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 III – 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

CAPES

SUMÁRIO

A IMPORTÂNCIA DO MÉTODO SOCIOLÓGICO COMO ANÁLISE DE OBRAS DE ARTE 880

Jacks Ricardo Selistre (UFSM - CAPES)

UMA EXPERIÊNCIA COM *O BAIRRO*: DO DESAFIO DA TRANSMISSÃO AO TROPEÇO DA ESCRITA 888

Janniny Gautério Kierniew (UFRGS - CAPES)

Simone Zanon Moschen (UFRGS)

CIDADE LIVRE: A NARRATIVA MEMORIALISTA E O NARRADOR PÓS-MODERNO 899

Jéssica Schmitz (FEEVALE - CAPES)

Daniel Conte (FEEVALE)

PINTURA; MÚSICA; FOTOGRAFIA; LITERATURA: A INTERMIDIALIDADE EM *O PINTOR DE RETRATOS* 908

Jian Marcel Zimmermann (IFSUL/UFSC)

LEITURAS DO CORPO NA ESCRITA-MEMÓRIA: UMA ABORDAGEM SOBRE O ROMANCE *AOS 7 E AOS 40*, DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA..... 916

Joelma Rezende Xavier (UFMG/CEFET-MG)

ANALISANDO O LEXEMA "VIOLA" NO CONTEXTO CAIÇARA 928

Joni Márcio Dorneles Fontella (UNIOESTE - CAPES)

A CRIAÇÃO DE DYONÉLIO MACHADO EM OS RATOS: UMA FORMA DE HONRAR O FIO DO BIGODE 939

Jordana Cassel Steindorff (UFSM - CAPES)

UM CONTRAPONTO DA IMAGEM DO NEGRO NA LITERATURA DO PERÍODO ESCRAVOCRATA: DISCUSSÃO A PARTIR DA LITERATURA MARANHENSE. 947

José Alberto Bandeira Sousa (IFMA/Proqualis)

LITERATURA ELETRÔNICA E SINCRETISMOS EM *REDRIDINGHOOD*: A ARTE DIGITAL RESSIGNIFICANDO UMA NARRATIVA 960

Joseane Amaral (UPF - CAPES)

A OBRA EM SI: UMA VISÃO HERMENÊUTICA DO CONTO "A ESCRAVA", DE MARIA FIRMINA DOS REIS.....973

Joseylza Lima Silva (UNISC)

Eunice T. Piazza Gai (UNISC)

JOÃO ANTÔNIO, REPÓRTER CULTURAL: ANDANÇAS PELO TEATRO BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1960.....985

Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFSCar - FAPESP)

RESPOSTAS GOVERNAMENTAIS AOS CIBERCONFLITOS DA ATUALIDADE: POSSIBILIDADES E PARÂMETROS.....997

Jussara de Oliveira Machado (PUC-Minas)

OS NOMES DOS PERSONAGENS INDIANISTAS DE JOSÉ DE ALENCAR: UM ESTUDO ANTROPONÍMICO 1013

Kleber Eckert (IFRS)

Maiquel Röhrig (IFRS)

CARACTERÍSTICAS TRADUTÓRIAS REFLETIDAS NA PRÁTICA: *THE RIVERMAN*, DE ELIZABETH BISHOP EM DOIS EIXOS TEMPORAIS.....1025

Laissy Taynã da Silva Barbosa (UFRGS)

GRACILIANO RAMOS E SEU PERSONAGEM LUÍS DA SILVA: A ANGÚSTIA QUE ATRAVESSA O INTELECTUAL NA AMÉRICA LATINA 1036

Larissa Scherer (UNISC - CAPES)

Eunice Piazza Gai (UNISC)

A SEMIÓTICA COMPUTACIONAL NA INTERAÇÃO HUMANO-COMPUTADOR 1044

Leonardo Poloni (UCS)

***WARTSMEN* – UM ESTUDO DA ARTE EM *WATCHMEN* (1986), DE ALAN MOORE, DAVE GIBBONS E JOHN HIGGINS. 1056**

Leonardo Poglia Vidal (UFRGS - CAPES)

A LITERATURA COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA DA GUERRA COLONIAL: UMA ANÁLISE DE *OS CUS DE JUDAS*, DE LOBO ANTUNES.....1069

Leonardo von Pfeil Rommel (UFRGS)

Alfeu Sparemberger (UFPel)

ASPECTOS BAKHTINIANOS EM "AMAZONA", DE SÉRGIO SANT'ANNA 1080
Leonardo Wittmann (PUCRS - CAPES)

AQUISIÇÃO DA LÍNGUA ESTRANGEIRA: "TORNANDO-SE UM OUTRO".....1090
Letícia Campos Miranda
Maria de Fátima Vilar de Melo

NA CARRÊRA DA CRÍTICA: OS ENQUADRAMENTOS DA PEÇA *NA CARRÊRA DO DIVINO*, DE SOFFREDINI, NA IMPRENSA.....1099
Lígia Rodrigues Balista (USP/FAPESP)

PEDAGOGIAS DE GÊNERO EM SITES DE JOGOS INFANTIS 1111
Liliane Madruga Prestes (IFRS)

A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL DE ANTÍGUA SOB A VOZ DE ESCRITORAS NATIVAS.....1123
Dra. Lívia Vivas (Universidade do Minho - CAPES)

UM OLHAR CONTEMPORÂNEO SOBRE A GERAÇÃO PERDIDA: TRAÇOS DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM "MEIA-NOITE EM PARIS", DE WOODY ALLEN. 1133
Lóren Cristine Ferreira Cuadros (UFPel)

O LEITOR E SUAS IMPLICAÇÕES EM *UMA CERTA FELICIDADE*, DE SONIA COUTINHO 1143
Luciana Asadczuk (UEPG - CAPES)
José Wander de Paula (UEPG - CAPES)

O *SITE* DO DISCOVERY KIDS CONECTANDO MÃES, PAIS E FILHOS 1154
Luciana Sauer Fontana (IFRS)

A NORMA(LIDADE) DO GROTESCO NA ARTE CONTÍSTICA DE FLANNERY O'CONNOR 1168
Luis Alfredo Fernandes de Assis (UFRN)

A POSTCOLONIALISM ANALYSIS ON "NO SPEAK ENGLISH" BY SANDRA CISNEROS.....1180
Luiz Eduardo Guedes Conceição (UNIR - CAPES)

ENTRE A INTIMIDADE E A LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA: UM ESTUDO SOBRE O FEMININO EM UMA NARRATIVA SOBRE IMIGRANTES ITALIANOS A PARTIR DO REGIME NOTURNO DAS IMAGENS. 1188

Heloisa Juncklaus Preis Moraes (Unisul)

Luiza Liene Bressan (Unibave)

CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NO DISCURSO JORNALÍSTICO PELA PERSPECTIVA DA TEORIA DA ARGUMENTAÇÃO NA LÍNGUA 1199

Mara Rubia Rodrigues Freitas (PUC/RS – CAPES)

NARRAR-SE: LITERATURA, ALTERIDADE E IDENTIDADE EM *LENDO LOLITA EM TEERÃ*, DE AZAR NAFISI 1211

Marcela de Oliveira e Silva Lemos (UFMG - CAPES)

DA FORMAÇÃO À DESCONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO DA MULHER AFRICANA EM *THE TIME STORY*, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE. 1219

Marcelle Feigol Guil (UFRN - CAPES)

UMA DUPLA CONFISSÃO: A ALMA PORTUGUESA NA NOVELA DE MARIO DE SÁ-CARNEIRO 1226

Marcelo Maldonado Cruz

ENTRE A POSE E A PAUSA: (DES) TERRITORIALIZAÇÃO NA LINGUAGEM FOTOGRÁFICA DO LIVRO MONSTROS INVISÍVEIS DE CHUCK PALAHNIUK 1238

Marcos Daniel de Melo Ferreira (CEFET-MG)

TEMPO, HISTÓRIA E LITERATURA 1250

Margarete Hülsendeger

POEMAS NA SEXTA: REFLEXÕES E REGISTROS NAS AULAS DE LITERATURA BRASILEIRA 1261

Marguit Carmem Goldmeyer (ISEI)

O *AMOR* EM CONTEXTOS DISTINTOS NO LIVRO *O PARAÍSO SÃO OS OUTROS* DE VALTER HUGO MÃE 1271

Maria Catarina Rabelo Bozio (USP)

ESTÉTICAS DE LA ERRANCIA. LITERATURA Y ARTE CONTEMPORÁNEOS COMO TECNOLOGÍAS DE LA PROXIMIDAD EN LOS SIGLOS XX y XXI EN LATINOAMÉRICA. 1283

Mariela Herrero

A PUBLICIDADE DIRIGIDA À CRIANÇA NA REVISTA *CRESCER*: CONSUMO E TECNOLOGIA COMO DETERMINANTES PARA O DESAPARECIMENTO DA INFÂNCIA 1296

Mariele Gabrielli (UCS)

BOMBACHAS, CHURRASCO E PALA: VOCÁBULOS BANTOS NO LÉXICO GAÚCHO 1306

Dra. Marília Conforto (UFRGS)

A ÉTICA DA ESTÉTICA EM LIMA BARRETO, UMA ANÁLISE DA *CRÔNICA A VOLTA*, DE LIMA BARRETO, À LUZ DA SOCIOLOGIA COMPREENSIVA: A DIÁSPORA NO MEIO URBANO 1318

Dra. Marília Köenig (FASATC)

ANÁLISE DO CONTO: VICENTE, DE MIGUEL TORGA 1330

Marisa Andrea Kalkmann (Feevale)

Seli Blume Alles (Feevale)

Thaís Moretto Bley (Feevale)

CANTOS A PALMARES: A RETOMADA DO QUILOMBO DE PALMARES POR OLIVEIRA SILVEIRA E SOLANO TRINDADE 1338

Matheus Menezes Marçal

DESAFIANDO DISCURSOS TOTALIZADORES EM *THE TELLING*, DE URSULA K. LE GUIN 1351

Melissa Cristina Silva de Sá (UFMG/IFMG)

IMAGEM E ESCRITA EM *RACCONTI CON FIGURE*, DE ANTONIO TABUCCHI 1359

Melissa Cobra Torre (UFMG)

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER E O IMAGINÁRIO NACIONAL EM ROMANCES HISTÓRICOS LATINO-AMERICANOS CONTEMPORÂNEOS 1369

Michelle Márcia Cobra Torre (UFMG - CAPES)

A (RE) SIGNIFICAÇÃO DA EXPERIÊNCIA E SINTAXE DA TRAVESSIA EM "*DEDICATION*", DE ALICE WALKER.....1381

Milton Fagundes (UFF)\

A LINGUAGEM NA PERSPECTIVA DA ALTERIDADE: CONSTITUINDO A REALIDADE 1393

Mônica de Souza Chissini (UCS)

CASO DORA: TEXTO CLÍNICO E LITERÁRIO EM RELEITURA DISCURSIVA PELO *FUNK* 1402

Mônica Restelatto (UCS - CAPES)

Luciene Jung de Campos (UCS)

LA REALIZACIÓN FÓNICA DE LA PREPOSICIÓN *PARA* EN EL ESPAÑOL DE GALICIA.....1413

Monique Izoton (UNIVATES)

CORPO-TEMPO: RABISCO DA PRESENÇA PROVISÓRIA 1421

Morgana Mafra (IES - FAPEMIG)

ESTÉTICA DA RECEPÇÃO EM OBRAS MACHADIANAS: UM ENSAIO SOBRE *QUINCAS BORBA, BRÁS CUBAS* E *DOM CASMURRO* 1431

Nilmara Tomazi (UFSC)

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC)

A DANÇA CONTEMPORÂNEA E O TEXTO POÉTICO.....1438

Nora Vaz de Mello (CEFET-MG)

Olga Valeska (CEFET-MG)

INTERARTES, INTERCORPORALIDADES: AS TRAVESSIAS DO CORPO.....1449

Olga Valeska Soares Coelho (CEFET-MG)

A CRIAÇÃO DE DRAMATURGIA DE CENA EM ESPETÁCULOS-SOLO, NO CURSO DE ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA 1457

Pablo Canalles (UFSM/UNIRIO)

LITERATURA-MUNDO EM PORTUGAL: UM PROJETO EM MOVIMENTO....1465

Patrícia Infante da Câmara (CEC-FLULisboa)

AS IDENTIDADES A PARTIR DA TÉCNICA: SUJEITOS METALPUNKS SOBREVIVENTES DA DESGRAÇA SOCIAL E DAS RUÍNAS DA HIPERMODERNIDADE 1472

Patrícia Rodarte Silva Gomes Coelho (CEFET-MG)

A LÍNGUA EM CAPTURA PELA CIÊNCIA: PONTOS DE VISTA QUE NÃO CESSAM DE SE INSCREVER.....1482

Raquel Alquatti (UFRGS - CNPq)

"CARNE" E DADOS: "CIDADE TRANSMÍDIA" 1494

Renata Crisóstomo (UFMG/CEFET-MG)

O DICIONÁRIO NO ESPAÇO LINGUÍSTICO – DIVERGÊNCIAS ENTRE AS LEXICOGRAFIAS FRANCESA E PORTUGUESA 1506

René G. Strehler (UnB)

UMA TRAMA DE IMAGENS, POEMAS E SONS: "A DAMA E O UNICÓRNIO" EM LIVRO E CD.....1519

Rita Lenira de Freitas Bittencourt (UFRGS)

ADAPTAÇÕES DE MORTE E VIDA SEVERINA: A INTERMIDIALIDADE NA OBRA DE JOÃO DE CABRAL DE MELO NETO 1531

Helena Bonito Couto Pereira (UPM-Mackenzie)

Rodrigo de Freitas Faqueri (UPM-Mackenzie/IFSP)

GÊNERO, IDENTIDADE E IDEOLOGIA: A IDEIA DE DISSEMINAÇÃO DO NAZISMO NO RIO GRANDE DO SUL ATRAVÉS DA PERSONAGEM MARTHA WOLFF NO ROMANCE *UM RIO IMITA O RENO* 1543

Rodrigo Luis dos Santos

LITERATURA E HUMANIZAÇÃO: A CONTRIBUIÇÃO DA LEITURA DE POESIAS NO ENSINO MÉDIO.....1550

Rosana Andres Dalenogare (UCS)

DO LIVRO PARA O PALCO: A TRANSCRIAÇÃO DE INCIDENTE EM ANTARES 1557

Rosiene Almeida Souza Haetinger (UNIVATES)

A ESCRITA FEMININA E SEU LUGAR NO PANORAMA DAS LETRAS 1568
Salete Rosa Pezzi dos Santos (UCS)

A LITERATURA E A PROBLEMÁTICA DA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL 1575
Samla Borges Canilha (PUCRS - CNPq)

O QUE (NÃO) HÁ DE *BOOM* EM *TIA JÚLIA*.....1584
Sandra de Pádua Castro (CEFET-MG)

BOURDIEU: CAPITAL SOCIAL E LUTA DE CLASSES.....1596
Shirlei Alexandra Fetter (FACCAT - CAPES)
Daniel Luciano Gevehr (FACCAT)

MENTIRAS, PISTAS FALSAS E MUITOS SUSPEITOS EM *FOGO FÁTUO* DE PATRÍCIA MELO 1604
Solange do Carmo Vidal Rodrigues (FURG)

DE LILITH À POMBAGIRA: O EXU FEMININO NO ROMANCE DE JORGE AMADO E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA 1614
Sueleny Ribeiro Carvalho (UFSM)

EXPANSÃO E RECONHECIMENTO – DAS RELAÇÕES ENTRE SUJEITO E ESPAÇO URBANO NA POESIA DE FERREIRA GULLAR 1627
Suzanny de Araujo Ramos (UFRJ - CAPES)

UMA NOVA ÉPOCA PARA DISTOPIAS: O RETORNO DA LITERATURA DISTÓPICA NO SÉCULO XXI 1638
Taiana Teixeira Azevedo (UFSM - CAPES)

HISTÓRIA E TESTEMUNHO: A LITERATURA DE AHMADOU KOUROUMA .1645
Taiane Santi Martins (PUCRS - CAPES)

ENTRE AS METÁFORAS E OS FANTASMAS: SOU EU, NATÁLIA? 1658
Taiane Basgalupp de Vargas (FURG - CAPES)

CAMINHOS PARA UMA POÉTICA DO MEDO: O MISTÉRIO EM "O MODELO DE PICKAMN", DE H.P. LOVECRAFT 1669
Tiago Vinícius Cidade (UCS)

A VISÃO SOBRE A CIDADE DE SÃO PAULO EM *PEDAÇOS DA FOME* 1677
Tiago Pellizzaro (UniFTEC/UniRitter)

A LINGUAGEM, O PENSAMENTO E A RELAÇÃO DO PENSAR NA CONSTRUÇÃO DO SER 1689
Valdete Gusberti Cortelini (UCS)

ESTUDOS EM VERMELHO: UM BREVE PERCURSO EPISTEMOLÓGICO DO ROMANCE DE ENIGMA OITOCENTISTA AO ROMANCE POLICIAL CONTEMPORÂNEO 1697
Valéria da Silva Medeiros (UFT)

MUITAS ABORDAGENS: INTERMIDIALIDADE, UM CONCEITO DIFÍCIL.....1706
Lis Yana de Lima Martinez (UFRGS - CNPq)

LA LITTERATURE DES NOMS DANS *LA CARTE D'IDENTITÉ* DE JEAN-MARIE ADIAFFI.....1716
Yéo N'Gana (UFSC)

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A IMPORTÂNCIA DO MÉTODO SOCIOLÓGICO COMO ANÁLISE DE OBRAS DE ARTE

Jacks Ricardo Selistre (UFSM - CAPES)

A arte será o caminho pelo qual uma realidade histórica e social se exprimiu através de uma realidade individual.
Lucien Goldman

Considera-se a Sociologia da Arte como uma disciplina autônoma em relação à Sociologia, atuando de forma independente ou auxiliar (SALTURI, 2015). Enquanto o objeto de estudo da Sociologia são os fatos sociais, o da Sociologia da Arte é a vivência artística.

