação, Jekyll não ataca a raiz do problema, ou seja, toda a lógica vitoriana de repressão e seu orgulho como nação superior, mas tenta se adaptar a ela. Nesse sentido, é esperado que a experiência resulte em fracasso, e que o ser humano perfeito, de toda “bondade”, pensado por Jekyll, dê lugar ao seu completo oposto. Não havia como Jekyll liquidar seu lado reprimido, pois tal era um traço fundamental de sua própria personalidade. Ao invés disso, Hyde ganha seu próprio lugar, deixando Jekyll não uma pessoa melhor, mas mais fraco por perder uma parte de si.

O tratamento da identidade na obra, dessa forma, está intimamente ligado à dimensão da dualidade, essa que por sua vez é representada pelas dicotomias primitivo/civilizado e público/privado. O primitivo se opõe ao civilizado em vista conscientização da evolução das espécies ocorrida na já mencionada proposta de Darwin. O naturalista britânico analisou uma série de correspondências entre o ser humano e os chamados animais inferiores, tais como doenças em comum, o formato corporal e, em especial, a presença de rudimentos característicos dos antepassados símios no homem, tais como, por exemplo, a presença dos pelos corporais, escassos na nossa espécie em comparação aos antepassados devido ao mecanismo de seleção natural – por falta de uso, a característica diminui a sua proeminência (DARWIN, 1971). Em vista disso, houve um visível abalo nos paradigmas de identificação do ser humano, que agora era visto como uma espécie como qualquer outra, da qual a evolução proveio de uma questão de sorte ao invés de um suposto intento divino, como era se era então acreditado (HOGLE, 2002, p. 195). A segunda dicotomia, público/privado, advém da pressão exigida pela sociedade inglesa, a qual clamava por um senso de superioridade moral, necessário reflexo da visão da Inglaterra como nação civilizatória que existia na época (PUNTER, 2001, p. 150). As duas dicotomias se fundem tanto na sociedade vitoriana quanto

na obra que a representa: os comportamentos reprimidos pela sociedade, representados por Hyde, acabam por ser tachados de primitivos e são relegados à dimensão privada, enquanto o civilizado Dr. Jekyll atua na esfera pública.

A aparência de Hyde é um ponto chave no sentido de seu valor, uma vez que reflete perfeitamente essa noção do animalesco em voga na época. Desde o início da obra, há uma economia de descrição quanto aos traços físicos de Mr. Hyde, o que é feito com uma proposital intenção de alimentar o suspense da narrativa. Assim, todos os personagens têm uma particular dificuldade em caracterizar o duplo, como, por exemplo, Einfield, o personagem que primeiro tenta descrevê-lo a Utterson, assim como para o leitor da novela: “He is not easy to describe. There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. (...) he gives a strong feeling of deformity, although I couldn't specify the point.” (STEVENSON, 2004, p. 7). Todas as descrições a respeito do personagem apontam para esse sentido de anormalidade, mencionado em certo ponto pelo narrador como “the haunting sense of unexpressed deformity” (STEVENSON, 2004, p. 30).

No momento em que o mistério d'*O Médico e o Monstro* é revelado, e se descobre que Jekyll e Hyde, ao invés de aliados, são na verdade a mesma pessoa, o leitor não tem dúvidas de que o personagem se trata de uma representação do duplo, um artifício literário recorrente durante o século XIX. O duplo de Stevenson, no entanto, difere em alguns pontos essenciais do proveniente da representação da época, enquanto ainda retém alguns outros pontos recorrentes da manifestação. O psiquiatra Otto Rank, um dos precursores na abordagem do duplo na literatura analisa como ele é retratado em diversas obras da época. Apesar de à primeira vista Jekyll/Hyde se distanciarem da representação usual do duplo de seu tempo – um duplo de duas partes idênticas –, há uma série de outros pontos levantados pelo psiquiatra que se encontram na representação de Stevenson, como a íntima relação de vida e morte entre as partes do duplo, que aqui ocupam o mesmo corpo, e um instinto de se livrar do adversário, o que se torna manifesto no final da história, em que ocorre o “suicídio” (RANK, 2014, loc. 257-60). Além disso, a prefiguração do duplo como o meio de se perpetuar desejos reprimidos, assim como a presença de impulsos libidinosos em sua representação (RANK, 2014, loc. 1121-22; 1150-53) – essa última, uma interpretação possível no caso de Jekyll/Hyde – aproximam o personagem de Stevenson da maioria dos duplos de seu tempo.

Encontra-se sobretudo, em todas as representações do duplo, embora diferentes em alguns aspectos, uma preocupação a respeito de uma identidade em crise, comum aos

conflitos do século em que aparecem. Não por acaso, a figura do duplo na literatura se apresenta como intimamente gótica: a duplicidade se configura num aspecto bizarro, causador de estranhamento, ao mesmo tempo que abala as estruturas identitárias de um eu que perde o seu espaço em vista de um outro eu que lhe é oposto. No caso de Hyde, pelo fato de tal conflito se fundamentar em parte pelo atavismo, o medo do regresso ao primitivo animalesco, (HOGLE, 2002, p. 197), o duplo é completamente diferente do que seu outro eu, justamente por constituir a emergência máxima de suas características más, as quais dão a ele uma aparência igualmente repugnante. Devido à outra diferença fundamental de que aqui se trata de uma pessoa dividida em duas, completamente diferentes em aparência e vontade, ao invés de uma pessoa que encontra seu eu idêntico, ocorre um maior enfoque na presença de múltiplas personalidades em alguém, assim como as consequências que podem advir da repressão das mesmas. É justamente essa característica de Jekyll/Hyde de inovar a representação do duplo de seu tempo, enquanto retém pontos essenciais como a abordagem identitária, que o tornaram um personagem tão memorável da literatura.

A LIGA EXTRAORDINÁRIA

Na *graphic novel* aqui abordada, os protagonistas, pessoas de notáveis habilidades, são recrutados pelo governo britânico para a formação de uma liga, com o suposto objetivo de proteger o Império de ameaças iminentes. Os componentes da liga são todos de alguma forma pertencentes ao próprio Império, personagens provenientes de obras da literatura vitoriana. Dentre seus componentes se destacam Wilhelmina Murray, personagem de *Drácula*, de Bram Stoker, escolhida devido a sua experiência passada com o perigo; e Dr. Jekyll e Mr. Hyde, escolhido(s) pela força monstruosa de Hyde, característica que já estava presente em Stevenson, mas que aqui é mais explorada sobretudo na representação visual. Com o intuito de situar tais personagens em sua história, Moore e O'Neill partem do final dos livros nos quais eles tiveram a sua última aparição, algumas das vezes mudando aspectos para os propósitos da narrativa.

Apesar de desde a concepção da obra haver existido a intenção de retratar personagens da literatura, Moore foi percebendo as possibilidades da história conforme a sua criação (NEVINS, 2003, p. 227), relocando um grande número de personagens de narrativas diferentes num mesmo universo. De fato, todos os personagens retratados na *graphic novel* – e não apenas os protagonistas, membros da liga –, são pertencentes a alguma obra literária da

época, ou então representam antepassados de personagens posteriores. As ressonâncias passadas, principalmente dos protagonistas, são continuamente referidas, quer por imagens ou texto, de modo que algumas dessas “pistas” só podem ser completamente entendidas por quem tiver lido as obras originais. Da mesma forma que essas referências são feitas ao passado dos personagens, com o intuito de situá-los ao leitor, a história também se preocupa em dar novas características a eles, muitas das quais são alheias às práticas literárias da era vitoriana.

Desse modo, entende-se que a obra reflete a questão da intertextualidade. Por esse termo, aqui se entende o conceito desenvolvido pela autora francesa Julia Kristeva, a partir do estudo do autor russo Mikhail Bakhtin e a sua definição de “dialogismo”. Escolheu-se falar em intertextualidade ao invés de dialogismo neste trabalho, por se entender que a abordagem de Kristeva se centra maioritariamente na questão da relação entre textos, como é o caso da obra de Moore. De fato, como analisa José Fiorin, na obra do autor russo não se veem presentes termos como interdiscurso ou intertextualidade (FIORIN, 2006, p. 162), ainda que Bakhtin afirme uma relação entre discursos, que por sua vez podem estar presentes, como já referido, dentro de um texto, ou se referirem a dois textos constituídos (FIORIN, 2006, p. 181). Dessa maneira, por não se querer confundir as relações aqui tratadas, segue-se a instrução de Fiorin ao reservar o termo intertextualidade aos casos em que a relação dialógica se materializa em textos, adotando-se a conceituação de Kristeva:

(...) a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). (...) todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, pp. 63-64).

A intertextualidade que está em questão n'A *Liga*, portanto, “lê-se pelo menos como dupla” no sentido de a) refletir outros textos que servem de base para a sua criação e b) com eles construir o seu próprio significado. A *graphic novel*, dessa forma, dialoga com textos do passado vitoriano e suas temáticas, relocando-as num universo paralelo, *steampunk*, no qual os mesmos personagens de tais textos são abordados de uma nova maneira, com o objetivo de averiguar a pertinência de seus temas para o presente do leitor. Além das temáticas individuais de cada personagem, observa-se um ponto recorrente nos dois volumes da obra: a relação de desconfiança entre os protagonistas e o próprio Império Britânico que os contratara. Apesar da ocorrência de todos esses conflitos internos, o grande conflito da história se dá pelas secretas

intenções do Império Britânico, o que aponta uma possível intenção dos autores de mostrar que os problemas com os quais a sociedade mais se preocupava na época – todos eles relativos à imagem que se exigia frente à sociedade, simbolizados aqui pelos protagonistas –, não eram realmente preocupantes quando comparadas às práticas imperialistas que passavam longe do conhecimento da nação.

Além da reapropriação dos personagens, o exemplo mais evidente de intertextualidade, é também notável um tom parodístico em vários níveis da obra. Ao classificar as palavras da narrativa, Kristeva classifica o conceito de “paródia” como o caso em que “o autor introduz uma significação oposta à significação da palavra de outrem” (KRISTEVA, 2005, pp. 71-72). No caso d'*A Liga*, tal oposição na maioria das vezes se traduz numa crítica ao sistema Imperial vitoriano, seus preconceitos e suas práticas, o que gera uma crítica nem sempre sutil. Dessa forma, o que seria para os personagens, membros da liga, uma missão emblemática de proteger a sua nação torna-se uma aventura incerta, na qual todos são motivos de suspeita justamente porque nenhum deles corresponde ao ideal o qual o Império em teoria pretenderia representar.

Por fim, a intertextualidade presente na obra vai igualmente ao encontro da conceituação de gênero de Bakhtin, referida no início do artigo. Apesar de o autor atentar para a heterogeneidade dos gêneros do discurso, ele não descarta uma relativa instabilidade dos mesmos, indicando que há sim traços em comum entre eles, porém a “diversidade funcional parece tornar os traços comuns a todos os gêneros do discurso abstratos e inoperantes” (BAKHTIN, 2002, p. 279, 80). Existe sem dúvida uma grande diferença de funcionalidade entre a *graphic novel A Liga Extraordinária* e os gêneros a que faz referência, romances e novelas, o que é visível pela apresentação e modo de construção dos gêneros. No entanto, é igualmente visível, como foi ilustrado, que a obra de Moore recupera não só personagens, mas diversas temáticas antes ilustradas pelos romances, reinterpretando-as e representando, pela paródia, uma imagem contemporânea de sua representação original.