As preocupações da Sociologia da Arte envolvem os artistas, as obras de arte, o público e as suas inter-relações. Busca analisar o contexto sócio-histórico de onde determinada obra foi concebida a fim de compreender, através de análise sociológica, as influências ou imposições que lhe couberam. Leva em consideração as inter-relações estabelecidas entre artista e sociedade, analisando as influências que cada um gera no outro. Através das análises elaboradas em determinada sociedade e em determinado espaço e período chega-se a considerar quais foram as relações que a arte e a sociedade estabeleceram. A Sociologia da Arte, de acordo com Salturi (2015), "dedica-se ao conhecimento sociológico da obra de arte e ao fazê-lo, não intenta analisar a obra em si mesma, mas concentra sua atenção na ação sócioartística", assim, observa-se que o método de análise sociológico de obras de arte privilegia a vivência artística em prol da obra de arte, deixando as particularidades da obra para outros métodos. Assim, a Sociologia da Arte mostra-se mais atenta às interferências sociais nas ideias artísticas do que no objeto artístico em si.

A Sociologia da Arte questiona a ideia da arte como criação autônoma, visto que o artista encontra-se imerso em uma sociedade e consecutivamente sofre as mudanças que nela acontecem. Assim considera-se a ideia da participação e das interdependências entre artista e sociedade na criação da obra de arte, pois o artista pode ser influenciado pela sociedade e a sociedade pode ser influenciada pela obra de arte. Tanto a obra de arte quanto a sociedade são interdependentes, podendo uma influenciar na outra.

As influências político-ideológicas presentes na Sociologia da Arte são importantes, destacando-se pela sua inclinação à esquerda. Sendo considerado importante até 1950,

passando por um período de desuso e com retomada em 1960 com a ascensão da União Soviética e de seus ideais socialistas. O estudioso das lutas de classes, Karl Marx, considera o artista como um trabalhador social como os outros; que pode ser influenciado pela sociedade, mas que não segue mecanicamente as mutações dela, sendo esse um processo que pode vir a surgir (ARGAN; FAGIOLO, 1994, p. 100). Assim, a obra de arte pode ser influenciada pelo meio em que foi concebida, mas não necessariamente isso ocorrerá. Essa relação entre arte e sociedade confere uma interdependência de ambas, visto que ambas podem estabelecer um diálogo para determinar os rumos da obra, bem como a obra de arte pode ser concebida independente dos acontecimentos sócio-históricos de seu momento. Cabe ao artista analisar a pertinência do entorno à sua produção, ou também, de se influenciar espontaneamente.

As inter-relações entre arte e sociedade não encontram apenas no diálogo entre obra de arte e sociedade, mas em todo o sistema artístico, como com a influência na produção artística, na distribuição e no consumo da obra de arte (SALTURI, 2015). Os diálogos estabelecidos entre arte e sociedade são bastante significativos, visto que apresentam-se não apenas na relação artista, sociedade ou obra, sociedade, mas atuam de maneira ampla. Em diálogo da sociedade com todo o sistema da arte que sofre as devidas influências.

Nestór García Canclini mostra a amplitude dos estudos que concluem que o descobrimento de artistas é uma evidência empírica das investigações sociológicas, como mostram as pesquisas de Pierre Bourdieu que tratam do público nos museus e sobre o gosto de acordo com as classes sociais e bairros de Paris. Esses trabalhos não deixam dúvidas de que o objeto de estudo da estética e da história da arte não pode ser a obra, mas o processo de circulação social em que seus significados se constituem e variam (CANCLINI, 1979, p. 17).

Destacam-se pesquisadores do método sociológico de diversas nacionalidades e com diferentes abordagens. Alguns com postura político-ideológica bastante marcada, e outros mais imparciais que revisam as pesquisas de seus antecessores.

As pesquisas sobre Sociologia da Arte destacam-se inicialmente com os estudos de Frederick Antal, que acreditava não ser possível compreender a arte e os estilos artísticos sem a compreensão da sociedade. Discorreu suas ideias na sua obra mais conhecida: *La pintura fiorentina e il suo ambiente nel Trecento e nel primo Quattrocento* (1947), que aborda as diferenças das classes sociais presentes em uma sociedade onde o catolicismo dita as regras e influencia na produção artística de diferentes maneiras.

Destaca-se também Arnold Hauser , pesquisador húngaro, que dedicou-se durante dez anos para compor a *História Social del Arte y de la Literatura* (1951). O livro fora lançado

em Nova Iorque e causara polêmica devido à sua guinada política esquerdista. Hauser faz uma análise dos processos artísticos e literários de determinada época associando esses movimentos à sociedade em questão.

Como principal sociólogo da arte na França, Pierre Francastel foi o responsável por revisar e aperfeiçoar as pesquisas de Émile Mâle (CHALUMEAU, 1997, p. 129). Escreveu três importantes livros: *Peinture et Societé, La Figure et le Lieu* e *La Réalité Figurative*. Francastel discorda de Mâle na ideia de que o Concílio de Trento teria influenciado as artes. Enquanto Mâle acreditava na ideia de que a arte encontrava-se subordinada ao Concílio, sendo recomendada a multiplicação das imagens religiosas; Francastel apontava que os padres realmente quiseram limitar o número e vigiar a fantasia dos artistas, pontuando que Mâle não soube distinguir a arte divulgadora da criadora (CHALUMEAU, 1997, p. 134).

Dentre os variados métodos de análise de obra de arte, destaca-se neste artigo o método sociológico a fim de compreender a fundo as relações da arte com as influências socioculturais. “Chamaríamos então de sociologia das artes o estudo das formas objetais que a realidade, concebida sob o ângulo do valor ou ideal, assume, em determinadas circunstâncias históricas” (LEENHARDT, 1998, p. 104). Assim, observa-se como as obras de arte são influenciadas pelos acontecimentos histórico-sociais. A arte, estando imbuída em determinada sociedade, carrega as características daquela, influenciando-se pelos seus acontecimentos sociais, políticos e culturais. Visto que a arte se encontra intimamente relacionada à sociedade, de maneira que a arte constitua-se como um produto da sociedade em que se origina.

De acordo com Chalumeau, que traz os pensamentos de Francastel, pode-se analisar que suas principais ideias consistem em abordar a relação da sociologia com outras disciplinas; discutir o real e o imaginário, via objeto figurativo; e, principalmente, o artista face à sociedade (CHALUMEAU, 1997, p. 129).

Abordar a Sociologia e suas relações com outras disciplinas salienta o caráter transdisciplinar da Sociologia, bem como auxilia na compreensão daquilo que está sendo produzido em outras áreas. A interação com outras disciplinas faz com que a Sociologia analise-as de acordo com seus próprios pretextos, reconhecendo assim o que a própria disciplina não reconheceria ou por vezes omitiria.

Francastel tem a concepção de que a obra de arte deve ser encarada como um fato técnico, um produto da psicologia coletiva, como um testemunho sociológico (CHALUMEAU, 1997, p. 131). Assim, encara-se a possibilidade de que a arte não é

completamente autônoma, mas sim interdependente de fatores sócio-históricos/culturais. Logo, a obra é fruto do diálogo entre artista e sociedade. Ainda, observa-se que "é necessário colaborar ativamente com outras disciplinas para reconstruir uma história credível" (ARGAN; FAGIOLO, 1994, p. 100). Assim afirma a necessidade da sociologia, pois sem ela podem incidir inúmeros e potentes erros de interpretação (CHALUMEAU, 1997, p. 131). Tais erros somente são percebidos através dos estudos sociológicos, que compreendem a sociedade e o período em que a obra foi concebida, estabelecendo as devidas relações entre os acontecimentos. Por exemplo, imagina-se a leitura do dadaísmo sem relacioná-lo à Primeira Guerra Mundial? Visto que esse movimento artístico de ruptura inicia-se em 1916 em plena Guerra Mundial questionando a produção artística anterior e a capacidade racional humana que não foi capaz de evitar a eclosão da guerra. Assim os dadaístas questionam as obras anteriores e estabelecem novos critérios para conceber suas obras devido à incapacidade humana de conter a eclosão da guerra.

Dessa maneira, vê-se a necessidade do método sociológico para compreender as minucias do surgimento de movimentos artísticos e obras de arte. Pois a arte encontra-se intimamente ligada ao mundo sócio-histórico, de maneira que ela pode vir a ser influenciada por ele. A compreensão do dadaísmo é amplamente afetada se não houver relação ao momento que se vivia na época, retomo a ideia já exposta de Chalumeau enfatizando que sem a Sociologia da Arte pode-se cometer graves erros interpretativos.

A inter-relação entre arte e sociedade pode ser mais bem analisada em obras de arte figurativas. Em que se percebem as diferenciações que ocorrem de período para período, como as obras modificam-se e como os períodos artísticos mudam muitas vezes em decorrência de mudanças sociais.

Ao tratar de obras figurativas, analisa-se as mudanças realizadas nas pinturas no decorrer dos tempos. Novos movimentos artísticos surgiram inovando e questionando os cânones e convenções artísticas tradicionais. Com as mudanças dos paradigmas tanto do campo social como artístico, os artistas que buscavam inovar suas obras esteticamente utilizavam-se de elementos chamados de objetos civilizatórios. Que consistiam em objetos comuns, familiares ao espectador e de fácil interpretação. Assim a obra produzida parte de algo que o espectador já conhece, o que o deixa mais à vontade ao observá-la. Ocorre uma interação entre o espectador e a obra, um trabalho colaborativo.

> Como observou Michael Baxandall, em *Painting and experience in fifteenth italy* (1972), o público não necessita aquilo que já possui. Necessita, sim, um objeto

> precioso, no qual lhe seja possível ver aquilo que sabe; precioso o bastante, para que, ao ver nele o que sabe, possa aprofundar seu conhecimento. (GEERTZ, 1997, p. 366)

Pode-se considerar o objeto civilizatório como um chamariz para que o público prestigiasse as obras inovadoras pois atraíam-se pelos objetos civilizatórios que já conheciam, facilitando o diálogo do espectador com a obra. De maneira que o objeto civilizatório tem a função de "mostrar que as obras mais inovadoras dos grandes artistas, as que cortavam radicalmente com o gosto dominante da época, conseguiram ser aceites porque utilizavam em parte objetos de civilização compreensíveis por todos" (CHALUMEAU, 1997, p. 133). Logo, percebe-se o objeto civilizatório como a ligação do público com a nova obra, ele conforta o espectador que já o conhece e de certa forma o seduz para aquilo que ele desconhece. Ao dialogar o que ele conhece com o que ele não conhece, o espectador acaba sendo seduzido pela obra e interpretando-a partindo do que ele já conhece, aumentando assim seu nível de compreensão estética. O objeto de civilização é uma artimanha para atrair o espectador para a compreensão da obra, a partir do objeto de civilização abre-se espaço para a leitura do desconhecido. Por isso, o artista não deve fornecer ao espectador tudo que ele reconheça de imediato, mas deve fornecer um entremeio entre o conhecido e desconhecido, aquilo que o espectador conhece irá incentivá-lo a interpretar e compreender aquilo que ele desconhece, fazendo com que ele se familiarize cada vez mais às obras de arte.

Visto que a pertinência da obra de arte encontra-se determinada em determinado campo artístico. De maneira que o espectador tenha que conhecer este campo para poder compreendê-lo, e o objeto de civilização é o que incentiva o espectador a conhecer esse campo distinto e independente.

A ideia de Campo desenvolvida por Pierre Bourdieu abarca as noções de independência, visto que cada campo gerencia suas regras e suas hierarquias, sendo definidas através da relação de seus próprios membros; ou seja os princípios de organização são próprios de cada campo (CHARTIER, 2002, p. 140). Assim, "para compreender uma obra cultural é preciso compreender também o campo de produção e a posição do produtor nesse espaço" (SALTURI, 2015). De maneira que a obra não encontra-se ilhada, mas presente em um campo social que pode influenciar o artista na concepção da obra. Bem como a ideia de pensamento relacional faz repensar o sujeito criador como isolado e individual, dando força à ideia do sujeito relacionado à sociedade e por ela possivelmente influenciado, não sendo isolado nem individual, mas parte atuante da sociedade.

As (inter)relações que o artista estabelece com a sociedade constituem a etapa mais importante, pois é nela em que ocorre o diálogo entre o processo criativo que é invadido/influenciado pela realidade social ao que o artista está inserido. Entretanto, o artista não é mecanicamente influenciado pelas mudanças estruturais de sua sociedade, mas é notória a sua influência em determinados momentos, como período de guerras e revoluções ou de crise das religiões. Que por exemplo, marca a passagem do Classicismo para o Maneirismo, resultante da revisão das normas e dos cânones clássicos impostos pela religião (ARGAN; FAGIOLO, 1994, p. 101). Assim os artistas trabalharam com imagens elaboradas, originais e sofisticadas.

Dessa maneira, vê-se o método sociológico destacando-se na análise da vivência artística em detrimento das obras de arte. Preocupa-se mais com o contexto sócio-histórico da obra de arte do que com a obra em si. Atua como ferramenta para compreender os motivos e razões para que determinadas características sejam como são devido às influências da sociedade na produção artística. O método sociológico permite analisar os fatos sociais que influenciaram na produção artística, para que se compreendam e evidenciem as relações entre os acontecimentos sociais e artísticos.

Destacam-se dois importantes pesquisadores sobre arte e cultura na América Latina, embora de nacionalidades e abordagens distintas, ambos utilizam-se do mesmo método sociológico para construir suas pesquisas. Aracy Amaral e Néstor García Canclini podem ser considerados os mais importantes críticos culturais da América Latina. Ambos professores universitários, da Universidade de São Paulo e da *Universidad Autónoma de México*, respectivamente; reconhecidos internacionalmente, dedicam-se a estudar os fenômenos culturais da América Latina.

Pesquisadora e escritora, Aracy Amaral desenvolveu suas ideias em inúmeras pesquisas e livros publicados Brasil afora. Em *Textos do Trópico de Capricórnio* (2005) a autora faz uma análise do panorama artístico da América Latina em comparação com as influências do hemisfério norte-ocidental. A autora busca compreender social e historicamente o que influência na desvalorização da arte latino-americana frente à arte dominante, aquela do hemisfério norte-ocidental. Sua pesquisa cultural possui um aspecto político que questiona a hegemonia cultural euro-americana e busca compreender através de análise sócio-histórica quais são os motivos dessa segregação que a arte latino-americana sofre.

Reflete sobre a ausência de artistas latino-americanos em exposições na Europa e pergunta se a ausência desses artistas seria decorrente do desconhecimento, da indiferença (AMARAL, 2005, p. 37), ou ainda como uma estratégia de mercado para distanciar os latino-americanos de um mercado que é hegemonicamente europeu e estadunidense. Realizou entrevistas com diversas figuras importantes do contexto artístico internacional. Seu posicionamento político engajado aliado às pesquisas de campo constatou que a problemática dos artistas não está na qualidade do artista, mas na origem dele.

Nos três volumes Amaral analisa o circuito artístico latino-americano e questiona veementemente a hegemonia artística euro-americana. Busca compreender através de análise sociológica quais são os diferenciais entre a arte dominante e a considerada como periférica pelas imposições dominantes/hegemônicas.

A medida que Aracy Amaral possui um posicionamento bastante incisivo e político, Néstor Canclini é mais imparcial. Realiza análise sociológica da cultura latino-americana através de dados e mostra justificativas que explicam a condição cultural latino-americana. Suas pesquisas abordam desde questões culturais em geral a questões artísticas, musicais específicas.

Preocupa-se principalmente em compreender a cultura de forma mutável levando em consideração migrações maciças e comunidades transnacionais, as culturas nacionais não estão totalmente contidas em seus países, assim como a América Latina não está completamente no território que leva esse nome (CANCLINI, 2008, p. 16). Canclini observa o trânsito internacional como agente transformador da cultura. Percebe também as estratégias governamentais e empresariais, muitas vezes corruptas, para manipular o sistema em benefício próprio. O que compromete as estruturas culturais e financeiras.

Tanto Amaral quanto Canclini utilizam o método sociológico para produzir suas pesquisas, vê-se como existem possibilidades diferentes de utilizar o mesmo método, enquanto uma é mais política e possui uma postura bastante clara e determinada, o outro é mais imparcial escrevendo sem tanto engajamento político.

O método sociológico destaca-se oferecendo a possibilidade de compreender a vivência artística, enfocando nas questões sociais que o artista vivenciou e que, por ventura, refletiram-se na sua produção artística. Atua como grande facilitador para a interpretação das obras, o que sem o método sociológico, poderia acarretar em grandes equívocos interpretativos, como foi dito.

Sua credibilidade decorre da compreensão dos fatos sociais que interferem na produção artística, mas percebe-se que o método sociológico enfoca nos fatos sociais em detrimento do objeto artístico. O que pode prejudicar a leitura da imagem, visto que é dado mais atenção aos fatos do que à obra em si, constituindo-se em erros iniciais da sociologia, visto que ela aplicou as regras de uma interpretação sociológica a uma matéria artística abordada sem preparação específica suficiente (FRANCASTEL, 1967, p. 13). Para suprir essa defasagem pode-se fazer uso do método sociológico e de algum outro que prime pelo objeto artístico, assim, com a união de dois métodos a obra será amplamente explorada em suas características constitutivas, bem como nas relações sócio-históricas.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa 1994, p. 100.

AMARAL, Aracy. *Textos do trópico de capricórnio*: volume II. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 37

CANCLINI, Nestór García. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte.* México D.F.: Siglo XXI Editores, 1979, p. 17. Tradução nossa.