JEKYLL E HYDE: OS TEMAS

É notável que os personagens d'*A Liga* foram selecionados pelos autores não apenas pelo seu posicionamento histórico-temporal no século XIX, mas por toda a sua carga de significação do período que carregam. Isso é melhor observado em Mina Murray que, já representando o início de uma maior busca por uma representatividade feminina em *Drácula*,

recebe maior destaque e profundamente na *graphic novel* aqui analisada. Quanto a Jekyll/Hyde, para além das inegáveis possibilidades visuais que o duplo carrega, Moore ressalta também uma importância no personagem no que tange à representação de algo da essência da era vitoriana:

The plight of Henry Jekyll is resonant as a metaphor for the whole of a Victorian society where virtue was never lauded so loudly in public nor vice practised so excessively in private. You can almost see in that novel the exact point where the mass Victorian mind became uneasily aware of its own shadow: Hyde as Jekyll's shadow. (SIM, 2003, pp. 315-16).

Como já mencionado, os acontecimentos retratados n'A *Liga* servem como uma continuação do que aconteceu nas obras originais. Para esse efeito, os autores consideraram a data na qual os livros foram publicados, caso não houvesse uma indicação específica de datas dentro das histórias (NEVINS, 2003, p. 232). Assim, como não há nenhuma indicação interna em *O Médico e o Monstro*, assume-se que a história aconteceu em 1886, ano da publicação do livro. Os eventos narrados n'A *Liga* ocorrem em 1898, doze anos após o fatídico suicídio, que, nesse universo paralelo, não ocorreu. Durante esse período, Hyde tem um longo tempo para desenvolver suas inclinações viciosas, uma vez que na obra original o monstro tomava cada vez mais conta de Jekyll. Isso fica evidente no seu retrato como uma grande figura animalesca, semelhante a um gorila, o qual indica uma continuidade para a tendência já observada em Stevenson, de que Hyde “was growing in stature” (STEVENSON, 2004, p. 73). O seu comportamento sob essa forma também sugere um igual padrão de agressividade. Tudo isso faz sentido considerando-se a intenção para o seu recrutamento: não a genialidade científica de Jekyll, que tem a habilidade para elaborar a fórmula em primeiro lugar, mas a força bruta de Jekyll, mais útil nas situações de perigo às quais a liga seria exposta.

Apesar desse retrato agressivo de Hyde, presente no decorrer da *graphic novel*, representação que dialoga com a obra de Stevenson, há uma profunda mudança no personagem, já demonstrada no vol. 1, mas apenas completamente desenvolvida no vol. 2 d'A *Liga*. Primeiramente, o fato de ele tomar parte num grupo e seguir certas ordens enquanto na forma de Hyde já revela certa paciência e resignação impensáveis no seu retrato inicial. É por conta de seu contato com Mina Murray, no entanto, que ele desenvolve uma parte sensível e compreensiva de seu caráter, apenas em relação a ela. O personagem não abandona seus traços primitivos, mas pelo fato de encontrar alguém que não o teme – as experiências passadas de Mina já a prepararam, de modo que ela não reconhece um mal tamanho no duplo

–, Hyde revela um nível de sensibilidade que é colocado à parte da descrição do “pure evil” (WESTERBLUM, 2008 p. 69) de Stevenson, na qual o personagem era tão somente a personificação das tendências imorais de Jekyll. Na *graphic novel*, no início do vol. 2, uma conversa a sós entre os dois personagens, Hyde e Mina, deixa clara qual é a inclinação do primeiro – seus instintos primitivos são pela primeira vez desafiados, o que o faz se sentir numa relação contraditória em relação à Mina, por quem sente certa atração (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 2, cap. 2, pp. 20-21).

Hyde ainda é um reflexo do mal, uma vez que não consegue exibir sentimentos de amor ou compaixão; mas graças a presença de Mina, o personagem encontra em si o máximo que consegue se aproximar de tais sentimentos, não a odiando, como o faz com todos os outros de alguma forma. E mesmo que ele não venha a consumir a sua atração por ela, uma vez que se configura como uma figura odiosa em aparência, o seu contato com o personagem dá a ele uma nova motivação, a qual o leva a um fim mais nobre do que o que originalmente encontrou: aqui ele é fundamental para a contenção dos *tripods*, representando os marcianos, inimigos principais do vol. 2, contra os quais acaba morrendo, desta vez, definitivamente.

Quanto a Jekyll, o personagem não muda tão drasticamente ao se comparar a sua representação ao fim da novela original. O seu comportamento ainda reflete o mesmo *gentleman* vitoriano descrito em Stevenson; ele se comporta de maneira respeitosa com todos os outros personagens, deixando clara a sua posição como a personalidade do duplo que ainda conserva traços de moralidade. O fato de seu oposto, Hyde, ter se desenvolvido mais, e por consequência ser mais forte, diminui a já fraca condição de Jekyll, que sempre revela um certo medo de se colocar numa posição de nervosismo, através da qual a transformação possa ocorrer. A intenção de viver suas ambições reprimidas através de Hyde, dessa forma, não é mais refletida, devido ao avançado estágio da separação. Jekyll também não mostra mais sua consciência enquanto que na sua forma primitiva: agora, mais do que nunca, os dois representam diferentes personagens, apenas ligados pelo mesmo corpo. A respeito dos temas relacionados ao seu passado – a vida dupla exigida pela sociedade, às ansiedades científicas e a crise de identidade – perdem aqui a sua força por não refletirem mais, no tempo presente, as crises do passado (ao menos não com a mesma intensidade). Como resultado da redução das suas temáticas, então o foco principal que colocava a novela de Stevenson em movimento; Jekyll aqui perde espaço, tanto que no vol. 2 as transformações subitamente param e Jekyll, antes a personalidade dominante, dá lugar a Hyde, o antes reprimido, agora total dono do corpo que habita.

A visão que os autores lançam sob os personagens, portanto, conservam algumas de suas características originais, ao mesmo tempo que impõe um traço de reinterpretação. As preocupações relacionadas a Jekyll não parecem ter a mesma relevância para o público contemporâneo, pós-moderno, muitas das quais na época em que foram referidas representavam novidades e revoluções que de fato mudariam o modo de pensamento, como o evolucionismo científico – daí a ansiedade do fim de século. Dessa forma, os temas relacionados a Jekyll perdem seu espaço, assim como o personagem que as representa. Hyde, por outro lado, é um personagem interessante para a representação de Moore e O'Neill. Primeiramente, devido às possibilidades visuais do personagem no gênero de quadrinhos (NEVINS, 2003, p. 219). Além disso, Hyde tem a função de marcar as mudanças no sentido do “mal” que o gótico vitoriano buscava representar e as exigências do público atual para esse tema: a dicotomia do Bem contra o Mal está diluída, dando lugar a uma mais profunda abordagem de personagens que outrora foram consideradas unicamente maus, como vilões do gótico vitoriano – Drácula, por exemplo, e o próprio Hyde.

É possível, dessa forma, dizer que Jekyll e Hyde constituem duplos contrários nas duas obras. Em Stevenson, Jekyll, a personalidade dominante, considerava-se duplo por manter reprimidas as suas inclinações más, que são expressas na forma de Hyde, através da fórmula. N'A *Liga*, ao passo que Jekyll perde espaço, Hyde se torna um duplo no segundo volume: a personalidade dominante, primitiva, revela uma outra latente, a de uma certa sensibilidade. Ainda quanto a Hyde, é preciso ressaltar a estratégia de Moore e O'Neill em colocar diferentes personagens num mesmo cenário, no qual possam conviver e influenciar um ao outro; é graças a esse contato, que Hyde se transforma, por influência de Mina Murray, que não o teme.

JEKYLL E HYDE: A FORMA

De acordo com Ann Miller, autora que estudou a estrutura de histórias em quadrinhos francesas, “As a visual narrative art, *bande dessinée* produces meaning out of images which are in a sequential relationship, and which co-exist with each other spatially, with or without a text.” (MILLER, 2007, p. 75). Ainda que a relação gráfica entre texto e imagens configure os quadrinhos como uma forma única de expressão, Miller põe o aspecto do texto num lugar secundário, argumentando que o gênero funcione sem narração interna ou diálogos. De fato, a principal característica do gênero é a sequencialidade de imagens e a relação que elas

estabelecem umas com as outras – o posicionamento, o fluxo de informação, etc. Não por coincidência, os pontos mais interessantes a respeito da representação de Jekyll e Hyde e o gênero gótico da obra original n'A *Liga* estão relacionados com a expressão das imagens.

A já mencionada perda de espaço de Jekyll é simbolizada pelo seu retrato como um personagem fraco e doente, o que é notável pela coloração acinzentada e esverdeada empregada na sua aparência, assim como um constante suor, fruto da apreensão de a qualquer momento se transformar em Hyde (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 1, cap. 3, p. 13, painéis 4-5). Já Hyde tem aqui seus traços primitivos ressaltados pelo desenho, um paralelo com a descrição já referida em Stevenson. Diferentemente da obra original, no entanto, observa-se a sua altura, que, somadas ao seu comportamento animalesco, colaboram ainda mais com a manifestação de seu lado primitivo (MOORE & O'NEILL, 2011, vol 2, cap. 3, p. 11, painel 1). As feições do personagem revelam ainda mais uma característica importante nesse sentido: em termos de proporções, dá-se muito mais destaque para as feições monstruosas de Hyde, enquanto o topo da cabeça ocupa um espaço menor ao resto do rosto, indicando um cérebro conseqüentemente pequeno e desproporcional, reflexo de seu comportamento. De um modo geral, e a propósito das demandas do universo fantástico criado na *graphic novel*, a caracterização dos personagens encontra-se em algum lugar entre o real e a abstração de acordo com o *picture plane* proposto por McCloud (MCCLLOUD, 1994, p. 52-53).

O traçado empregue no desenho também revela muito sobre a construção dos personagens, assim como do cenário. De acordo com Scott McCloud, a natureza da forma dos ângulos sempre carrega consigo um significado específico (MCCLLOUD, 1994, p. 125). No caso d'A *Liga*, nota-se o uso de ângulos obtusas na representação de personagens e cenário, o que expressa um sentido de agressividade e perigo. Isso é apropriado, uma vez que o mundo em que se passa a história apresenta diversas ameaças, sejam elas Fu Manchu (Figura 6) (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 1, cap. 3, p. 12, painel 1) e Dr. Moriarty, no vol. 1, os inimigos mais evidentes, adversários da liga; ou os membros da própria liga, como Quatermain, Nemo e Hyde (Figura 7) (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 1, cap. 4, p. 11, painel 6), que apesar de colaborarem com o grupo na defesa do Império, representam ameaças comuns ao imaginário vitoriano. Mina Murray é uma das poucas personagens com a face mais arredondada, um aspecto que indica a sua pureza de caráter em contraponto com os outros personagens, assim como o seu papel como líder incontestável da liga, formada por figuras não confiáveis para esse posto.

Um componente que reforça as situações de tensão na *graphic novel* é o uso de

técnicas que envolvem os enquadramento dos painéis. Nos quadrinhos, a decisão a respeito da sequencialidade dos painéis – que informação se segue cada painel seguinte – é fundamental para a o significado que se pretende transmitir. Essa escolha provém de um narrador externo, implícito, chamado “meganarrador”, a quem é delegada toda a organização dos quadrinhos como um todo (MILLER, 2007, p. 107-08), agindo da mesma maneira que o narrador o faz numa narrativa. Dessa forma, o meganarrador elabora a proporção e forma dos painéis em relação à página, assim como o salto espaço-temporal que é dado entre um painel e outro, por exemplo. Essa sequência de painéis proporcionada pelo narrador, normalmente controla a ação dos personagens, sugerindo movimento entre os quadros, mas também pode ser usado para controlar o fluxo de informação sobre uma cena (MILLER, 2007, p. 91). Essa técnica é particularmente aplicado n'A *Liga* em sequências em que Jekyll está prestes a se transformar: pouca ação ocorre e o foco passa para o efeito que a ansiedade da transformação tem em Jekyll (MOORE & O'NEILL, 2011, vol 1, cap. 4, p. 12, painéis 1-3), ou a transformação perde o foco, sendo relegada a uma parte quase que escondida de uma sequência de painéis com Hyde no final (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 1, cap. 6, p. 11, painéis 2-4).