CANCLINI, Néstor. *Latino-americanos a procura de um lugar neste século.* São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 16.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *As Teorias da Arte, filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Instituto Piaget, Lisboa, 1997. p. 134.

CHARTIER, Roger. *Pierre Bourdieu e a história*: *debate com José Sérgio Leite Lopes.* Revista: Topoi, Rio de Janeiro, mar. 2002, p. 140.

FRANCASTEL, Pierre. *Problemas da Sociologia da Arte*. In: VELHO, Gilberto. *Sociologia da Arte, II*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.* Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997, 366 p.

LEENHARDT, Jacques. *Uma sociologia das obras de arte é necessária e possível?* Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 10(2): 101-111, outubro de 1998.

SALTURI, Luis Afonso. *A Sociologia da Arte, principais abordagens teóricas e metodológicas*. Revista eletrônica de investigação filosófica, científica e tecnológica: Sophia, 2015.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

UMA EXPERIÊNCIA COM *O BAIRRO*: DO DESAFIO DA TRANSMISSÃO AO TROPEÇO DA ESCRITA

Janniny Gautério Kierniew (UFRGS - CAPES)
Dra. Simone Zanon Moschen (UFRGS)

Escrever como tradução do ler. Uma tradução não apenas incorrecta, errada; mais do que isso: desastrada. Escrevo tentando traduzir entre duas línguas idênticas o que li, mas falho, daí a criatividade; invenção como falha evidente, não na repetição, mas na tentativa de passagem de uma coisa para um outro lado. Perdi algo na passagem, no transporte, isto é: ganhei algo, porque a mesa que perde uma das suas quatro pernas numa mudança imobiliária inventa, no mesmo instante, um outro objeto com três pernas.
GONÇALO M. TAVARES

Erro, desastre e falha. Perda, passagem e invenção. Palavras-guia que nos indicam um caminho, uma direção possível para pensar não só a literatura do escritor angolano-português Gonçalo M. Tavares, mas também um modo de transmissão. Com mais de quarenta títulos publicados desde a sua primeira obra, *Livro da dança* (2001), Gonçalo vem apresentando diferentes maneiras de transitar pela escrita. Por meio de um estilo sem definição, que passeia em algum lugar entre fabulação e ensaio, o escritor brinca com as palavras e mostra um texto móvel, que permite entender a potência inscrita na literatura como um *saber-fazer-com* a forma. A partir da experiência de leitura dos livros que compõem a literatura de Gonçalo M. Tavares, sobretudo o projeto *O Bairro*, vamos considerar, neste trabalho, a noção de *errância* como chave de leitura que diz sobre um modo de transmissão, apostando no caminho desviante da tradução do que é lido, para a composição de uma escrita que passeia entre o tropeço e a incerteza, gerando novas formas de criação.

Nossa pesquisa ainda está em fase inicial e se vê como um tecido fragmentário; uma espécie de mosaico que, pela via da dispersão do texto, busca situar caminhos que permitem estabelecer uma constelação dentro da qual é possível enunciar um método de pesquisa em psicanálise e literatura: um caminho em deriva. Dessa forma, partimos do projeto *O Bairro* e outras obras do escritor português como inspiração metodológica, afim de explorar a trama entre verdade e ficção, ou dito de outro modo, partimos da ficção literária como um meio de recolher efeitos de verdade - tal qual desejaríamos operar para transmitir algo da clínica psicanalítica.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Composta por dez livros, a série *O Bairro* constitui-se de pequenas narrativas que formam uma ficção com os mais diferentes e inusitados personagens da galeria mundial de pensadores, escritores e críticos. O primeiro livro se chama *O senhor Valéry e a lógica* e foi lançado em 2002. Depois dele, vieram outros nove títulos: *O senhor Henri e a enciclopédia* (2003); *O senhor Brecht* (2004); *O senhor Juarroz* (2004); *O senhor Kraus* (2005); *O senhor Calvino* (2005); *O senhor Walser* (2006); *O senhor Breton e a entrevista* (2008); *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas* (2009); e *O senhor Eliot e as conferências* (2010). Em entrevista, Gonçalo M. Tavares já afirmou que estão previstos, pelo menos, 39 moradores para *O Bairro*, sendo um projeto utópico que talvez não tenha um fim. Diz ele:

> A certa altura, percebi que o Bairro é uma espécie de utopia, de espaço utópico. E isso foi algo que não percebi no início, mas que, para mim, agora está claro. A ideia de um Bairro sem espaço em que se cruzam, por exemplo, o Sr. Balzac com o Sr. Duchamp, pessoas que no tempo não poderiam cruzar, que nunca viveram num mesmo espaço. Eu fiz um Bairro completo, um desenho que tem já uma série de senhores, que ainda não saíram e que eu ainda não escrevi. É um projeto quase interminável. (TAVARES apud FROTA, 2009, n. p.)

A construção de um espaço utópico, desenhado em vizinhanças improváveis, faz do projeto *O Bairro* um lugar de invenção. Ao criar essas vizinhanças impossíveis, em que o senhor Calvino mora ao lado do senhor Foucault e do senhor Musil, por exemplo, o escritor português também acaba dando vida a uma cartografia da experiência: suas leituras são traduzidas na escrita de uma narrativa própria, divertida e única. Ele se apropria da invenção para criar uma ficção literária e dela fazer o seu palco, colocando em cena a deriva, o erro e a incerteza enquanto navega entre fabulação e método. Júlia Studart, na sua tese *A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas* O Bairro *e* O Reino, comenta que a obra de Gonçalo M. Tavares é um corpo-dançante que se move por entre o poder da ficção, no qual o ensaio é a operação que o escritor utiliza para exercitar a metodologia de erro (errância) por dentro de um processo de experiência intelectual. A autora entende que ler a escrita de Gonçalo é, ao mesmo tempo, tanto uma necessidade de deslocamento da perspectiva literária quanto uma certa urgência de um contato mais aberto e direto com questões que atravessam outros campos, como filosofia, dança, artes etc. Para ela, a série *O Bairro* também é uma "tentativa de provocar um deslocamento e uma deformação naquilo que ainda podemos chamar de cena de leitura como uma forma orgânica a partir do fragmento" (STUDART, 2012, p. 141).

Lemos os livros que compõe *O Bairro* partindo da noção de errância, que tem na deambulação do pensamento uma forma de expressão. Em um pequeno texto, escrito para a seção *Dicionário ilustrado* do *Notícias Magazine*, Gonçalo escreve um fragmento em que reflete sobre o ato de errar. Ali ele nos convida a considerar uma posição que afirma *o não saber* e a disponibilidade ao acaso como um espaço a ser pensado pela via da possibilidade e da potência de criação: "[...] errar é inventar um novo jogo. E jogar é inventar regras a partir de um erro, de um desvio em relação à realidade" (TAVARES, 2014, n. p.).

O ato de errar ou a errância é uma noção que faz referência ao que surge no campo das artes com o dadaísmo e o movimento surrealista. Aragon, Breton, Picabia, entre outros, inspirados na figura do *flâneur* de Baudelaire, nas poesias de Rimbaud e também em Freud e na Psicanálise, criam um método pautado em "se perder" (errar) pelas metrópoles. Esse método errante de transitar pelas ruas nasce como tentativa de deixar de lado os condicionamentos urbanos e promover, pela desorientação, distintos encontros. Para os artistas dadá e os surrealistas, a aproximação da arte com a cidade, a caminhada como um ato estético e de intervenção urbana, tinha também o objetivo de resgatar aquilo que havia de mais banal nas coisas, uma certa tentativa de materializar as condições de vida e as relações entre as pessoas pela via do corriqueiro. Dessa forma, as imagens de prostitutas, comerciantes, cabeleireiros, alfaiates etc. se tornaram elementos de uma deambulação que impressionava a partir daquilo que é comum e cotidiano. A errância dos artistas pelas ruas da metrópole manifestou-se como um jeito de evidenciar um modelo predominante de racionalidade higienista e segregadora que surgia no período moderno com o planejamento e as modificações das cidades, além de destacar a vivência de um tempo mais lento, sem o imperativo industrial da época. Nessa altura, Aragon chega a afirmar que "em tudo aquilo que é baixo há algo de maravilhoso que me dispõe ao prazer" (ARAGON, 1996, p. 66), chamando atenção para as ruínas, na tentativa de deslocar os paradigmas dos quais o olhar já está habituado.

Esse método de se perder pelas cidades foi tão intenso, que deu origem ao *Manifesto surrealista* e também aos livros-relatos de errâncias, como *Nadja* (1928), de Breton, e *O camponês de Paris* (1926), de Aragon. Associado com o movimento da errância, a Internacional Situacionista traz para a discussão o conceito de *deriva*. Na década de 1950, um grupo de artistas, pensadores e ativistas que se posicionavam contra uma cultura espetacular lançou um *modo de comportamento experimental* que tinha como propósito viver o território urbano a partir da poesia, da quebra de paradigmas e da desorientação espacial. A palavra

"deriva" inevitavelmente nos remete à imagem do náufrago ou de um barco cambiante pelo mar, apenas sendo conduzido pelas forças das correntes marítimas que produzem as ondas de ir e vir. Esse movimento é característico dos situacionistas, que buscavam não só transitar pela cidade de um modo errante, mas estabelecer a deriva como uma forma de vida poética, na qual pudessem ser levados pelos seus próprios ritmos, contra a lógica capitalista que imprimia a rapidez e o utilitarismo. Assim, eles tinham a deambulação também como um jeito de criar em outro tempo, de inventar, pela valorização do ócio e do espaço urbano, uma arte que não estivesse colocada em um lugar sagrado. Hélio Oiticica, artista brasileiro, tropicalista, chamou a experiência de errar pela cidade de *delirium ambulatorium*, sendo a expressão mais radical a do Parangolé, afirmado como proposta de emancipação do corpo no direto embate com o mundo. Na década de 1970, ele passa a promover a ruptura entre ateliê e rua e entre artista e público, instaurando uma forma que se pretendia pública e coletiva. Oticica promovia a errância como uma prática de microrresistências que buscavam desestabilizar os padrões dominantes. Desse modo, sob sua ótica, a errância é vista como uma ação política que, por meio da experiência livre, torna-se também um instrumento de encontro com o outro, que tensiona as esferas privadas no sentido de proporcionar, no território da cidade, a alteridade.

Se com os artistas o ato de errar estava ligado a uma errância do movimento corporal pela cidade e de um pensar mais despojado no desenvolvimento de práticas poéticas e políticas no território urbano, em Gonçalo M. Tavares expandimos a prática da errância também para a escrita, em que o trânsito errante pelo bairro ficcional e seus infinitos i-móveis promovem a imbricação entre corpo e palavra, fazendo do texto um espaço para a experimentação. Nesse mesmo sentido, para tomarmos a errância enquanto uma forma de operar com um método de transmissão, há um outro fragmento na série intitulada *Enciclopédia*. Nessa série, o escritor monta três cadernos de "breves notas", em que constrói trechos de curtas reflexões. No último caderno, *Breves notas sobre as ligações*, dedicado às autoras Maria Gabriela Llansol, Maria Filomena Molder e María Zambrano, Gonçalo não só reafirma a errância como método, mas também a estende a partir de um elemento bastante importante para abordarmos os desafios da transmissão: o método como desvio. Diz ele:

> "**Método é desvio**", escreve Walter Benjamin, citado por MFM.
>
> Método como aquilo que se faz depois de se ter tropeçado; ou: o movimento não planeado, espontâneo; para não cair depois de um desequilíbrio.

> Se tocares (puseres as mãos) no vestígio, algo, afastado dali, se sentirá tocado, interrompido no seu percurso, agarrado. Ou ao contrário? Se agarrares o vestígio, aquilo que lhe deu origem aumentará, algures, a sua velocidade?
>
> O relevante, o pressentimento: interferir nos vestígios é interferir na coisa que lhes deu origem. Um escritor cuja curiosidade sai da folha que está em frente de si no momento em que escreve? O olhar desviado desvia. Porque o escritor não é um leitor que depois de ler a frase pode desviar os olhos para um sítio inexistente e ficar por aí largos minutos ou mesmo horas, num devaneio imaterial.
>
> Para o escritor, pelo contrário, os devaneios deverão ser concretos; de tal forma materializáveis que possam ser colocados em sacos de plástico. O escritor está a fazer o que ainda não foi feito. O leitor pode pousar o livro, a frase não foge; o escritor *odeia o acto de pousar*, porque pousar é não fazer, e não fazer o que ainda não foi feito é um erro. Não fazer é o maior pecado. (TAVARES, 2009b, p. 75-76)

"Método como aquilo que se faz depois de ter tropeçado". Nessa frase, Gonçalo condensa a compreensão de transmissão, método, desvio, erro, falha, queda e invenção de tal forma, que nos provoca as seguintes questões: que intervalo é esse entre a estabilidade da caminhada e o quase cair do tropeço que inaugura um método desviante? Que convite nos faz o escritor para imaginar o hiato existente no tropeço? Um tropeço que suspende um tempo e dá abertura para o inesperado, "um movimento não planeado, espontâneo para não cair depois de um desiquilíbrio". É um vacilo do ritmo que coloca em jogo a operação de criação. Será que é possível pensar que o deslocamento da leitura à escrita é uma espécie de tropeço? Uma espécie de errância? Que operação está em jogo? O que fazemos com a tradução de nossas leituras?

No texto "Gonçalo M. Tavares e a escrita da leitura", Maria Elisa Rodrigues Moreira reflete sobre a leitura que se transforma em escrita e a escrita como tradução daquilo que se lê. Ela chama atenção para *O Bairro* como uma obra em que o escritor realiza um modo de imaginar resistente e um modo de fazer política que garante um espaço de sobrevivência da literatura, pois, segundo ela, o que Gonçalo faz é traduzir sob o disfarce da ficção um método de trabalho, método em que a leitura e a escrita têm um importante papel no diálogo com outros campos, de maneira a pensar sentidos por meio da invenção singular. Dessa forma, ao deixar evidente o trabalho de inscrição da leitura na escrita, a autora lembra que Gonçalo M. Tavares imprime na literatura, e no leitor, um movimento contínuo, aberto para novas transcrições daquilo que é remontado pela leitura. Para ela, o projeto *O Bairro* pode ser percorrido por meio da relação travada entre o escritor e suas leituras, relação essa que não é direta nem simples, mas que se refere a uma produção sensível que mescla o movimento da memória, da criação, da conservação, da destruição, da sobrevivência e do desaparecimento do próprio texto. "Por isso a escritura seria sempre uma tradução desastrada, uma tradução

falha, uma passagem em que algo se perde e algo se ganha" (MOREIRA, 2014, p. 104). Em outras palavras, seria um modo de transitar errante entre aquilo que lemos e o que fazemos com nossas leituras.

Partindo dessas ideias e da experiência de leitura d'*O Bairro*, operamos com a tradução e a criação errante como maneira singular de ficcionalizar e tensionar a passagem da leitura à escrita. Passagem que, junto com Gonçalo, sabemos que deixa a possibilidade de descoberta de algo novo: "Perdi algo na passagem, no transporte, isto é: ganhei algo, porque a mesa que perde uma das suas quatro pernas numa mudança imobiliária inventa, no mesmo instante, um outro objeto com três pernas" (TAVARES, 2009b, p. 61). Entendemos que o método desviante pelo tropeço que origina um rastro, uma perda, um ganho e um resto, pode ser interessante para conceber a potência inscrita na literatura como um *saber fazer* com a forma. Um ato que inscreve outras modalidades de estar no mundo. *Saber fazer* que vem como noção da Psicanálise e nos ajuda a refletir não sobre um saber adquirido, determinado, mas um saber a ser conquistado a cada vez que ele é exercido. Trata-se de pensar um saber que não se deixa apreender, mas que pode ser transmitido a partir do tropeço, daquilo que nos escapa, daquilo que é incerto.

A experiência de leitura do texto de Gonçalo M. Tavares foi, sobretudo, a experiência de rasurar o texto e entrar nas lacunas deixadas pelo escritor a fim de produzir, por um tropeço próprio, um ato singular. Foi também de sulcar o texto e de explorá-lo até retirar um traço que possa dar pistas sobre o que decanta da passagem da leitura para a escrita. A imagem de uma sulcagem no texto nos remete, aqui, ao que Jacques Lacan avistou da janela de um avião ao sobrevoar a planície da Sibéria, em que nenhuma vegetação marcava o relevo, apenas os rasgos das águas formavam uma série de aberturas na paisagem. Lacan distingue, por entre as nuvens, o escoamento das águas na planície desértica, e esse escoamento revela, para ele, a conjunção do traço com aquilo que justamente o apaga, marcando assim dois tempos, em que somente no segundo tempo, no tempo do apagamento, é que uma escrita se decanta. Assim, é pela via daquilo que se deixa apagar que, paradoxalmente, sabemos o que havia ali. Diz ele no texto *Lituraterra*:

> O escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Eu o disse: é pela conjunção delas que ele se faz sujeito, mas por aí se marcarem dois tempos. É preciso, pois, que se distinga nisso a rasura. Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. (LACAN, 2003, p. 21)

Essa cena contribuiu para o psicanalista articular *litura* (rasura), *lettre* (carta) e *litter* (lixo e literatura), apontando para uma aproximação entre literatura e Psicanálise, especialmente no que tange ao traço, à letra e ao resto-lixo. De alguma forma, Lacan está falando de um lugar de produção da escrita em que algo que está em uma passagem (pela via do apagamento) se coloca na condição de registro. Essa operação é semelhante ao que Freud aponta no jogo de carretel (*Fort-da*), no qual o trânsito de vai e vem da brincadeira permite a criança simbolizar e registrar a presença-ausência na produção de um sentido. É também pela via do jogo que Freud, no ensaio *Escritores criativos e devaneios* (1908), faz considerações sobre o brincar, colocando-o como algo fundamental para o sujeito ao longo de toda a sua vida. Freud, nesse texto, fala da relação entre o brincar infantil e a dimensão criativa dos escritores, destacando que tanto a criança que brinca quanto o escritor entregam-se a um mesmo fazer: deslocam elementos de seu mundo e o conduzem para uma nova forma. Para Freud, então, o escritor criativo seria o que brinca com a linguagem e que monta, através da fantasia, um jeito de contar, de narrar: "O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe grande quantidade de emoção" (FREUD, 1976, p. 150).