Por fim, uma outra técnica específica do gênero que contribui para o suspense da narrativa é o uso do painel final das páginas do lado direito para tal efeito. Esse painel final oferece uma possibilidade particular de suspense, já que o leitor demora alguns segundos para virar a página e voltar à continuidade da ação (MILLER, 2007, p. 83). O recurso se mostra num gênero em que a sequência de imagens justapostas justamente quebra a sensação de suspense, não havendo limites para a visualização da imagem seguinte. Essa técnica é usada frequentemente n'A *Liga* – assim como outras obras de Moore –, de modo que quase todas as ocasiões de “virada de página” envolvem alguma passagem de suspense.

CONCLUSÃO

Ao final desta análise, conclui-se que *A Liga Extraordinária* reúne naturalmente um considerável número de recursos do seu gênero com o intuito de representar o universo vitoriano das obras de base – intertextualmente referidas –, dialogando com características do gênero gótico, assim como temas e características da novela *O Médico e o Monstro*, aqui analisada. Se por um lado Jekyll é pouco aproveitado, não se diferenciando muito de seu retrato em Stevenson, Hyde é consideravelmente um novo personagem, não só pelas suas mudanças motivacionais já observadas, mas pela sua caracterização dentro do âmbito dos

quadrinhos. Ainda assim, tudo que é nele adicionado – intensificações de suas aspectos animalescos – só contribui para o seu legado de “monstro”, o que à primeira vista parece contraditório, mas serve justamente a um outro propósito. Hyde, com seu legado de vilão em Stevenson, é reapropriado tanto com características primitivas que refletem tal perspectiva, como com uma motivação dupla, que, além de vilanesca, tende para o cuidado e a preocupação (em relação a Mina Murray), justamente com o intuito de reavaliar a própria figura do vilão vitoriano como um todo. Opondo-se a Drácula e ao próprio Hyde de Stevenson, personagens de pura maldade, o Hyde d'A *Liga* dita, dessa forma, uma preocupação contemporânea em se adicionar profundidade a personagens tidos como vilões, conferindo-lhes sentimentos humanos que justifiquem suas más ações e, nesse sentido, aproximando-lhes do leitor que antes apenas os via num sentido catártico de satisfação no momento de sua inevitável morte. Como comparação, pode-se observar as mortes de Hyde em *O Médico e o Monstro* e *A Liga Extraordinária*: na primeira obra, a morte por suicídio suscita compaixão no máximo por Jekyll, que se vê forçado ao ato extremo; na segunda, Hyde oferece-se nobremente para uma tarefa impossível, pela qual morre como um herói.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. “O Discurso no romance” In: *Questões de Literatura e Estética*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardi et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

_____. “Os Gêneros do Discurso” In: *Estética da Criação Verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DARWIN, Charles. *The Origins of Species by Means of Natural Selection & The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1971.

FIORIN, José. “Interdiscursividade e Intertextualidade” In *Bakhtin: Outros Conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

HOGLE, Jerrold E. (Ed.) *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KRISTEVA, Julia. “A Palavra, o Diálogo e o Romance” In: *Introdução à Semanálise*. Tradução: Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics*. New York: Harper Perennial, 1994.

MILLER, Ann. *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Chicago: Intellect Books, 2007.

MOORE, Alan; O'NEILL, Kevin. *The League of Extraordinary Gentlemen: The Omnibus Edition*. Nova York: Vertigo, 2011.

NEVINS, Jess. *Heroes & Monsters: The Unofficial Companion to The League of Extraordinary Gentlemen*. Austin: Monkey Brain, 2003.

PUNTER, David (Ed.). *A Companion to the Gothic*. Cornwall: Blackwell Publishing, 2001.

RANK, Otto. *O Duplo*. [E-book]. Tradução: Ana Maria Lisboa de Mello. Dublinense, 2014. Kindle edition. [Kindle locations]

SAPOSNIK, Irving S. “The Anatomy of Dr. Jekyll and Mr. Hyde” In: *Studies in English Literature, 1500-1900, Vol. 11, No. 4*. Rice University: Houston, 1971.

SIM, Dave. “Correspondence: *From Hell* Part 1.” In (Millidge and Smoky Man, ed). *Alan Moore: Portrait of an Extraordinary Gentleman*. 303–18. Southend-on-Sea: Abiogenesis Press, 2003

STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Nova York: Bantam Classics, 2004.

STOKER, Bram. *Dracula*. Londres: Penguin Books, 2003.

A LITERATURA MARGINAL E A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA

Ma. Izandra Alves (IFRS/UPF - CAPES)

Dra. Fabiane Verardi Burlamaque (UPF)

Me. Marcelo Lima Calixto (IFRS)

INTRODUÇÃO

Uma das vertentes literárias que tem crescido na atualidade é a chamada Literatura Marginal. São vários os escritores da literatura periférica que buscam conquistar o seu lugar junto aos grandes representantes da literatura através de publicações independentes, saraus em botecos, blogs alternativos e ações literárias junto às escolas. Estes escritores têm reforçado suas ações por conta de que, principalmente através das redes sociais, suas vozes alcançam os espaços até então dominados por uma elite intelectual e cultural.