Assim, por meio da brincadeira, da mistura entre esquecimento e lembrança daquilo que lemos, da errância, do desvio e do tropeço como método, fizemos da nossa leitura da obra de Gonçalo M. Tavares um exercício de fabulação, não perdendo de vista aquilo que Gonçalo afirma: "errar é inventar um novo jogo. E jogar é inventar regras a partir de um erro, de um desvio em relação à realidade".

UMA TRADUÇÃO ERRADA: DESASTRADA

Dedicamo-nos à leitura do projeto *O Bairro* por reconhecermos nesses livros aspectos que nos indicam um caminho possível para abordar a transmissão, uma vez que eles nos mostram um texto fronteiriço que transita entre ficção e ensaio, revelando, na mesma medida, diversas formas de mover-se pela linguagem. É importante enfatizar, ainda, que aquilo que entendemos como "transmissão" não está do lado de um conhecimento ou de um conteúdo, mas, sim, de uma operação que foge ao controle daquele que tenta ensinar algo. Entendemos que transmitir é diferente de ensinar, pois a palavra ensino remete a pôr *en-signos* alguma coisa, o que exige certa intencionalidade consciente. Já a transmissão, por meio da relação transferencial, é do plano inconsciente, não estando condicionado a um saber dado a priori.

Nos livros que compõe o projeto *O Bairro*, Gonçalo M. Tavares faz de suas leituras um palco para a experiência. Ao criar personagens inusitados, ele inventa um outro mundo que garante um espaço de sobrevivência para a imaginação, para a ficção. Nossa leitura teve a intenção de transitar pelo ato criativo, experimentando a errância como método e tomando o texto como um laboratório de experimentação. Na companhia de Silvina Rodrigues Lopes, entendemos que a literatura opera como esse lugar que transmite experiência na medida em que coloca em cena as dissonâncias vividas no conflito com o social, sendo um gesto que pode "abrir espaços vazios no manto liso da cultura" (LOPES, 2012, p. 14). Para essa autora, a literatura se dá na relação com o outro, no ser-em-comum, que, ao mesmo tempo, afirma o não comum da singularidade sem depender de nenhum modelo, critério ou valor.

> Trata-se de, através da construção de formas discursivas ou outras, preservar o potencial de mudança, de diferenciação infinita, acolher o exterior sem reduzir a um "ser como", sem anular nele o excedente, a sua mudez e as possibilidades infinitas de relação que nela se abrem. (LOPES, 2012, p. 14)

Temos, assim, a literatura como experiência em um lugar de troca viva, "aquela que não é simples repetição do mesmo" (LOPES, 2012, p. 19) e que tem na experimentação um "gesto de abertura ao incontrolável" (LOPES, 2012, p. 23). Nesse sentido, Silvina ainda vai dizer que "sempre que há obra literária há essa coragem do pensamento e do dizer que vai além do possível enquanto intenção de autor" (LOPES, 2012, p. 27). E que, em literatura, "a verdade é inscrição de uma presença cuja singularidade se perde no significado e sobrevive na incerteza que o lança em devir" (LOPES, 2012, p. 44).

Depois de ler os livros que compõem o projeto *O Bairro*, começamos a trabalhar com a ideia de fragmento. O fragmento enquanto um jeito de ensaiar e de pensar, que busca dar lugar à descontinuidade e ao inacabado, sem a pretensão de tudo amarrar ou completar, mas, antes, de dar espaço para algo que não é passível de limitação, que se encontra nas fronteiras do devir. O próprio Gonçalo M. Tavares, em *Biblioteca*, livro que antecede *O Bairro*, parte dessa mesma concepção e escreve sobre sua ideia de fragmento ao dizer de Anaximandro de Mileto:

> O fragmento é um lugar pequeno onde o espanto tem espaço. A totalidade é um lugar grande, onde o espanto não entra porque já lá está. Soterrado por mais assuntos que uma administração aborrecida. A totalidade é burocrática e monótona, e só o corte provoca alegria entre o lugar da ferida e o lugar onde algo novo começa. (TAVARES, 2009a, p. 12.)

Lacoue-Labarthe e Nancy (1978) vão afirmar que o fragmento e o fragmentário habitam a desordem e o caos, mas não se furtam a certa ordenação casual. Para eles, suas ditas imperfeições são os seus bens mais preciosos, e por meio do fragmento é que os pensamentos são compostos de maneira a se desfazerem e se desmembrarem permeados por interrupções que implodem os discursos pela via do inacabado. Os autores enfatizam, ainda, que aquilo que pertence à ordem do involuntário e do acidental interessa certamente ao fragmentário (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 1978).

Os fragmentos dizem de uma maneira de articular as ideias de tal forma, que compõe um grande mapa associativo. Sendo assim, colhemos diversos fragmentos, comentários e breves notas que fomos fazendo no percurso de leitura e estudo, pois entendemos que os fragmentos são recortes de pensamentos que formam uma colcha de retalhos tecida na tradução daquilo que se lê. São pequenas anotações que aparecem como modo de gerar memórias e materializar um caminho em movimento, dando a ver um instante, um acontecimento em devir. Acerca disso, Roland Barthes nos indica uma reflexão bem importante sobre a atitude de tomar notas, que nos ajuda a sustentar o valor da anotação, do detalhe e do gesto. Ele parte da seguinte pergunta, feita em uma das suas aulas do curso *A preparação do romance*:

> Pode-se fazer Narrativa (Romance) com o Presente? Como conciliar – dialetizar – a distância implicada pela enunciação de escritura e a proximidade, o arrebatamento do presente vivido ao mesmo tempo que a aventura. [...] como escrever longamente, correntemente (de modo corrente, fluido, seguido), tendo um olho sobre a página e outro sobre "aquilo que me acontece"? (BARTHES, 2005, p. 36)

E segue com a resposta: "pode-se escrever o presente anotando-o – à medida que ele 'cai' em cima e embaixo de nós" (BARTHES, 2005, p. 36). Ou seja, o presente capturado por um movimento ao passo que se esvai "em cima e embaixo de nós". Uma escrita fugaz que materializa um tempo na mesma medida em que reivindica um futuro e não se esquece de um passado. As anotações operam com a expressão de um vivido como meio de construção reflexiva pessoal e coletiva, jogando a todo instante com formas de lembrar e esquecer, com formas de narração. Barthes, ainda nessa mesma aula, vai salientar que, por vezes, um romance se inicia pela prática ordinária da anotação cujos textos podem servir como uma espécie de arquivo da preparação de métodos. Para ele, as anotações prévias à confecção de um romance são "um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em

corte, palimpsesto ” (BARTHES, 2005, p. 37), e, como tal, inscrevem-se em uma “interseção problemática” entre vida e obra, anunciando a obra como vontade. As anotações são, assim, um dispositivo que se revela como ato. São registros daquilo que nos mobilizou e que por vezes pareceu não ter significância alguma. Marcadas pelo aleatório, pelo incidente e pela falta de planejamento, elas se constituem nesse trabalho como “simulação dela mesma”, ao passo que “exibe sua própria fabricação” (BARTHES, 2005, p. 90), encenando a sua singular experimentação.

Sendo assim, nossa experiência de leitura, que teve no método errante um jeito de passear pela literatura de Gonçalo M. Tavares, produziu um ato que fez decantar pela via do fragmento uma possibilidade para a criação. Nossa aposta é que a leitura dá origem a restos, traços e pedaços de fragmentos que podem servir de mapas na passagem daquilo que é lido para aquilo que é escrito, como uma operação fundamental na transmissão. Ou dito de outro modo, o texto de Gonçalo trama suas linhas entre verdade e ficção, permitindo que recolhamos efeitos de verdade a partir da ficção, de maneira a construir um método particular na invenção de outras formas. O convite que fica ao fim desse rápido e breve trabalho é que possamos errar e que na errância seja possível experimentar e transformar o texto e o pensamento no sentido de deambular por novos jeitos de criação.

REFERÊNCIAS

ARAGON, L. *O camponês de Paris*. Tradução, notas e prefácio de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BARTHES, R. *A preparação do romance I*: vida e obra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREUD, S. (1908) Escritores criativos e devaneios. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.145-158

FROTA, S. O peso e a leveza de Gonçalo M. Tavares. *Em bom português*... São Paulo, 31 dez. 2009. Disponível em: <https://embomportugues.wordpress.com/2009/12/31/o-peso-e-a-leveza-de-goncalo-m-tavares/>. Acesso em: 22 out. 2016.

LACAN, J. Lituraterra. In: *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p.11-25.

LACOUE-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. *L'absolu littéraire*: théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Seuil, 1978.

LOPES, S. R. Do ensaio como pensamento experimental. In: *Literatura, defesa do atrito*. Chão de Feira, 2012. p.13-45.

MOREIRA, M. E. R. Gonçalo M. Tavares e a escrita da leitura. In: SOUZA, E. M. de; DIAS, D. L.; BRAGANÇA, G. M. (Org.). *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 98-107

TAVARES, G. M. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009a.

_____. M. *Breves notas sobre as ligações* (Llansol, Molder e Zambrano). Lisboa: Relógio D'Água, 2009b.

_____. Dicionário ilustrado: o erro. *Notícias Magazine*, Lisboa, 31 ago. 2014. Disponível em: <http://www.noticiasmagazine.pt/2014/dicionario-ilustrado-o-erro/#ixzz4PAUl4aqk>. Acesso em: 26 nov. 2016.

STUDART, J. V. *A literatura de Gonçalo M. Tavares*: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas *O Bairro* e *O Reino*. Florianópolis, 2012. 266 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

CIDADE LIVRE: A NARRATIVA MEMORIALISTA E O NARRADOR PÓS-MODERNO

Jéssica Schmitz (FEEVALE - CAPES)
Dr. Daniel Conte (FEEVALE)

O INÍCIO DA CONSTRUÇÃO OU *DA INTRODUÇÃO*

Walter Benjamin nos diz que "a narrativa, que durante tanto floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação" (BENJAMIN, 1994, p. 205). Logo, o escritor, ao produzir uma história, assume também a posição de um artesão, pois elabora com cuidado, e de forma detalhada, sua obra. Pensando em um determinado público, ou buscando atingir o máximo de leitores possíveis, elabora a sua arte usando elementos que a tornem única em sua forma. Benjamin aponta, ainda, que ela, a narrativa, não está:

> Interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Concomitante a ideia de Benjamin, Roland Barthes (1976) afirma que a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade (p. 19). Percebe-se, com isso, que é através do ato de narrar que as histórias são transmitidas, e é por meio da narrativa, ainda, que elas sobrevivem. Além disso, o ato de narrar está presente em todas as culturas e, é a partir dessas narrativas que culturas diferentes entram em contato. Barthes diz, ainda, que "todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas e frequentemente são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta" (1976, p. 19). Nesse sentido, é correto afirmar que muitas narrativas apresentam em sua conjuntura, uma representação da realidade. Dentro dessa representação, aparecem elementos do real que permitem, ao leitor, estabelecer relações de sentido. É por conta disso, portanto, que se faz necessário evidenciar os estudos desenvolvidos por Aristóteles, em sua *Poética*[1] já dizia que a *mimese*[2] é uma cópia distinta da

[1] Obra escrita por Aristóteles, em que ele apresenta estudos acerca da tragédia, da comédia e da epopeia.

realidade. Para ele, a *poesia*[3] não cria objetos reais, mas sim imitações, não tendo, portanto, a necessidade de reproduzir a verdade, como pensava Platão[4]. Lígia Militz (2003) coloca que "Aristóteles, por sua vez, adotou a palavra *(mímese)* pelo fato de ele enaltecer a arte justamente pela autonomia do processo mimético face à verdade preestabelecida", com isso, a verossimilhança se tornou o princípio que garante a autonomia da arte mimética.

Aristóteles talvez tenha sido o primeiro a pensar sobre a literatura como a conhecemos na atualidade, muito do que ele defendeu na época, hoje ainda se presentifica em meio aos estudos da estética da recepção. Além da *mimese*, outro aspecto fundamental presente na literatura, e que é um dos elementos mais importantes, talvez, é a catarse. Ela entra em "cena" toda vez que a obra lida faz sentido e desperta algum sentimento no leitor. Seja angústia, emoção, irritação ou estranheza, o fato é que as obras literárias, pelo fato de "imitarem" a realidade, despertam múltiplos sentimentos, e são essas características que irão fazer toda diferença na hora do leitor interpretar aquilo que lhe é apresentado. Observando esses elementos, nesse artigo se analisará a forma pela qual o narrador da obra *Cidade Livre* é apresentado ao leitor. Pretende-se evidenciar algumas das características que configuram esse narrador, dentro dos estudos literários, como um narrador pós-moderno. Através das memórias apresentadas por João, aquele que lê entra em contato, dentro do campo ficcional, com o período histórico, que é a projeção e construção de Brasília.

A NARRATIVA E O JOGO DO TEXTO

Adentrar no espaço literário é fazer parte de um constante navegar. O livro, por vezes, se transforma em um universo simbólico, que precisa ser desmistificado pelo leitor. Contudo, quanto mais se navega por esse espaço, mais chances de conhecer o *novo* aparecem, e o livro se abre como uma constelação de possibilidades. Além disso, dentro desse ambiente fictício, a própria narrativa recebe novos significados, uma vez que o leitor, a partir das suas vivências e da sua experiência de mundo, atribui múltiplos sentidos a esse texto. Antonio Candido afirma que a arte, e, portanto a literatura, é a transposição do:

---

[2] Uma imitação do real, sem ter, segundo Aristóteles, o compromisso de ser verdadeiro, pois é a imitação das ações.
[3] A palavra poesia, empregada aqui, remete aos estudos de Aristóteles, que via a Poesia como toda forma de escrita.
[4] Platão, que chegou a ser professor de Aristóteles, dizia que a mimese só poderia imitar de forma única e verdadeira a realidade.

> Real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar. (CÂNDIDO, 2010, p.63)

O que fica evidenciado na passagem de Candido é, portanto, o fato de que as narrativas literárias utilizam-se dos fatos sociais para, através da ficção, representar o mundo e estabelecer vínculos mais profundos com o leitor, o que configura, por sua vez, um processo de humanização e sensibilização por parte dos indivíduos. "A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante" (CÂNDIDO, 2004, p. 180). Esse é, talvez, o papel mais nítido e exato exercido pela arte literária. Os indivíduos, à medida que entram em contato com a literatura, desenvolvem um olhar mais aguçado sobre a sociedade na qual vivem, assim como, repensam a sua própria forma de agir. De acordo com Umberto Eco, "um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário" (ECO, 2002, p. 35), sendo assim, para que o conteúdo do livro possa ser absorvido em sua completude, e para que, de fato, faça sentido, o leitor precisa estar em sintonia com a narrativa, ou seja, ele deve colocar em jogo o seu conhecimento de mundo e preencher os "não ditos", as lacunas existentes, deixadas propositalmente pelo autor.

Ademais, é nesse sentido que se destaca o papel desempenhado pelo escritor. É ele que instaura, dentro do texto, os artifícios necessários para atingir seu público, colocando sua intencionalidade, porém, sem entregar o seu sentido completo, deixando, como referido anteriormente, lacunas, que precisam ser preenchidas. Visto que o escritor, numa determinada sociedade:

> É não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entro todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondente a certas expectativas dos leitores ou auditores. (CANDIDO, 2010, p.84)

Contudo, há de se mencionar, ainda, que "é sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia". (ISER, 2002, p. 105). Por conta disso e devido a essa relação, principalmente, que as obras literárias se tornam únicas no sentido de não se restringirem ao simples fato de contar uma história, mas sim, por terem como foco

principal a interação com seu leitor. E essa interação nunca acontece de forma isolada, pois cada leitor vai obter uma visão diferente daquilo que lê, levando-se em conta, ainda, que "a literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a". (CANDIDO, 2010, p.84).

Ademais, Wolfang Iser (2002) pontua, ainda, que "como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido não como realidade, mas como se fosse realidade" (ISER, 2002, p. 107), ou seja, a verossimilhança. O leitor não pode afirmar que o texto que lê retrata fidedignamente a realidade, mas ele vai poder estabelecer relações de sentido que o aproximem dessa realidade imaginada.

É dentro dessa perspectiva que aparece a obra *Cidade Livre.* Escrita no ano de 2010, pelo escritor nordestino João Almino, a obra apresenta, na tessitura narrativa, a tão sonhada Brasília, quando da sua construção e em seguida, da inauguração. Por se tratar de uma narrativa memorialista, aparecem na obra, muitas referências históricas, como nomes de ruas, prédios e até nomes de pessoas importantes para o cenário político da época, como o presidente *Juscelino Kubitschek.* Estão representados, também, traços de como essa cidade foi delineada e, também, os tramites que fizeram as diferentes construções, projetadas por renomados arquitetos, serem erguidas. Aparecem descritas figuras emblemáticas que fizeram parte desse processo, como Bernardo Sayão e o arquiteto Niemayer.

Dividida em oito capítulos, a narrativa é toda apresentada ao leitor pelos olhos do narrador João, que descreve alguns momentos importantes de sua família dentro da Cidade Livre. Há de se mencionar, ainda, que o nome Cidade Livre foi dado ao Núcleo Bandeirante, por ser um espaço livre de impostos, em que existiam grandes possibilidades de comércio fácil, e que na atualidade se configura como uma das cidades satélites.

João Almino, utilizando-se dos elementos da realidade, cria o seu jogo, fazendo com que o leitor adentre nesse espaço e se envolva com a história, com isso, ele volta os olhos para a década de 1950/1960 e, a partir do seu conhecimento prévio, consegue compreender a malha narrativa e produzir sentido. Além disso, esses elementos mexem com o imaginário do leitor, uma vez que misturam ficção com realidade, e permitem que novas interpretações possam ser elencadas. Eco diz que o "texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário" (ECO, 2002, p. 35).

AS MEMÓRIAS DE UMA VIDA – O NARRADOR

O ato de narrar faz parte do cotidiano das pessoas e se torna imprescindível para que as memórias, que compõem a sociedade, sejam preservadas e transmitidas para outras gerações. O que acontece, contudo, é que os indivíduos estão deixando de praticar essa "atividade", o que se comprova pela colocação de Walter Benjamin (1994) quando ele afirma que "a arte de narrar está em vias de extinção", pois, segundo ele, as práticas dessa experiência estão em baixa e vão continuar decaindo, até desaparecerem. Além disso, para Benjamin, a experiência que é transmitida de pessoa para pessoa serve de fonte para o narrador. Dessa forma, há de se destacar o papel que o narrador desempenha dentro de uma obra literária, uma vez que é ele o responsável por apresentar ao leitor a tessitura narrativa, tendo, muitas vezes, grande influência sobre quem lê, pelo fato de ter o poder de persuadir e modificar a interpretação de quem acompanha a história. Benjamin (1994) defende, ainda, que a narrativa "tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos".

Em contrapartida, Silviano Santiago, fugindo do narrador clássico apresentado por Benjamin, traz à tona outra forma de enxergar o narrador: dentro do contexto pós-moderno. Santiago coloca que "é o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno". Para Silviano, o narrador observa e com isso se informa, não necessariamente narra mergulhado na história, ao contrário do que defende Benjamin de que o narrador vai narrar o fato a partir da sua vivência. É no âmago dessa discussão que aparece o narrador de *Cidade Livre*. João, em um processo de rememoração[5], apresenta suas memórias de infância, do período em que morava juntamente com o pai adotivo, Moacyr, e as tias Francisca e Madalena.

> Em seu estado e já com oitenta e dois anos, papai, quando esquecia de um detalhe, inventava outros e até fabricava datas precisas, mas eu mesmo também fui

[5] Walter Benjamin aponta que "o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração" (BENJAMIN, 1993, p. 37).

> testemunha de muita coisa quando morei na Cidade Livre dos seis aos dez anos de idade, antes de me mudar com Tia Francisca para uma das casinhas da W-3 Sul do Plano Piloto, e podia, portanto, completar e corrigir a memória de papai com a minha, bastando, para começar a construir a história, preencher as frases secas que ouvia dele com sol, poeira, lágrimas e medo[...]. (ALMINO, 2010, p. 21)

Há de se pontuar, contudo, que esse narrador apresentado por João Almino se diferencia daquela classificação clássica, estabelecida por Genette[6], e utilizados por Benjamin, uma vez que ele não se enquadra em um único modelo. O que se comprova já nas primeiras páginas do livro, quando já no início do livro, o leitor pode ter uma noção de como está narrada a história, uma vez que João explica ao seu leitor como estão organizadas as suas memórias:

> "num ponto pensei em me desfazer do que pesquisei e escrevi, deixar minhas lembranças, medos e inquietações para um livro de memórias em que contaria não apenas minha infância na Cidade Livre, a cidade que viera romper o silêncio que por milênios dominara aquele planalto, mas também pelo meu interesse pelo jornalismo, meu encontro com minha atual mulher e o nascimento de meus três filhos, relegar minha pesquisa para as reportagens e me concentrar nas palavras de papai, palavras que ainda vim a corrigir depois de uma conversa com tia Francisca durante seu enterro".

Contudo, na sequência do trecho acima, ele coloca que o, "´[...] relato manteve misturadas minhas memórias, as de papai, minhas pesquisas e as observações de tia Francisca". Ou seja, as memórias narradas não são lineares, elas se misturam. João conta aquilo que viu, que escutou, mas também, se atém às anotações do pai, ou melhor, mistura suas memórias com as memórias de seu pai. Para Silviano o narrador:

> Pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 45, 2002)

Por conta disso, pode-se afirmar que o narrador de *Cidade Livre* se enquadra dentro da perspectiva apresentada por Santiago, visto que João atém-se a relatos de pessoas próximas, observa e descreve, mas não é protagonista dessas ações.

Como já abordado anteriormente, algumas das memórias apresentadas por João se baseiam em relatos escritos ou orais, feitos pelo seu pai, ou conhecidos que frequentavam as redondezas do Núcleo Bandeirante, quando João ainda era criança. Outras, contudo, são

[6] Narrador diegético, heterodiegético e Homodiegético.

memórias que o próprio pai, no leito de morte, lhe contara e que João resolve descrever: "talvez seja para me redimir que misturo frases de seus papéis enterrados com histórias que li e ouvi, especialmente as que ouvi dele desde que notei nos seus olhos a alegria de me ver a seu lado [...]". (p. 20). Concomitante a essa passagem, Santiago assevera que o narrador da ficção

> pós-moderna não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem. [...]. Por isso, a narrativa memorialista é necessariamente histórica (e nesse sentido é a mais próxima das grandes conquistas da prosa modernista) isto é, é uma visão do passado no presente, procurando camuflar o processo de descontinuidade geracional com uma continuidade palavrosa e racional de homem mais experiente. (SANTIAGO, 2002, p.56)

É exatamente isso que acontece com o João. Ele narra o passado a partir do presente e as memórias se misturam a própria construção de si. Isso faz com que, além de rememorar esse passado, o narrador também reflita sobre ele. A esse respeito há de se destacar outro fato que chama atenção.

Na introdução, aparece o narrador falando sobre como ele organizou sua história e surge já nesse primeiro momento, uma provocação ao leitor, quando o próprio narrador se coloca como sendo (ou não) João Almino. Na sequência, aparecem sete capítulos, e cada um desses capítulos é apresentado como sendo um dia da semana, assim, tem-se: primeira Noite, segunda noite, terceira noite, até chegar, por fim, na sétima noite. O que chama a atenção, nesses capítulos, é que cada apresenta parte das memórias do narrador quando criança, porém, cada capítulo inicia com esse mesmo narrador descrevendo sua situação, já na fase adulta.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Benjamin Abdala Junior, ao prefaciar a narrativa de João Almino, coloca que a obra "vale-se de um narrador que mescla sua visão imatura de menino com o amadurecimento do adulto, que escreve décadas depois, em 2010, recorrendo inclusive aos participantes de um blog. São fingimentos literários, que oscilam entre passado e presente". A partir da observação feita por Benjamin e com base no que foi analisado, pode-se apresentar algumas conclusões. Primeiramente, há de se destacar que a narrativa de João Almino foge dos padrões estéticos, principalmente, por apresentar um narrador diferenciado, que não pode ser classificado facilmente. Por conta disso, o leitor entra no do jogo do texto interagindo com

esse narrador, que inclusive escreve para um blog, o que acaba influenciando na forma como essa obra pode ser interpretada.

Outro fator que merece destaque são os elementos circunstancias que atribuem à obra, um caráter quase que autobiográfico, por se tratar de uma narrativa baseada em memórias pessoais, mas também, por representar a cidade de Brasília. Por intermédio desses elementos, a literatura se abre como um campo no qual não existe uma única forma de escrever ou interpretar, como bem coloca Candido, de que a literatura se utiliza de elementos do real para compor a ficção. Através das páginas do livro de Almino, o leitor entra em contato com o imaginário construído sobre a cidade de Brasília, e, por conta disso, é possível a esse leitor, cria novos significados a partir das suas interpretações.

Por fim, há de se destacar, também, o narrador, que desenvolve um papel importante na narrativa, pois conduz o leitor por esse espaço em construção. É por intermédio das memórias desse narrador que o leitor percorre os espaços da Cidade Livre e se apercebe de como foi conturbada a construção da cidade considerada modelo. Mas entra em contato, também, com os sonhos que moviam seus moradores, com os objetivos de uma vida nova, da idealização de um espaço perfeito para se viver.

REFERÊNCIAS

ALMINO, João.

BAKHTIM, M. *Marxismo e Filosofia da linguagem.* São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. BARTHES, R. et al. In: *Análise estrutural da narrativa.* 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 19-60.

BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: _____. *Inéditos.* Vol. 1, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ___ ET AL. *Textos escolhidos*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
_____ O direito à literatura. In: *Vários Escritos.* Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002

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

ISER, W. O Jogo do texto. In: JAUSS, H. R. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra:* ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

PINTURA; MÚSICA; FOTOGRAFIA; LITERATURA: A INTERMIDIALIDADE EM *O PINTOR DE RETRATOS*

Dr. Jian Marcel Zimmermann (IFSUL/UFSC)

INTRODUÇÃO

O presente estudo analisa a *Intermidialidade* na construção do romance *O Pintor de Retratos,* décimo quinto do autor Luiz Antonio de Assis Brasil. Ambientado na segunda metade do século XIX, ele narra a história de *Sandro Lanari,* pintor de retratos que, pelas contingências contextuais de um mundo (e uma vida) em mutação, transforma-se em fotógrafo.

O referido romance opera na construção de uma linguagem híbrida, em que há uma mescla, tanto na superfície textual, como em suas estruturas profundas, entre a linguagem romanesca e a fotográfica (também musical...). Neste sentido, há uma integração entre a terminologia, os procedimentos e os conceitos epistemológicos, de forma recíproca.

Com o intuito de traduzir o intraduzível, os autores recorrem às séries vizinhas em busca de elementos que colaborem na constituição de um objeto esteticamente mais rico, não no sentido de facilitar a recepção, mas de que as dúvidas semeadas possuam mais pistas, ou distratores, na detecção dos efeitos pretendidos.

Dado que o leitor desempenha, na Literatura Contemporânea, uma função participativa, na construção de significado e na efetivação das relações transmidiáticas, elementos como os “pré- textos” e os “pós- textos” assumem um papel relevante na efetivação do discurso heterogêneo do romance, por isso serão, também aqui, considerados para fins de análise.

INTERMIDIALIDADE

A Interdisciplinaridade disponibiliza novos métodos de análise do mundo, pois um mundo modificado, de forma natural, com o passar dos tempos, e artificialmente, pela ação do homem, não pode ser analisado de maneira tradicional. Neste sentido, este método enfatiza os impasses vividos pelas disciplinas científicas na tentativa de, sozinhas, enfrentarem problemáticas novas e complexas.

A relação entre as artes, ou disciplinas, implica sempre a relação entre as mídias, ou seja, entre os meios dos quais dispõe cada área do conhecimento para a produção de seus objetos. Assim sendo, de maneira simplista, a intermidialidade pode ser definida como a interação entre as mídias, e, desta maneira, trata-se de um trabalho intelectual, no qual o processo é tão importante quanto os resultados.

A análise intermidiática opera nos intercâmbios entre as áreas do saber que a tradição ocidental considera distintas, e pode se dar nos níveis da produção, do artefato em si mesmo (a obra) ou, ainda, nos processos de recepção e conhecimento. No entanto, não é um simples processo de influência, trata-se de uma relação que permite efetuar trocas livremente nos dois sentidos, como uma iluminação mútua das artes.

As produções culturais são sempre transmitidas por um alicerce midiático, e a diferença entre as mídias se baseia, muitas vezes, em seus meios físicos, que determinam modalidades de representações diferentes. Apesar desta diferença substancial, elas podem ser submissíveis às mesmas demandas estéticas e podem produzir efeito muito próximo. Porém, a análise intermidiática não tem por objetivo uma avaliação estética, e sim dos meios ou das artimanhas para escapar às restrições midiáticas de cada campo do saber.

Via de regra, uma mídia tem por objetivo propiciar acesso direto ao real e, assim, procurará parecer transparente ou até inexistente, em termos midiáticos, com relação àquilo que vai mediar. Por outro lado, a ocultação é obtida por um acréscimo no nível do aparelho midiático, e, neste sentido, a mídia exibirá sua sofisticação de funcionamento. Neste processo, ela se torna objeto de representação e, ao mesmo tempo, de reflexão, sobre os seguintes aspectos: a tecnicalidade, a materialidade, a sociabilidade, a economia, a estética.

Sabe-se que uma arte atinge uma expressividade maior ao transgredir suas leis midiáticas e, no processo de transgressão, ao incorporar outras mídias, a midialidade se torna necessariamente aparente. Neste procedimento, as operações mais recorrentes são: reproduzir, re(a)presentar, reutilizar, reciclar, revisitar, transferir, transmitir, transcodificar, transpor, etc.

A solidez do reconhecimento da Intermidialidade como modelo científico de análise está vincada, principalmente, no fato de não apontar soluções ou modelos de análises para novos tipos de problemas; a Intermidialidade aponta para novas maneiras de responder a questionamentos antigos, trazendo novas maneiras de vê-los e de refletir sobre eles. Em sua essência, a Intermidialidade trata de obras cuja composição é híbrida, obras que ultrapassam as fronteiras de gêneros ou artísticas, no entanto, ela opera, também, para que se possa desvendar o hibridismo de obras tidas até então como “puras”.

Desde sua origem, a Intermidialidade tem servido como uma espécie de "teoria guarda-chuva", abrigando uma imensa variedade de diferentes modelos críticos, e sua definição (metodológica, crítica, de objetos) tem variado de acordo com cada época. Assim sendo, é possível ver associados à Intermidialidade termos como Multimidialidade, Plurimidialidade, Infra-midialidade, Convergência Midial, Fusão de Mídias, Hibridização, etc. No entanto, o que aproxima estes conceitos relativamente distintos é o fato de abordarem questões concernentes a fenômenos situados em obras compostas por distintas mídias.

Faz-se relevante, neste contexto, observar a importância dos "pré- textos" e dos "pós-textos" (frequentemente relacionados ao âmbito de outras artes e mídias), que, em virtude de uma cada vez maior relevância dada ao leitor na criação de significados, são fundamentais para a efetivação da obra artística. O ato de recepção é um ato de construção textual e, assim sendo, dois observadores nunca verão precisamente a mesma imagem. Neste sentido, o leitor utiliza-se de um repertório, para a interpretação e geração de significado à obra, composto de elementos textuais de diversas mídias, bem como de textos multimídias, mixmídia e intermídias. Clüver assim define estas categorias:

> Um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, enquanto que um texto mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto (CLÜVER, 2006, p. 19)

O autor ainda faz a distinção de três possibilidades de relações intermidiáticas: relações entre mídias em geral (relações intermidiáticas); transposições de uma mídia para outra (transposições intermidiáticas ou intersemióticas) e união (fusão) de mídias (textos multimídias e mixmídias).

O romance que serve como objeto de nosso estudo traz como protagonista um personagem que exerce as funções de pintor e fotógrafo. Deste modo, a relação interartística que terá atenção mais detida neste estudo será a entre Literatura e Artes Plásticas (Literatura e Fotografia/ palavra e imagem). Tal reflexão baseou-se, durante muito tempo, numa relação circular, ainda hoje não totalmente suplantada, que pressupunha ser a palavra capaz de dizer mais do que se pode ver pela imagem, e a imagem, por sua vez, ter a aptidão de mostrar mais do que é explicável pela palavra.

Pode-se afirmar que os artistas (autores) recorrem às séries vizinhas a fim de traduzir o intraduzível, não apenas como elemento figurativo, a presença de elementos de uma área do

conhecimento estranha ao objeto estético original não é acessória; nesta composição híbrida, ela passa a ser constituinte da atmosfera da obra e, por que não dizer, da própria obra.

O PINTOR DE RETRATOS

Assis Brasil afirma que, muito embora receba influência de outros escritores de Literatura, a real motivação para a escritura de *O Pintor de Retratos* foi a figura do fotógrafo *Nadar*. É por esta vereda que se inicia o processo de hibridização do romance, as pesquisas desenvolvidas pelo autor trazem componentes históricos, literários e fotográficos (entre outros), que se incorporam na confecção da obra.

Os caminhos traçados pelos personagens, suas partidas e chegadas, seus reinícios, são permeados por questões relativas à fotografia. Esta acompanha a trajetória dos protagonistas, pois faz parte tanto materialmente, quanto de maneira abstrata, de sua formação identitária:

> Sandro partia: deixava para trás sua vida de pintor. Tudo ficara sobre uma coxilha. A primeira geada do ano recobriria a maleta dos pincéis... equipou sua charrete, acomodando, também, o material fotográfico. (BRASIL, 2002, p. 136)

A intermidialidade apresenta-se no romance já desde sua capa. A fotografia de *Sarah Bernhardt*, feita por *Nadar*, que serve como capa do romance, aparece na narrativa de maneira "ekphrásica[7]". Abaixo vemos a imagem factual e posteriormente sua versão verbalizada no romance:

[7] Ekphrasis é a representação verbal de outro objeto artístico: descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte; a re/criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance; a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral...

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Sarah Bernhardt, *1864.* Foto: Felix Nadar.

> Uma jovem. De qualquer ângulo trazia gravado o espírito do modelo, a verdadeira psicologia. Uma alegre prostituta de olhos transparentes de luz, envolta num pano à romana, alvo, com borlas e franjas. À mostra ficavam os ombros de uma carnação firme, curva e saudável. Os cabelos negros, separados ao meio, eram as asas esvoaçantes da *Vitória de Samotrácia*. (BRASIL, 2002, p. 25)

A fotografia nos oferece um registro visual, não um "raio x" de uma pessoa, no entanto, ela pode ser considerada como a exposição de um traço do real, uma qualidade específica (um efeito, uma impressão) que o talento do fotógrafo foi capaz de captar. É assim que avaliamos a interpretação que o narrador do romance faz da fotografia em questão, sua verbalização da imagem não apenas descreve aspectos visuais, mas os mescla com relações psíquicas e interartísticas (...trazia gravado o espírito do modelo, a verdadeira psicologia...; ...*Vitória de Samotrácia*[8]...).