Os escritos que ecoam da periferia, dentre outras temáticas, enfatizam a violência, a discriminação e o preconceito sofridos e vivenciados pelos moradores desses espaços periféricos excluídos desde sempre do centro, local onde a cultura elitista se desenvolve e se propaga. Por conta dessa identificação entre texto e leitor, a Literatura Marginal tem merecidamente ampliado seu alcance, chegando até o centro e, aos poucos, vem conquistando seu espaço tanto na mídia como na academia.

Acredito que um dos elementos bem importantes desse alcance das produções da literatura periférica seja a questão da identidade de um determinado grupo social que agora se vê representado através da voz do artista da periferia. Não é mais alguém do centro que fala por ele, mas um outro que ele considera seu “igual” que diz para o mundo o que esse morador periférico quer falar e, quase sempre, é silenciado.

Através dos textos poéticos de Sérgio Vaz, Preto Ghóez e Gato Preto ou das narrativas de Ferréz e Sacolinha, por exemplo, a vida e os sonhos da periferia ganham as páginas dos livros e estão na boca dos leitores, tanto os periféricos quanto os do centro, que reconhecem nessas produções a qualidade literária e o resgate cultural que possuem. O valor estético dessas produções pode ser contestado pelos acadêmicos mais conservadores, contudo, a recepção das obras pelos leitores já os consagra e define como merecedores de ocupar o espaço das prateleiras das livrarias.

Assim, por considerar que essas vozes representativas das minorias trazem, através do texto, as suas vidas, os seus sonhos e as suas possibilidades pretendo discutir neste artigo um dos principais problemas vividos diariamente pelo povo da periferia: a violência. A mídia fortalece a ideia de que é na periferia que se produz a violência que se espalha, provocada sempre pelo morador que se desloca desde a periferia até o centro. Assim, com o intuito de discutir essa questão, pretendo apontar a temática da violência que surge nas produções da Literatura Periférica como forma de denúncia e não como característica representativa de um grupo social historicamente culpabilizado pela sociedade como se fossem os únicos responsáveis por criar e propagar atos violentos.

A LITERATURA MARGINAL E SUA IDENTIDADE

No cenário da literatura brasileira contemporânea, vêm roubando a cena, a cada dia, produções que até pouco tempo atrás não tinham destaque na mídia, tão pouco na academia. Trata-se da chamada Literatura Marginal. Defendida por alguns, criticada por outros, tais escritos ganham espaço não só na mídia como também geram discussões e contribuições para inúmeras pesquisas no campo acadêmico.

Quanto a nomenclatura “marginal”, cabe destacar que os próprios autores explicam que tal denominação deve-se ao fato do distanciamento geográfico no qual ela é produzida e sob o qual ela se refere e que se referir à marginalidade apenas sob a perspectiva socioeconômica é insuficiente. Trata-se, contudo, da posição que estabelece um sujeito fora de um centro, mesmo que com ele estabeleça relações muito próximas (de trabalho, por exemplo), mas que os exclui dos bens culturais, econômicos e sociais.

É preciso dizer que do ponto de vista estético-cultural, o sentido de “marginal”, tem uma aplicação específica na história da literatura brasileira, referindo-se ao movimento da década de 70 do século XX, que se mostrava contrário às formas comerciais de produção e circulação da literatura, conforme o circuito estabelecido pelas grandes editoras. Assim, como resultado desse descontentamento, surgem obras, sobretudo poéticas, produzidas artesanalmente, a partir de um registro espontâneo da linguagem, dando lugar à crescente distribuição dessas produções em forma de panfletos e distribuídos diretamente pelo autor em bares, portas de museus, teatros e cinemas (HOLLANDA, 2004, p. 108). É então dessa forma que um grupo de artistas e intelectuais com amplo acesso aos bens culturais e que pertenciam à classe média, protagonizou a literatura marginal dos anos 70 no Brasil e fez-se à margem do sistema social e cultural vigente. É importante que se diga que este movimento não insiste

tanto na renovação das formas estéticas, mas propõe uma mudança nas práticas culturais, nos modos de conceber a cultura fora de parâmetros sérios e eruditos, como atitude crítica à ordem do sistema. Nesse sentido, Heloísa Buarque de Hollanda menciona que

a recusa das “formas sérias do conhecimento” passa a configurar um traço importante e crítico de uma experiência de descrença em relação à universalidade e ao rigor das linguagens técnicas, científicas e intelectuais. E essa atitude anti-intelectualista não é apenas uma forma preguiçosa ou ingênua, mas outra forma de representar o mundo. (HOLLANDA, 2004, p. 111-112)

O que se nota hoje, então, é que a literatura periférica, ou literatura marginal, faz uma retomada, em certo grau, do que os intelectuais do passado fizeram com a chamada literatura marginal dos anos setenta. Contudo, agora, amplia-se a questão pelo fato de que são inseridas, nas temáticas, discussões que vão além do plano estético das obras e abarcam também os aspectos sociais, geográficos, econômicos e, principalmente, de linguagem (as gírias do morro e da favela, os palavrões, os termos vulgares e chulos), o que pode ser um dos motivos pelos quais tais produções são excluídas dos meios culturais aceitos academicamente. Dessa forma, são novamente os bares, os saraus, a rua e as escolas o palco onde essas manifestações acontecem e onde esses textos começaram a ganhar vida e conquistar espaço.

A PRODUÇÃO E A RECEPÇÃO

Diante do novo contexto em que se situa a Literatura na contemporaneidade é inevitável para o crítico literário não focar seu olhar e atenção para as chamadas vozes da periferia. São autores que vêm ganhando espaços e atraindo para seus escritos um público leitor cada vez maior. É evidente que esses escritores, por não fazerem parte da elite cultural e tão pouco por estarem distantes dos meios de circulação acadêmicos, ainda estão à sombra do cânone. No entanto, contribuem para a formação e consolidação de um novo capítulo da literatura brasileira contemporânea graças, em grande parte, às mídias eletrônicas e às redes sociais que contribuem para disseminar essa arte.

As produções da chamada Literatura Marginal representam hoje a forma de expressão encontrada por homens e mulheres - em sua maioria negros/as – que buscam através da prosa ou da poesia uma forma de manifestar-se socialmente, além de retratar o cotidiano de uma

maioria excluída dos bens culturais valorizados pela sociedade capitalista atual. Trata-se das populações marginalizadas que habitam as periferias das metrópoles brasileiras. Nesse sentido, as produções destes escritores não podem ser vistas como algo isolado, mas sim, como escritos que pretendem se firmar no seio da estrutura literária hegemônica que corresponde ao que se tem hoje no país.

A História da Literatura nos mostra que a temática que aborda a pobreza, a miséria e a violência urbana, mais especificamente a do espaço periférico, não surge agora, mas sim, é representada e ganha as páginas dos livros desde o Romantismo passando pelo Realismo e demais períodos literários brasileiros. Diante disso, cabe discutir acerca dessa Literatura denominada Marginal ou Periférica que surge em um espaço urbano diferente do já abordado pelos escritores anteriores; agora ela é escrita e protagonizada *na e pela* própria periferia. A escrita da periferia passa a ser percebida, produzida e vivenciada por ela mesma, sem mediadores.

Dessa forma, o que ganha destaque nas produções da chamada Literatura Marginal é que o local da enunciação é o mesmo do objeto, o que a distingue das publicadas, por exemplo, dos períodos anteriores. Nos escritos dos artistas da periferia que hoje invadem os saraus, os botecos, as escolas, as feiras, as ruas e as livrarias tanto dos bairros quanto dos centros (em nível espacial, de poder e cultural), vê-se o próprio habitante da periferia como apresentador das percepções acerca do seu espaço, que agora é escrito e narrado por ele mesmo.

As relações dinâmicas e orgânicas que o morador da periferia mantém com o centro são significativas para que se construa e defina a questão identitária do grupo habitante da periferia, conforme explica a professora pesquisadora Rejane Pivetta de Oliveira:

Tanto o marginal como o periférico são conceitos intrinsecamente ligados a modelos de representação, que põem em causa não apenas modos de significar o mundo, como também de produzir identidades. Essa consideração é fundamental para pensarmos sobre a produção literária contemporânea originada nos morros e favelas das grandes cidades brasileiras, o modo como ela se inscreve no contexto sociocultural em que se situa, as experiências que ela traduz e as identidades que engendra. (OLIVEIRA, 2011, p. 33)

Tais afirmações giram em torno de que o “marginal” acaba trazendo marcas dessa sua marginalidade tanto visíveis quanto invisíveis. Tratam-se de questões culturais que envolvem

a música, a dança e a literatura. Assim, essa “diferenciação” que é visível e inegável, não pode ser vista como algo pejorativo e que venha de alguma forma diminuir o cidadão habitante desses espaços. Por isso, a literatura periférica contribui para trazer à discussão aspectos culturais que buscam o resgate cultural e a valorização do que ali se produz.

A LITERATURA MARGINAL E O DEBATE DA VIOLÊNCIA COMO FORMA DE DENÚNCIA

Ao se pretender definir o escritor da Literatura Marginal, nada mais legítimo do que apresentar o próprio sujeito marginalizado, aquele que sofre diretamente com as condições de vulnerabilidade social que uma sociedade desigual produz, como sendo o autor de um discurso que aborda seu cotidiano. O discurso, nesse sentido, para além de sua postura política de denúncia, passa a ser ornamentado por uma perspectiva quase que testemunhal, determinando a voz oriunda dos espaços periféricos como a verdadeira forma de representação da miséria e da violência que assola estes espaços e que por muitas vezes é mostrada apenas para denegrir a imagem daqueles que habitam estes espaços, como é comum em muitas telenovelas de horário nobre.

O posicionamento crítico e contestador do escritor periférico e o surgimento dessa literatura ecoa de diferentes formas através da Literatura Marginal e se revela um dado precioso para o estabelecimento de uma discussão acerca do posicionamento dos intelectuais, estudiosos da literatura e historiadores tradicionais frente a estas manifestações literárias emergentes que cobram para si legitimidade. Além disso, levantam a discussão acerca do silenciamento que essas vozes sofreram ao longo da história por não pertencerem à estrutura social-histórico-literária demarcada pelo cânone.

O que se vê através dos escritos marginais é, principalmente, uma orientação política que parte da periferia rumo aos centros do poder e do saber. No entanto, o que brota das páginas dos livros escritos pela periferia hoje, não é um dado relativo apenas à Literatura Marginal, mas uma espécie de orientação de grupos sociais e culturais marginalizados, que desejam falar por si, sem a presença de mediadores e que não se firmam na violência como característica definitiva, mas sim, de denúncia de um determinado grupo social. Se antes o intelectual do centro atuava enquanto porta-voz destes grupos, falando em nome destes sujeitos e, dessa maneira, contribuía para o silenciamento deles, agora não há mais espaço para este tipo de atuação, sobretudo quando estes setores passam a *falar* e não desejam mais

que o intelectual *fale* em nome deles. Nesse sentido, pode-se citar também os Saraus que acontecem na periferia de São Paulo e que representam a possibilidade que tem a comunidade local para compartilhar entre si, e ao seu modo, suas produções culturais de forma dinâmica, alegre e renovadora.