A intermidialidade manifesta-se, também, em virtude da formação musical do autor. Assis Brasil reconhece esta influência, e afirma que ela ocorre na busca de sonoridade do texto, harmonia, na conjunção entre melodia e ritmo da frase... Como exemplo concreto, ele cita o período final de *O Pintor de Retratos*:

[8] Vitória de Samotrácia é uma escultura que representa a deusa grega Nice. Produzida por algum escultor desconhecido, provavelmente rodiano, acredita-se que a estátua foi confeccionada entre 220 e 190 a.C.. Foi descoberta em Samotrácia, Grécia, em 1863.

> E com olhos de sábio, olhos que tanto viram e tanto amaram, percorreu a solidez terrestre dos campos e o devaneio infinito das nuvens. (BRASIL, 2002, p. 181)

O Autor afirma, em *O Códice e o Cinzel* (MACHADO, 2015), ter elaborado este trecho pensando principalmente na sonoridade, pois gostaria que a última frase ficasse soando na cabeça do leitor, ou pelo menos seu ritmo, que ele assim idealizou: "Tatarata tara ta tara; ta tarata tarata tara."

Ademais, o romance *O pintor de Retratos* apresenta vasto material paratextual, que conduz o texto no caminho da transformação deste em uma "obra literária". Tratam-se de elementos peritextuais, segundo as definições de Genette (2009), que circundam fisicamente o texto, estabelecendo uma relação de continuidade material (e intermidial) com este. Tais paratextos, devido à maneira como são relacionados, deixam de operar na marginalidade textual, são atos de linguagem que dialogam com o texto, amplificando sua temática e seus significados.

A capa é o primeiro paratexto com o qual nos deparamos, ela estabelece um efeito de espelho com a contracapa, em que o objeto refletido é uma fotografia relevante para o desenvolvimento da diegese, a imagem (já aqui citada) de *Sarah Bernhardt*. Trata-se de uma fotografia em preto e branco (com tons de cinza), cores neutras, que podem servir de base para outras, assim como a fotografia da capa serve de base para os anseios e inquietações do protagonista do romance.

O título é outro paratexto carregado de significados. Apesar de *Sandro Lanari* (o protagonista) transitar entre a pintura e a fotografia, o romance não o apresenta como uma figura ímpar, talentosa, etc. Ele é apenas mais um dentre os tantos profissionais da imagem. Neste sentido, o título já apresenta esta limitação, *O Pintor de Retratos*, excluindo-o da fotografia e também da pintura artística no geral, trata-se de um ofício herdado, que ele não tem talento para superar.

A epígrafe do livro reforça a ideia de humanidade do protagonista. As citações de *Dom Quixote* (CERVANTES, 2015) e dos *Ensaios* de Montaigne (MONTAIGNE, 2010), podem sugerir que o italiano é desprovido de um talento sobrenatural, apresenta as mesmas contradições e falhas, também as virtudes, dos demais seres humanos:

> Cada qual é como Deus o fez _ e às vezes, ainda pior. (Cervantes, 2015, p. 328)

> Na verdade, o homem é de natureza pouco definida, extremamente desigual e variado. É difícil julgá-lo de maneira decidida e única. (Montaigne, 2010, p. 14)

Já a dedicatória e as "orelhas" do livro, outros paratextos que podem conter significados relacionados com o texto do romance, parecem não fazê-lo, e estabelecem relação com o mundo factual. A dedicatória diz o seguinte: "Para Monica Hallberg, Pascal, Célie e Lena-Lou, em Paris." São nomes não relacionáveis à diegese, assim sendo, imaginamos que sejam pessoas caras ao autor. Outrossim, as "orelhas" do livro apresentam um resumo da obra (assinado pelos editores) seguido de uma pequena biografia- bibliografia de Assis Brasil, prática comum destinada à informação e conquista de possíveis leitores, mas que pouco, ou nada, acrescentam ao texto romanesco.

Há, também, um posfácio, no qual Assis Brasil alude a questões de composição do romance e gratidão a pessoas próximas que contribuíram na composição do mesmo. Este pós-texto não se relaciona com o texto do romance, apesar de sua importância na transformação do texto romanesco em obra literária, ele não dialoga com o romance, não contribui na formação de seus significados.

Desta forma, verificamos que os paratextos, além de constituírem, por vezes, uma prática intermidial, operam uma mescla entre uso diegético e uso pragmático, o que atesta a atenção merecida por estes elementos, pois neles pode estar velado um posicionamento, que contribui na apreensão dos significados semeados no romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *O Pintor de Retratos* utiliza-se de uma estratégia interdisciplinar, para a qual operam a Literatura, Pintura, Fotografia Música, e a História, a fim de estabelecer reflexões humanas e artísticas, por vezes em separado, por vezes associadas. O romance (gênero) tem como característica essencial desenvolver a trajetória de um protagonista, muitas vezes em busca, metafisicamente, de si próprio. É o que ocorre nesta obra de Assis Brasil, na qual o protagonista procura, além de sua colocação no mundo, encontrar-se como artista, mas o que percebemos no embate entre arte e ofício, é que *Sandro Lanari* foi um profissional bem sucedido, mas longe de ser um artista singular. (Casualmente (?) a palavra "lanari", em basco, significa "trabalho")

Outrossim, é na mescla entre os elementos compositivos de linguagens distintas, na intermidialidade, que o autor estrutura seu artefato artístico, no entrelaçamento entre as artes e

as mídias que seu objeto estético se efetiva, de maneira não convencional, mas, sem dúvida, criativa.

Seja leitor, espectador, ouvinte... o receptor desta obra é laureado com um objeto artístico que não se acomoda com o pré-estabelecido, que questiona fronteiras secularmente estabelecidas e solidificadas. Neste sentido, as teorias e práticas que democratizam o fazer artístico (ou científico) lidam com a possibilidade de não apenas abrirmos os olhos às outras séries, mas darmos as mãos em uma caminhada que trará uma visão mais plena dos processos que movem o mundo.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *O pintor de retratos.* Porto Alegre: L&PM, 2002.

CERVANTES, Miguel de. *Dom quixote de La mancha*. Disponível em:http://docente.ifrn.edu.br/paulomartins/livros-classicos-de-literatura/dom-quixote-de-la-mancha-de-miguel-de-cervantes.-pdf/view. Acesso em: 23 jun. 2015.

CLÜVER, Claus. *Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos.* In: Revista Literatura e Sociedade, v. 2- 1997, São Paulo, 1997.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MACHADO, Douglas. *Luiz Antonio de Assis Brasil - o Códice e o Cinzel*. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=mHW_PkMbCog>. Acesso em: 03 jun. 2015.

MONTAIGNE. *Os ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

LEITURAS DO CORPO NA ESCRITA-MEMÓRIA: UMA ABORDAGEM SOBRE O ROMANCE *AOS 7 E AOS 40*, DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA.

Ma. Joelma Rezende Xavier (UFMG/CEFET-MG)

A narrativa de *Aos 7 e aos 40*, primeiro romance do escritor João Anzanello Carrascoza (2013), estrutura-se a partir do olhar de um menino-velho, que narra em primeira pessoa o enredo referente à infância, e de um narrador onisciente, que narra em 3ª pessoa o enredo da vida adulta. Esse arranjo bipartido não ocorre apenas na divisão das vozes narrativas: ele também acontece na apresentação estética do livro, cujo projeto editorial situa os capítulos referentes à infância na metade superior de cada página, em tom de verde-claro, e os capítulos referentes à vida adulta estão situados na metade inferior de cada página, em outro tom de verde. Assim, os enredos infância-maturidade se intercalam visualmente, demarcando os lugares de um corpo escrito em cada fase da vida do protagonista. Além dessa diagramação esteticamente demarcada, há uma organização espelhada dos títulos que compõem cada capítulo, como aparece no índice do livro:

Depressa	*Leitura*	*Nunca mais*	*Dia*	*Silêncio*	*Fim*
Devagar	*Escritura*	*Para sempre*	*Noite*	*Som*	*Recomeço*

Essa organização espelhada também se estrutura a partir de uma série de opostos que tematizam as descobertas do menino diante das experiências do homem e vice-versa. O enredo situa-se, portanto, num espaço de tensões que transitam entre aprendizagem, alegria e dor. Segundo Martirani (2013: p.1), "o que separa os dois universos é apenas uma linha muito sutil, como se as duas instâncias fossem os dois lados da mesma moeda ou, em outros termos, como se, para cada ação do menino, correspondesse uma reação do homem". Alternadamente, o ritmo acelerado do menino se opõe à experiência de um tempo lento no cotidiano do homem. A descoberta do universo da leitura, seja da letra, seja do corpo, nas vivências do menino, tensiona a escritura de um homem que quer dizer o seu "estar nas coisas" e assim, sucessivamente, entre os pares antiteticamente situados no dístico[9] do enredo.

O aspecto visual do arranjo dos capítulos, sobretudo em função da variação de cores e do espelhamento dos títulos, sugere uma alternância entre os momentos narrados e, ao mesmo tempo, exploram a possibilidade de um arranjo independente de cada capítulo. Assim, a

[9] O conceito de dístico utilizado neste artigo é referente ao campo da Botânica: "tipo de ramificação de um eixo em que os ramos estão dispostos em duas fileiras diametralmente opostas e situados em um mesmo plano". Fonte: REVIERS, Bruno de. *Biologia e Filogenia das algas*. Trad. de Iara Maria Franceschini. Porto Alegre: Artmed, 2008: p.252.

narrativa pode ser lida numa sequência alternada, como está sugerido no índice e na apresentação dos capítulos, e também pode ser lida sequencialmente a partir da cor de cada parte, separando a leitura, em momentos da infância (páginas em verde-claro) e em momentos da vida adulta (páginas no outro tom de verde). Essa imbricação das partes do enredo gera a composição de um corpo, constituído por partes que são independentes, mas que também estão relacionadas entre si. O elemento que potencializa a relação entre as partes desse 'corpo narrativo' situa-se no campo da memória e no campo da experiência. Este artigo visa a analisar o romance *Aos 7 e aos 40*, a partir das noções de experiência, memória, corpo e escritura e é sobre possibilidades de relações entre esses tópicos que discorrerei a seguir.

NO PLANO DA EXPERIÊNCIA

Segundo Rancière (2005: p.58), "o real precisa ser ficcionado para ser pensado". Isso significa que há formas de inteligilidade do discurso/do pensamento que se representam ficcionalmente e provocam efeito sobre o real. Essa relação se define por meio de variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos (indivíduo e coletividade), capazes de modificar diferentes situações e de reconhecer suas imagens. Para Rancière:

> A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações 'segundo a necessidade e a verossimilhança'. Torna-se uma ordenação de signos. Todavia, essa ordenação literária de signos não é, de forma alguma, uma autorreferencialidade da linguagem. É a identificação dos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto.(...) A soberania da estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social. (RANCIÈRE, 2005, p. 55)

Esse enfoque sobre a ficcionalização do real ou, mais especificamente, sobre a "soberania estética da literatura" pode ser observado no romance de Carrascoza, a partir da potência que é dada à voz do menino-narrador: "Eu ia correndo à vida. Aos sete, a gente é assim. Pula de um doce pra um brinquedo. De um brinquedo pra uma tristeza. Tudo rápido, no demorado da infância." (CARRASCOZA, 2013: p.7). Um menino que vivencia cada ato, na percepção de um ritmo próprio e que fala de sua condição. A atribuição da primeira pessoa a essa voz, ainda que se saiba que é a voz de um adulto projetada na criança, contribui para a percepção, no romance, de um menino-velho ou de um adulto que reconhece a importância de

seus dias de menino. Essa voz ganha destaque na narrativa e é nela que se instaura um plano de domínio sobre as vivências sensíveis do homem. A autonomia do menino-narrador em contar sua história e suas descobertas potencializam a visão sobre a infância em oposição ao que se passa na vida adulta, cuja narração apresenta-se em um enfoque de distanciamento, na construção de um olhar sobre um homem fragmentado, atravessado por um cotidiano urbano: "O homem estacionou o carro no subsolo, pegou a bolsa e o buquê de rosas que comprou de um vendedor no semáforo e subiu para o oitavo andar. O dia de trabalho ficara para trás, anestesiado pelo esquecimento provisório." (CARRASCOZA, 2013: p. 13). Percebe-se, nessa alternância de vozes, a sobreposição do menino ao homem, uma vez que o menino é dono de sua própria voz e o homem é narrado. Talvez esteja nesse impasse a sugestão machadiana do menino como pai do homem[10], ou ainda, a partir da citação de Rancière, "um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social." (RANCIÈRE, 2005, p. 55). Afinal, em que plano das relações sociais a criança estaria num patamar superior ao do adulto? No plano literário da prosa poética de Carrascoza, essa sobreposição acontece. Todavia, é importante destacar que, apesar da atribuição de uma voz própria ao menino-narrador, o adulto não é colocado em segundo plano, uma vez que ele passa a ser construtor – por meio de suas percepções – da própria experiência, que é também evocada no plano da sensibilidade infantil. É na construção da experiência que as linhas da infância se encontram com as linhas da vida adulta na narrativa de Carrascoza.

Originária do latim *experientĭa(ae),* a palavra experiência, a partir do verbete de dicionário, é definida como 'ato ou efeito de experimentar' e, sob a rubrica da filosofia, acrescenta-se: 'qualquer conhecimento obtido por meio dos sentidos; forma de conhecimento abrangente, não organizado, ou de sabedoria, adquirida de maneira espontânea durante a vida; prática'[11]. Experiência, na perspectiva benjaminiana, em ensaio produzido em 1913[12], associa-se a uma espécie de "evangelho da vida adulta" (BENJAMIN, 2002: p.22). Essa etapa da vida, para esse autor, caracteriza-se como uma fase de "anos de compromisso, pobreza de ideias, lassidão." (BENJAMIN, 2002: p.22). Nesse contexto, a experiência, muito mais de que

[10] "O menino é pai do homem" é título do capítulo XI de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Marta de Senna e Marcelo Diego, na 1ª edição Penguin Classics/ Companhia das Letras (2014) , afirmam, em nota da página 62, que esse título do capítulo XI é uma apropriação feita por Machado de Assis de um verso do poeta inglês William Wordsworth (1770-1850): "*The child is father of the man*".

[11] Verbete extraído de *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, revisado e atualizado conforme novo acordo ortográfico. Formato eletrônico.

[12] Ensaio "Experiência", 1913. Neste artigo, é utilizada a versão traduzida por Marcus Vinicius Mazzari e publicada em 2002.

uma 'forma de conhecimento', seria uma espécie 'máscara do adulto', de 'roteiro' ou 'fardo' insistentemente imposto aos jovens. Para Benjamin (2002), muitos indivíduos adultos – pejorativamente tratados por 'filisteus' em seu ensaio – experimentam a falta de sentido da vida, uma vez que

> (...) o filisteu jamais levanta os olhos para as coisas grandiosas e plenas de sentido, a experiência transformou-se em seu evangelho. Ela converte-se para ele na mensagem da vulgaridade da vida. Ele jamais compreendeu que existe outra coisa além da experiência, que existem valores que não se prestam à experiência (...). (BENJAMIN, 2002: p. 22)

Dentro dessa perspectiva, a experiência circunscreve-se ao passado, e dificilmente projeta-se nas possibilidades de um porvir. Daí o porquê de sua limitação, explicada por Benjamin (2002), no fato de que o filisteu "(...) só conhece a experiência, nada além dela (...). E também porque ele só é capaz de manter relação íntima com o vulgar, com aquilo que é o 'eternamente-ontem'". (BENJAMIN, 2002: p.22). A ruptura com esse jugo de uma experiência ocorreria, na visão benjaminiana, a partir da juventude, uma vez que ao jovem caberia contrapor o espírito à experiência: "O jovem vivenciará o espírito, e quanto mais difícil lhe for a conquista de coisas grandiosas, tanto mais encontrará o espírito por toda parte em sua caminhada e em todos os homens." (BENJAMIN, 2002: p.24-25). Influenciado pela ética kantiana[13], a ideia de existência de um 'espírito' sobrepõe-se à noção de 'experiência', dentro dessa perspectiva de 'evangelho da vida adulta', uma vez que o espírito do jovem não se vincularia ao passado, mas aos desafios do presente e do futuro.

No capítulo intitulado "Nunca mais", do romance de Carrascoza, o menino-narrador sugere um ato de aprendizagem e, simultaneamente, uma leitura das experiências do universo adulto:

> Os **homens estavam tratando de negócios** e eu fiquei longe pra não atrapalhar. Já tinha ido com meu pai a muitos lugares e sabia que quando **ele queria falar de negócio**, não gostava que eu ficasse por perto pedindo isso e aquilo. O *secos e molhados* era um mundo, enorme, eu me perdi lá dentro. Gostei de circular de um canto a outro [...]. Percebi que as vozes se alteravam e escutei a do meu pai apertada, mais baixa que as outras. Não sei por que, em vez de ver o que estava acontecendo, me escondi atrás das prateleiras e tentei ouvir o que eles diziam. Não entendi nada, mas pelo tom da conversa, percebi que **meu pai estava triste**. [...] **O dono do armazém, cigarro pendurado na boca**, sorriu, anotou qualquer coisa num saco de

[13] *Fundamentação para a metafísica dos costumes*, obra publicada por Immanuel Kant, em 1785-1786. No capítulo "O ensino de moral", também publicado em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (2002), Benjamin faz explanações sobre o 'espírito livre' da comunidade estudantil e sobre 'coletividade ética', aspectos que são explorados sob a ideia de "espírito da juventude" em outros ensaios dessa publicação, como ocorre em "Experiência".

> papel e enfiou a caneta sobre a orelha. Tinha uma cara feia e, **ao mesmo tempo, me deu raiva e dó dele.** [...] Meu pai disse, *Vamos, tá na hora*, e **pagou a conta**, *a mercadoria não era boa, que ele compreendesse.*
> Saímos. Antes de chegar na Kombi, olhei de rabo de olho e vi, surpreso, que **meu pai estava chorando**. Na hora eu achei que seria melhor não olhar, até procurei fingir, pra ele se controlar. Eu senti que **ele se envergonharia se eu percebesse.** Andamos depressa, **a grande mão dele no meu ombro**, num toque leve, um carinho resignado. Como quem não quer nada, fiz que estava atento ao movimento das ruas, mas **vi a dor cobrindo o rosto dele** quando o sol cintilou seus olhos. (CARRASCOZA, 2013: p. 50-51 – grifos meus)

O aprendizado do menino-narrador, nesse trecho, associa-se à percepção de uma rotina adulta: tratar/falar de negócios, fumar/beber, pagar contas. Essa rotina adulta pode ser associada, a partir da concepção benjaminiana, à ideia de 'experiência' ou, mais especificamente, "ao evangelho da vida adulta", aos "anos de compromisso, pobreza de ideias, lassidão". O garoto insere-se em uma estrutura da qual ele não faz parte (o mundo adulto) e o seu aprendizado vem da percepção do fato de seu pai ter sido humilhado pelo proprietário do armazém: "Saímos. (...) olhei de rabo de olho e vi, surpreso, que meu pai estava chorando. Na hora eu achei que seria melhor não olhar, até procurei fingir, pra ele se controlar. Eu senti que ele se envergonharia se eu percebesse.". O olhar do narrador-personagem, nesse trecho, associa-se à percepção de um 'espírito jovem que entende os desafios do presente e do futuro', já que a vivência desse fato com o pai levou o garoto-narrador a entender um processo social que extrapola sua vivência infantil. Entender o sofrimento do pai, ao ser humilhado na frente do filho, faz o menino projetar sua aprendizagem no para-além de sua experiência. Estaria nesse aprendizado, portanto, um exemplo da noção de 'espírito jovem', na perspectiva de Benjamin (2002).

No capítulo intitulado "Recomeço", do romance de Carrascoza, a percepção sobre o novo também é articulada como uma experiência na visão do adulto. Essa perspectiva é operada a partir de um olhar que não se encerra no vivido, mas em um momento que é projetado em um porvir:

> Caminhou até a igreja matriz, cruzou a rua Quinze, passou diante do Bar do Ponto (onde agora havia um prédio dos correios).
> Pedia perdão aos lugares, por estar li, profanando-os com seus passos de hoje. As novas saudades não vinham; ao atravessá-los, as antigas iam se evaporando à luz fatiada do sol – o álbum de figurinhas; o futebol no quintal de casa; o pássaro-preto de Seu Hermes, cantor dos bons, que Bolão trocara por outro, mudo, pego lá no Santa Cruz...
> Ele pensava ser o primeiro dia de uma nova consciência, mas era o último estertor de quem ele fora. Seguiu adiante, olhando não mais para as coisas, mas para fora delas, abandonando, na rua a sua pele velha, disposto a aceitar seu novo estado, como se ressuscitasse não depois de morrer, mas depois de viver. (CARRASCOZA, 2013: 150-151)

Observa-se que, nesse trecho, o adulto não se vangloria de uma experiência, como uma noção de "evangelho da vida adulta", mas apresenta a construção de uma aprendizagem a partir de um passado nostálgico. O personagem adulto de Carrascoza projeta o 'espírito jovem' ao reconhecer-se não na experiência de um passado que se evaporou, mas na expectativa de um 'novo estado', que está por vir. No romance de Carrascoza, a experiência do adulto está diretamente associada à percepção do sensível. E é também nesse sensível, ou numa ideia de 'espírito jovem', que ocorre a convergência dos olhares entre o menino-narrador e adulto narrado:

> **Eu vivia entre as pessoas**, as **árvores**, as **casas**. **Não tinha aprendido ainda a viver** na sua raiz, só saltava sobre galhos, no espaço entre uma e outra. **Ignorava** o que era voltar, eu só ia às coisas – **era o meu tempo de começos**. (CARRASCOZA 2013: p.117 – trecho do capítulo "Fim"– grifos meus)
> **Agora ele vivia entre edifícios, muros e ruas formigadas de carros**. **Aprendera** não só a ir à raiz das coisas, mas, principalmente, a nutri-las, para que se arvorassem em ramos, se fossem boas, ou a cortá-las ainda no começo, se lhe parecessem daninhas. (CARRASCOZA 2013: p.133 – trecho do capítulo "Recomeço" – grifos meus).

Nesses trechos, respectivamente, relacionados à infância e à vida adulta, observa-se o aprendizado como o ponto de confluência das narrativas. O menino-narrador vivia entre pessoas, árvores e casas; o homem vivia entre edifícios, muros e carros. O menino saltava entre galhos e desconhecia a raiz das coisas; o homem reconhecia a raiz e sabia aproveitar os frutos bons dos acontecimentos. O que se percebe, na transição e na oposição entre os dois últimos capítulos do romance, é a configuração de uma experiência que conecta as duas narrativas, estreitando, portanto, a distância entre o menino-narrador e o homem narrado. Se, num primeiro momento, o menino é evidenciado na narrativa, devido à autenticidade de suas vivências/ suas descobertas, ao final do romance, o homem é focalizado, especialmente, em função de sua trajetória de aprendizados. O plano narrativo orienta-se para a confluência entre o viver (do menino) e o experienciar (do homem): "E embora não pudesse jamais rebobinar a vida, eis que ele experimentou, outra vez, (doendo) uma antiga alegria." (CARRASCOZA, 2013: p. 153). Essa confluência também é representada nos planos da memória-corpo que é construída ao longo da narrativa do romance, como veremos na próxima seção deste artigo.

DE CORPO E MEMÓRIA

Em entrevista ao jornal Rascunho, em outubro/2013, o escritor João Anzanello Carrascoza afirma que na, escrita de *Aos 7 e aos 40*, "os capítulos são quadros de sentimentos, e não pura e simplesmente quadros de episódios"[14]. Essa concepção de escrita esboça uma escolha do autor em organizar o sensível, em articular um pensamento-sensação, ora evocado na memória, ora vivenciado nos sentidos do corpo. De acordo com Pollak (1992),

> (...) a memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente um verdadeiro trabalho de organização. (POLLAK, 1992: p. 204).

Ao apresentar o menino-narrador, no primeiro capítulo, intitulado "Depressa", o autor potencializa os mecanismos sensoriais do ver, do ouvir, do saborear e do cheirar como forma de uma possível organização dos fatos vividos. A memória é, portanto, ativada e reconstruída a partir das sensações corporais do menino, como pode ser observado nos trechos a seguir:

> O pai chegava, *Olha o que eu trouxe pra voc*ê?, e abria a mão: um punhado de balas Chita! **O mundo, então, era aquele sabor em minha boca**, eu concentrado em mastigar, querendo outra, e mais outra, satisfeito de estar ali, fiel ao meu instante. (CARRASCOZA, 2013: p. 7, grifos meus)
> (...) Um caminhão de carga passava lá fora – **a gente sabia pelo barulho do motor** – saíamos, correndo, num empurra-empurra, e, debruçados na janela, víamos o caminhão se arrastando, **ruidoso**. (CARRASCOZA, 2013: p. 8, grifos meus)
> (...) E, adiante, as casinhas de sempre, **a gente ali gastando o olhar com a noite** que descia do céu. O óleo quente chiava na cozinha, **no ar o cheiro de bife que a mãe fritava**. Eu voava na cozinha, entregue inteiramente à minha fome. (CARRASCOZA, 2013: p. 8, grifos meus)

Nesses trechos do primeiro capítulo, a noção de um corpo vai se construindo paulatinamente: a boca que saboreava a bala chita; os ouvidos que detectavam o barulho ruidoso do caminhão a distância; os olhos que percebiam a chegada da noite; o nariz que sentia o cheiro do bife preparado pela. Esse corpo que se constitui das lembranças de fatos e de afetos forma a imagem do menino-narrador que, cada vez mais, expressa suas sensações na construção de seu universo rememorado:

> Então, numa manhã, veio do Rio de Janeiro, a tia Imaculada e com ela a prima Teresa, que eu não conhecia. (...) **Vi**, feliz, a novidade, mas, em seguida, **desvi**. (...)

[14] Entrevista de João Anzanello Carrascoza ao Paiol Literário, seção do Jornal Rascunho. Disponível em: http://rascunho.com.br/joao-anzanello-carrascoza/, edição 162, outubro/2013. Acesso em 18/04/2016.

> Eu ainda errava no **meu olhar**. (...) **Olhei** bem pra ela. Pra ver tudo, nos detalhes. A cor dos **olhos**, o **nariz** arrebitado, a **boca** bonita, os **dentes** brancos clarinhos, tudo o que, pra mim, era o **jeito** dela. E foi aí, de repente, que eu perdi toda a pressa do mundo. (CARRASCOZA, 2013: p. 10-11, grifos meus)

Nesse outro fragmento do primeiro capítulo, o menino-narrador potencializa sua memória na dinâmica do olhar – ver e *desver* – para construir, parte por parte, o semblante da prima Teresa: olhos, nariz, boca, dentes, jeito. A imagem da prima, assim como a do narrador-personagem, é evocada pelo conjunto das partes de seu rosto. São os elementos corporais que ativam a memória da sensação narrada pelo menino.

De acordo com Merleau-Ponty (1996), "quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão de vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele". (MERLEAU-PONTY, 1996: p.269). A percepção do corpo é, segundo esse filósofo, elaborada no plano de vivência das sensações e é também a forma como o sujeito se individualiza, já que "o corpo é um eu natural e como um sujeito da percepção". (MERLEAU-PONTY, 1996: p.278). A partir dessa noção teórica de corpo, podemos entender a composição dos sentidos, no primeiro capítulo do romance *Aos 7 e aos 40*, como mecanismo fundamental na construção do menino-narrador e, simultaneamente, o recurso de linguagem delineador de uma voz que evoca sensações e que, por isso, existe. Esse recurso de representação do personagem também é utilizado no capítulo 2 do romance, intitulado "Devagar":

> Entraram no apartamento, em silêncio, o toque de sua **mão** no **ombro** dela dizia, *Esta é minha mulher e eu voltei pra ela* (...).(CARRASCOZA, 2013: p. 14)
> A água caía mansa, **lavando a cruz que em suas costas se aderira como uma tatuagem**. Sentia-se refém daquele **corpo**, que o diferenciava dos demais, o **corpo** que sua mulher reconhecia como o de seu homem, e o menino como o de seu pai.
> E enquanto lavava os **cabelos**, os **pés**, os **braços**, ele pensou na mulher, esquentando o jantar; e, quando já se vestia no quarto de **costas** para a porta, sentiu a presença dela – aqueles passos, como se tivessem silenciadores, abafavam o alvoroço de seu **coração**. (CARRASCOZA, 2013: p. 17, grifos meus)

Podemos observar que a apresentação paulatina do corpo também ocorre nesses trechos. O personagem adulto vai ganhando forma a partir da representação de seu corpo: a mão, os cabelos, os pés, os braços, as costas, o coração. Além desse recurso, há, nesse trecho, a construção da metáfora "lavar a cruz nas costas", relacionada à imagem da mulher e do filho – que são sustentados pelo homem – ou, ainda, relacionada às imagens de marido e de pai que, socialmente, demarcam as funções desse homem. A imagem da mulher é evocada pelo

recurso figurativo da metonímia, em "aqueles passos". Essa representação demarca a aproximação parcial e delicada da personagem que também vai ganhando suas formas à medida que o enredo da vida adulta se desenvolve,. No trecho a seguir, por exemplo, a mulher é associada à imagem de uma árvore: "Foi à cozinha, mirou-a, curvada sobre o fogão, as **espáduas** frágeis, os **cabelos** castanhos, tão desprotegida, tão dele. Quando se aproximou, **ela** se voltou, como uma **árvore** cujos **galhos se movem antes do vento soprar** (...)". (CARRASCOZA, 2013: p. 18, grifos meus). O corpo da mulher também apresentado em partes – espáduas, cabelos – inicialmente está associado a uma imagem de fragilidade – 'ser desprotegida'; 'ser dele' – mas essa imagem é desconstruída pelo signo "árvore cujos galhos se movem antes do vento soprar". A potência dessa imagem confere à personagem feminina a transição de um status de desprotegida para "acolhedora", "protetora", a imagem de uma árvore com galhos moventes, tal como a imagem de uma mulher que acolhe e envolve o seu homem.

A representação de uma mulher-planta aparece também no último capítulo do livro, intitulado "Recomeço": "Devia ser **a mãe do amigo**, só podia ser, mas ele quase não a reconheceu, uma grossa camada de pele velha a cobria, como **uma planta trepadeira, ela toda uma raiz seca e retorcida**, nem sabia o que lhe dizer (...)". (CARRASCOZA, 2013: p. 148, grifos meus). Observemos que a imagem do corpo é associada a uma sensação de decadência que se traduziu no uso da comparação da mulher – a mãe do amigo – a uma trepadeira com raiz seca e retorcida.

No primeiro capítulo, quando o narrador fala da esposa do personagem homem, a associação corpo-árvore pertence a uma esfera afetiva e, portanto, a dimensão da memória evocada é positiva. No último capítulo, quando o narrador recorre à imagem de uma "trepadeira com raiz seca e retorcida", a memória evocada é contaminada pelas sensações negativas do personagem-homem, ao retornar à sua cidade natal. Esse processo também ocorre na construção na percepção da cidade: "A cidade que lá estava era a mesma, mas a outra, a sua, **a cidade que se enraizara nele**, essa **se apagava aos seus olhos, como um glaucoma**, sob a camada fria da atual". (CARRASCOZA, 2013: p. 144, grifos meus) e ainda no trecho: "**Tudo ali tinha se descolorido**; as coisas, **vivas na lembrança, diminuíam-se** ao seu olhar, o mundo nele se engrandecera". (CARRASCOZA, 2013: p. 148, grifos meus). A memória, nesse processo de representação, pode ser entendida, a partir de Le Goff (1992), como "uma propriedade de conservar certas informações, que remete, em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou

informações passadas, ou que ele representa como passadas." (LE GOFF, 1992: p. 419). Nesse contexto de análise, podemos perceber que o campo das sensações referentes ao passado, no trecho de Carrascoza, está associado ao campo semântico de "apagamento": 'cidade que apagava aos seus olhos'; 'glaucoma'; 'descolorido'; 'cidade viva na lembrança e apagada no presente'. O uso desses elementos constitui o recurso estilístico responsável por delinear o olhar embaçado do personagem sobre seu passado. Dessa forma a imagem do corpo e da cidade que é evocada no plano das lembranças vai se reduzindo, à medida que o personagem adulto consegue ressignificar seu passado no momento presente e projetá-lo nas experiências que estão no porvir.

NA LEITURA DOS CORPOS

No terceiro capítulo de *Aos 7 e aos 40*, intitulado "Leitura", o menino-narrador depara-se com um desafio proposto por sua mãe, o exercício de "ler pessoas":

> Naquela época, eu estava aprendendo a ler e a escrever e me encantava descobrir como uma letra se abraçava a outra para formar uma palavra, e como as palavras, úmidas de tinta ganhavam um novo rosto, quando escritas no papel. Pra mim, as letras nasciam encaracoladas como gavinhas e, na hora de abrir a cartilha e juntá-las, eu sempre gaguejava, rasurando o silêncio. Meu irmão, mais avançado no mundo da leitura, ria às soltas, zombando de meus erros. Um tarde, ao ouvi-lo caçoar de mim, minha mãe o lembrou das dificuldades que ele tivera e disse, *Você também errava muito!* E afirmou que aquele beabá era apenas o começo, um dia eu e ele iríamos ler não só as palavras, mas tudo ao nosso redor, inclusive as pessoas. Achei engraçado aquilo que ela disse, como é que seria ler as pessoas? (CARRASCOZA, 2013: p. 23)
> Começamos macios, mas logo a partida ferveu e, como sempre, um deu de provocar o outro drible desse, careta daquele, gol lá, gol cá, a bola (...) caiu na casa de Seu Hermes. (...) Nós ficamos ali, de olho num extremo e noutro do muro, à espera da bola, imaginando em que ponto ela cairia. Mas o tempo foi passando, a sombra da jabuticabeira crescendo do outro lado, e eu e meu irmão nos olhamos fundo, fundo, em silêncio. Como no *replay* de um lance, lembrei daquelas palavras de minha mãe, que um dia iríamos ler as pessoas. Apesar de imóveis ali, havia poucos minutos, eu sabia, e ele também, que Seu Hermes nunca mais poderia nos devolver a bola. (CARRASCOZA, 2013: p. 29)

Nesses fragmentos, o menino narra sua descoberta e fascínio na construção da leitura e demonstra-se assustado diante da proposta inusitada de sua mãe em dar vida ao ato de "ler pessoas". O que poderia ser essa prática? Como ela aconteceria? A essas perguntas o próprio narrador-personagem responde, não com uma resposta logicamente construída, mas com uma sensação vivida: foi por meio da percepção da angústia vivida pelo menino-narrador e pelas expressões de seu irmão que a leitura de pessoas se realizou. Foi na sensação de um vazio, a partir da ausência de Seu Hermes, que o menino aprendeu a decodificar a mensagem da mãe.

A partir daí, ele aprendera a projetar suas sensações não só na construção dos ritmos de seu corpo como também na percepção de signos e mensagens dos corpos que com ele conviviam. O ato de "ler pessoas" demarca, no enredo de *Aos 7 e aos 40*, o espaço das sensações constituintes das memórias e dos afetos do personagem-menino e do adulto. Nos capítulos de infância e vida adulta, que se alternam e que se complementam, o menino "é o pai do homem", e o homem recomeça sua história na reverberação das memórias de muitas ausências. Ler as memórias e ler os corpos torna-se uma ação necessária aos personagens que, poeticamente, são desenhados na narrativa de Carrascoza.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. "Experiência". In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002: 21-26.