No que diz respeito ao papel do intelectual quanto ao surgimento dessa literatura que propõe fazer-se ouvir a uma sociedade preconceituosa, violenta, homofóbica e racista, vemos o trabalho da pesquisadora Heloísa Buarque de Holanda (2004) que tem destinado suas pesquisas a observar, analisar e apoiar as vozes marginais periféricas. Assim, seus escritos abarcam a necessidade de criação de diferentes abordagens das novas vozes discursivas no cenário cultural brasileiro. A autora afirma que é preciso repensar, com radicalidade, o papel da intelectualidade tanto no campo social, como no campo acadêmico e artístico. A novidade de que fala a autora refere-se às propostas da cultura Marginal e de tantas outras manifestações artísticas originárias das periferias das grandes cidades. No movimento motivado por Heloísa Buarque a proposta de repensar o papel do intelectual não é meramente ignorar o debate e excluir-se da vida política e artística das elites intelectuais. Tampouco, a crítica deseja *ouvir* somente o que as vozes que emergem têm a dizer. Segundo a autora, as produções artísticas e culturais da periferia, ao elaborarem suas vozes expressivas acerca de suas experiências e vivências, passam a assumir a postura e a voz que no passado fora de outro: o intelectual, o habitante do centro do poder e do saber.

Assim, quando lemos as páginas de Ferréz, Preto Ghóez, Sérgio Vaz, Sacolinha e tantos outros escritores periféricos, percebemos na maioria de seus escritos a violência saltando das folhas. São homens, mulheres e crianças sendo retratados em seu dia-a-dia sem máscaras, sem amenidades. O intuito não é apresentar o morador da periferia e caracterizá-lo como alguém que promove a violência e vive em constante irregularidade com relação à lei. O que se lê nesses textos, são histórias de vidas marginalizadas pelo sistema desde sempre e que buscam seu espaço, sua voz, uma esperança de sobrevivência digna. Assim, também ocorre em *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), do escritor Ferréz, por exemplo, que retrata a vida da periferia com suas alegrias e tristezas, com seus encontros e desencontros, com os sonhos e as esperanças, mas colocando no centro dela, o morador, trabalhador digno e honesto que se vê preso ao sistema que o oprime e o joga para a violência. Em *85 letras e um disparo* (2007), Sacolinha vai de modo mais agressivo e urgente mexer nas feridas sociais. O ser sempre oprimido, excluído e afastado dos bens econômicos, sociais e culturais que a sociedade capitalista produz é capaz de reivindicar o que é seu por direito. Dessa forma, suas

personagens utilizam-se da violência para exigir seus direitos e ocupar seus espaços que lhe foram tomados desde sempre. No mesmo caminho está Preto Ghoéz; percebe-se no seu texto que a violência ali imbricada é exposta como forma de libertação; a consciência que tem o sujeito da periferia da sua condição de trabalhador explorado o faz “virar a mesa”, mesmo que tenha que ser na briga. Sérgio Vaz, o poeta da periferia, procura traduzir em prosa e verso a contestação. Fala do ódio, da fome, da pobreza e do abandono da mesma forma que fala da fé, da crença, da liberdade e do amor. Através de Vaz, vemos o sujeito da periferia que coleciona as pedras que encontra em seu caminho, mas que também as usa para quebrar as vidraças daqueles que o oprime.

Percebemos, então, que através desses escritos da periferia feitos e vivenciados por ela mesma não tratam apenas de afrontar o sistema e denunciar as estratégias de dominação e manipulação dos donos do saber e do poder, mas de derrubar as barreiras que tornam invisíveis e negam a cultura produzida por sujeitos periféricos, ainda mais ao se tratar da atividade escrita, tão reduzida a um pequeno grupo privilegiado de classes abastadas ou que almejam pertencer a elas. Assim, através dos escritos da Literatura Marginal, a arte literária, antes reservada a poucos, rompe barreiras do preconceito social e geográfico e “toma” os morros, os botecos, as escolas, a rua. Chega, enfim, onde antes só havia espaço e aceitação para o samba, a capoeira, o futebol, “artes” permitidas ao povão, pois as mais intelectualizadas, as letradas, eram destinadas às elites. Felizmente, como afirma o escritor marginal Ferréz, “agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve” (FERRÉZ, 2005, p. 9).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como diz Heloísa Buarque de Holanda no prefácio da obra *Literatura, pão e poesia*, de Sérgio Vaz (2011), através dos escritos da Literatura Marginal é possível descortinar a a literatura como carta de alforria. Ser o tradutor da voz de um grupo socialmente marginalizado é, com toda a certeza, carregar diariamente consigo essa alforria. Mas, o que permite realmente libertar é saber que essa voz é pertencente a esse lugar e representa esse grupo; o intelectual que surge do morro, da favela, do beco e que consegue se fazer ouvir pelos seus e levar adiante a arte produzida e vivenciada naquele lugar para outras direções conquista reconhecimento e sua obra tem valor literário.

O que vemos agora com a cultura da periferia, a voz da periferia e a arte literária da periferia é que o morro desceu e passa a ocupar os espaços onde antes lhe era negado permanecer. Onde antes só havia espaço para a arte do futebol, do samba e da capoeira, agora há também para a escrita, para a intelectualidade. O verso e a prosa da literatura marginal estão nas bancas, nos saraus, nos botecos, nas escolas, nas universidades, nas feiras e nas livrarias.

E é assim, invadindo e ocupando os espaços públicos das comunidades com poesia e prosa que os escritores da periferia foram se firmando, se fazendo ouvir, se constituindo. Mostrar para quem vive na favela - e principalmente para quem mora fora dela - que esse lugar não é a representação do ódio, das drogas e da violência, mas sim, o resultado de uma sociedade capitalista repressora e excludente é nadar contra uma forte correnteza, ainda mais se o fizer utilizando a prosa e o verso. Esse é, sem sombra de dúvidas o desafio desses escritores tão bem batizados por Heloísa Buarque de Holanda (2011) de corsários das ruas.

REFERÊNCIAS

FERRÉZ. Literatura marginal: talentos da escrita periférica. São Paulo: Agir, 2005. 132 p.

HOLLANDA. Heloisa Buarque de (Org.). *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 31-39, jul./dez. 2011.