_____. Obras escolhidas. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Trad. De Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119. Ensaio também disponível em: https://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walter-benjamin-experiencia-e-pobreza.pdf, acesso em 16/03/2016.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Aos 7 e aos 40*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação, n° 19, J/F/M/A de 2002.

LE GOFF, Jacques. "Memória". In: *História e Memória*. 2 ed., trad. De Irene Ferreira (et al.), Campinas: SP: Editora da UNICAMP, 19992: P. 419-476.]

MARTIRANI, Maria Célia. Paisagem de homem e menino. Jornal Rascunho, disponível em: http://rascunho.com.br/paisagem-de-homem-e-menino/, edição 162, outubro/2013. Acesso em abril, 2016.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. De Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, v.5, n.10, Rio de Janeiro, 19992: p. 200-212. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf; acesso em set.2015.

RANCIÈRE. Jacques, *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

ANALISANDO O LEXEMA "VIOLA" NO CONTEXTO CAIÇARA

Joni Márcio Dorneles Fontella (UNIOESTE - CAPES)

INTRODUÇÃO

Este trabalho é parte da pesquisa de Mestrado intitulada: "O 'fandango caiçara' do Paraná: uma perspectiva lexical", na qual o objetivo principal foi verificar os campos lexicais utilizados pelos caiçaras por meio da música. O *corpus* foi composto por 26 músicas tradicionais do repertório do "fandango caiçara" do estado do Paraná, que fazem parte do CD *Museu Vivo do Fandango* (2006).

A partir das análises, identificamos nove campos lexicais, que foram subdivididos em microcampos. O terceiro com maior número de lexemas foi o campo da "música e da dança", com um total de 14 palavras. Nele, o microcampo dos "instrumentos musicais" foi composto por cinco lexemas, dos quais "viola" se destacou, pois o seu número de ocorrências foi 14, em oposição às outras palavras, que aparecem em média duas vezes. Dessa forma, percebendo a importância que esse instrumento musical tem no contexto estudado, decidimos analisar essas ocorrências e discorrer sobre a relação que os sujeitos têm com suas "violas".

Para tanto, iniciamos discorrendo sobre as comunidades em foco. Apresentamos um pouco sobre a formação étnica desses grupos sociais, a partir da chegada dos portugueses à região onde hoje é o estado do Paraná. Também, falamos sobre o "fandango", gênero cultural trazido ao Brasil pelos imigrantes e que foi apropriado e modificado pelos caiçaras, a ponto de ser hoje conhecido como "fandango caiçara" (BRANCO, 2005; DIEGUES, 2006; PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006).

Na sequência, trazemos algumas considerações sobre a relação entre léxico, cultura e sociedade. Falamos, ainda que de forma breve, sobre o papel dos indivíduos no processo de evolução contínua dos sistemas lexicais (ABBADE, 2006; BIDERMAN, 2001; FERRAZ, 2006; MARTINS; ZAVAGLIA, 2014).

Então, na seção seguinte, discorremos sobre a utilizamos do programa da análise léxica *WordSmith Tools 7.0*, que foi utilizado para a coleta dos dados, tanto no presente trabalho, quanto na dissertação. A partir do uso da ferramenta *Concord*, do mencionado programa, tivemos a oportunidade de verificar as ocorrências do lexema "viola" dentro dos contextos em que a palavra aparece no *corpus*.

Assim, nas análises, trazemos a definição dessa palavra encontrada no *Novo Dicionário Aurélio da Língua portuguesa* (1999), e verificamos as acepções apresentadas na música em contraste com a definição trazida pelo dicionário.

FORMAÇÃO SOCIO-HISTÓRICO-CULTURAL CAIÇARA

Os caiçaras são povos que, tradicionalmente, organizam-se em pequenos grupos afastados das cidades e vivem especialmente de suas atividades relacionadas à agricultura e à pesca de subsistência. Dessa forma, estabeleceram-se nas regiões ribeirinhas da Baía de Paranaguá, no litoral norte do estado do Paraná. De acordo com Diegues (2006), "os moradores da região preferiam viver em seus 'sítios' litorâneos – locais de moradia, produção e socialização – a viver nas pequenas cidades" (DIEGUES, 2006, p. 15). Assim, constituiram suas formas de vida e sua cultura baseadas no núcleo familiar e nas relações com os membros da própria comunidade em que vivem.

A origem desse grupo social, no entanto, remonta ao século XVI. Quando os portugueses chegaram à região onde hoje é o Paraná, encontraram muitos povos indígenas. Eram tribos, especialmente tupi-guarani, divididas em diversos troncos linguísticos e culturais. Logo, a região do litoral paranaense passou a ser habitada por uma grande quantidade de grupos étnicos. Como pontua Diegues (2006), naquela região encontravam-se "*povos indígenas*, como os Guarani, [...] portugueses e escravos negros – e inúmeros *quilombolas* e de *caboclos ribeirinhos* (DIEGUES, 2006, p. 13). Desta amalgama de raças surgiu o caiçara.

Para Branco (2005), "o 'povo caiçara' começou a se formar por volta de 1500, sob a influência marcante das culturas indígenas litorâneas misturadas à cultura lusitana" (BRANCO, 2005, p. 17). Assim, de acordo com os teóricos, podemos dizer que a configuração étnica caiçara é caracterizada pela diversidade.

A influência portuguesa não se deu apenas na formação étnica desses grupos, mas também no âmbito cultural. Nesta perspectiva, a principal forma de expressão dos sujeitos caiçaras é o "fandango", gênero que foi trazido de Portugal pelos imigrantes e que foi apropriado pelas comunidades mencionadas. Apesar de ter se desenvolvido em diversas regiões do país, no litoral norte do Paraná e litoral sul de São Paulo, o "fandango" adquiriu configurações diferenciadas daquelas Ibérias, como novos ritmos e novas danças. Além disso, o uso de instrumentos musicais próprios da variante caiçara é de fundamental importância.

Neste contexto, não são usados instrumentos tradicionais, ou seja, aqueles utilizados em estilos musicais brasileiros, como o samba, o frevo, a bossa nova, por exemplo. Essa característica resulta da grande habilidade que os membros dessas comunidades têm de fabricar seus próprios utensílios, sejam os utilizados para o trabalho ou, como nesse caso, para a diversão.

Os principais instrumentos musicais usados no "fandango caiçara" são: a rabeca, o adufe e a "viola". Vale ressaltar que, dependendo da comunidade, outros tipos de instrumentos podem ser utilizados juntamente com mencionados anteriormente, especialmente os de percussão, como surdo, triângulo, pandeiro e a timba (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006).

A rabeca é um instrumento semelhante ao violino, tanto na sua forma física quanto na maneira de se tocar. No entanto, enquanto o violino possui quatro cordas, as rabecas podem variar entre três, quatro ou, mais raramente, cinco cordas. Por serem fabricadas pelos próprios membros das comunidades, as rabecas podem diferir em sua constituição (GRAMANI; CORRÊA, 2006).

O adufe tem a forma e a maneira de ser tocado são como a de um pandeiro, como os usados no samba. A diferença entre o adufe e o pandeiro consiste no fato de ele ser feito de forma completamente artesanal. O papel desse instrumento nesse contexto é a marcação do ritmo. Assim como os pandeiros no samba, os adufes são utilizados para a parte percussiva da música caiçara.

A viola caiçara, ou fandangueira como é geralmente chamada, é um instrumento que possui uma característica que é de suma importância para o "fandango caiçara". Ao invés de possuir dez cordas como as violas tradicionais, essa possui diferentes configurações com relação ao número de cordas. De acordo com Gramani e Corrêa (2006), "a maioria das violas de 'fandango' possui uma meia corda, cuja cravelha está no corpo da viola e não no final do braço como normalmente ocorre com os instrumentos convencionais. Essa meia corda é chamada de *turina*, *cantadeira* ou *piriquita*" (GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 24, grifos das autoras). A cravelha é a peça em que se enrola a extremidade superior da corda para que ela possa ser afinada (FERREIRA, 1999).

Nesta seção, apresentamos um pouco sobre a constituição étnica e cultural caiçara. Vimos que entre essas comunidades o "fandango" adquiriu diferentes formas, dentre as principais está o uso de instrumentos musicais característicos daqueles contextos. Assim,

apresentamos o contexto em que a pesquisa se situa. A seguir tratamos da relação entre léxico, cultura e sociedade.

LÉXICO, CULTURA E SOCIEDADE

De acordo com Biderman (2001), "qualquer sistema léxico é a somatória de toda a experiência acumulada de uma sociedade e do acervo de sua cultura através das idades" (BIDERMAN, 2001, p. 179). No processo de evolução contínua, os sujeitos têm papel de agentes, tanto na perpetuação, quanto na renovação lexical.

Dessa forma, ao estudar o léxico de uma língua, ou de uma comunidade de fala, torna-se essencial a análise da sua relação com a sociedade. Essa percepção é de suma importância, uma vez que "o universo semântico se estrutura em torno de dois polos opostos: o indivíduo e a sociedade. Dessa tensão em movimento se origina o léxico" (BIDERMAN, 2001, p. 179). Logo, fica evidente que para uma pesquisa de cunho lexical, faz-se necessário analisar a própria sociedade e seus processos evolutivos nos âmbitos social, histórico e cultural.

O estudo dos processos que envolvem o léxico, e a ação que os indivíduos exercem sobre ele, é fundamental tanto para a compreensão das expressões culturais dos grupos sociais, quanto para entender como se dá a formação da identidade cultural de tais comunidades. Segundo Abbade (2006), língua e cultura possuem uma ligação natural e indissociável, na qual uma depende da outra. De acordo com a autora, no processo de evolução contínua e incessante que elas possuem, sempre estiveram e provavelmente sempre estarão conectadas. Nesta perspectiva, os grupos sociais estão envoltos por questões linguísticas, culturais e, consequentemente, históricas. Abbade (2006) argumenta que, por meio dos estudos lexicais, é possível desvendar inúmeros segredos da história das sociedades e de suas culturas, sendo, assim, possível compreender determinadas formas de agir e pensar desses povos. Para Ferraz, o léxico é "o elemento da língua de maior efeito extralinguístico por se reportar, em grande parte de seu conjunto, a um mundo referencial, físico, cultural, social e psicológico, em que se situa o homem" (FERRAZ, 2006, p. 219).

Considerando a fala das pesquisadoras citadas nesta seção, podemos fazer uma relação com as comunidades caiçaras e algumas unidades lexicais verificadas em sua cultura. A prática do "fandango", e todas as técnicas desenvolvidas naqueles contextos, fizeram com que uma serie de palavras e expressões fossem incorporadas ao vocabulário caiçara. Os nomes das danças e das variações rítmicas do "fandango" são um exemplo disso. Palavras como *anu*, que

é o nome de uma dança e de um ritmo, e *piriquita*, que é o nome dado a uma corda da viola usada pelos caiçaras, são novas significações para palavras que na norma padrão brasileira se referem a pássaros.

Citemos outro exemplo: como vimos anteriormente, pelo fato das violas fandangueiras serem fabricadas pelos próprios membros das comunidades, elas possuem formas diferenciadas das tradicionais. A fabricação artesanal característica dos instrumentos musicais caiçaras deu às violas uma corda a mais. Ao invés de ter dez cordas como as tradicionais têm, o instrumento fabricado artesanalmente naquelas comunidades passou a ter onze. Então, tipos de afinações não convencionais são usados nestes contextos, assim como a formação dos acordes[15] é diferente dos usuais. Dessa forma, foram inventadas novas palavras para definir essas novas maneiras de se formar os acordes, aumentando e diferenciando o campo lexical da música caiçara quando comparada ao da música tradicional.

Essas observações reforçam ainda mais a noção de que "quando estudamos o léxico de uma língua, entendemos que é nesse nível em que as relações linguísticas e extralinguísticas mais se sobressaem, pois há laços íntimos que ligam o léxico à cultura de um povo" (MARTINS; ZAVAGLIA, 2014, p. 83). Dito de outra maneira, é por meio do léxico que os povos podem transmitir seus conhecimentos de mundo e suas particularidades culturais, assim como ressignificar ou criar novas unidades lexicais.

Na próxima seção, discorremos sobre o programa de análise léxica *WordSmith Tools 7.0*, que foi utilizado para a coleta dos dados, tanto da pesquisa de Mestrado, quando deste trabalho.

A UTILIZAÇÃO DO *WORDSMITH TOOLS*

A Linguística de Corpus é uma das áreas que têm tido papel de grande importância para as investigações baseadas no léxico. Segundo Berber Sardinha (2000a), ela se ocupa "da coleta e exploração de *corpora*, ou conjuntos de dados linguísticos textuais que foram coletados criteriosamente com o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade linguística" (BERBER SARDINHA, 2000a, p. 325). Contudo, esses tipos de investigações geralmente envolvem um número de dados muito grandes. Assim, algumas ferramentas de computador foram criadas com o objetivo de facilitar o trabalho dos

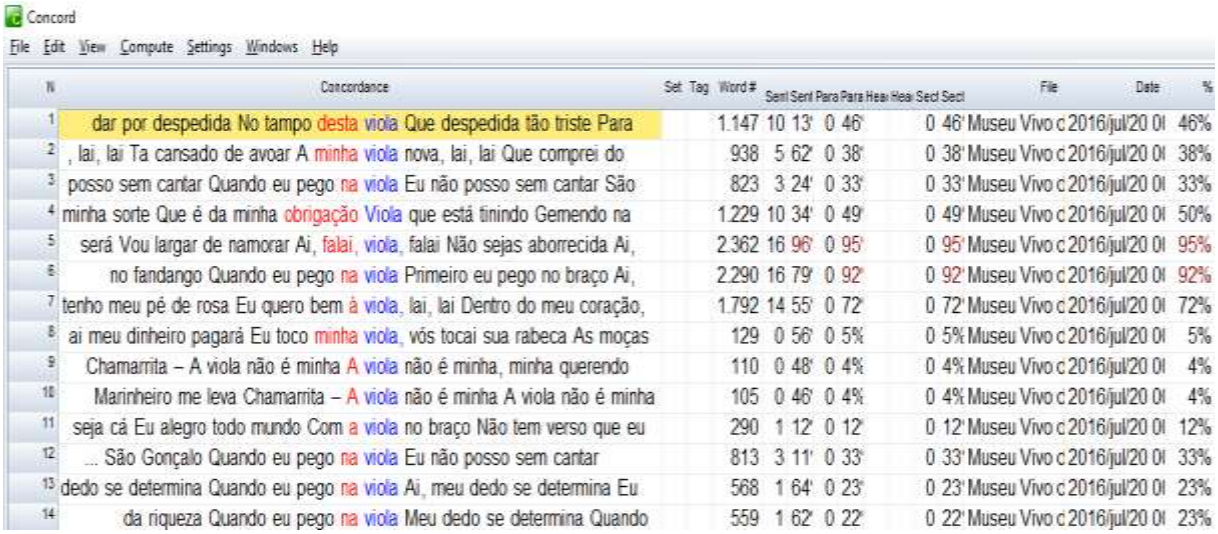
[15]Um acorde corresponde à união dos sons de ao menos três notas simultâneas. Uma sequência de acordes forma a harmonia de uma música. Nos instrumentos de corda, como a viola, a formação de um acorde será determinada pela localização do braço do instrumento em que os dedos pressionam as cordas.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

pesquisadores, e têm sido amplamente utilizadas em algumas áreas de estudos, tais como a Linguística, a Literatura e a Tradução. De acordo com o autor, o auxílio da máquina deu a possibilidade de se trabalhar com tarefas muito mais complexas, além da precisão que não se tinha anteriormente.

Em nossa pesquisa de Mestrado, assim como no presente trabalho, utilizamos uma das principais ferramentas da Linguística de Corpus. O programa *WordSmith Tools*, como é chamado, realiza o levantamento de frequência léxica em um dado *corpus*. Ele foi desenvolvido em 1996 por Mike Scott, na Universidade de Liverpool, e publicado pela *Oxford University Press*. De acordo com Berber Sardinha (2000a, 2000b), o *WordSmith* possui três ferramentas principais, a saber: *WordList*, *KeyWords* e *Concord*. A primeira, "produz listas de palavras contendo todas as palavras do arquivo ou arquivos selecionados, elencando em conjunto com suas frequências absolutas e percentuais" (BERBER SARDINHA, 2009, p. 8). A segunda, por sua vez, tem a função de extrair "palavras de uma lista cujas frequências são estatisticamente diferentes (maiores ou menores) do que as frequências das mesmas palavras num outro *corpus*" (BERBER SARDINHA, 2009, p. 8). A terceira, a ferramenta *Concord*, realiza concordâncias, ou listagem de uma palavra específica (o 'nódulo', *node word* ou *search word*) juntamente com a parte do texto onde ocorreu. O programa oferece também, conforme explica Berber Sardinha (2009), listas de colocados, palavras que ocorreram perto do nódulo. Dessa forma, é possível verificar os contextos em que as palavras ocorrem com mais agilidade e precisão. No âmbito deste trabalho, esta foi a ferramenta que utilizamos. Vejamos, a seguir, na figura 01, um exemplo feito com a palavra "viola".

Figura 01 – Concordâncias do lexema "viola"


Concord
File Edit View Compute Settings Windows Help

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent	Sent	Para	Para	Head	Head	Sect	Sect	File	Date	%
1	dar por despedida No tampo desta viola Que despedida tão triste Para			1.147	10	13'	0	46'		0	46'		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	46%
2	, lai, lai Ta cansado de avoar A minha viola nova, lai, lai Que comprei do			938	5	62'	0	38'		0	38'		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	38%
3	posso sem cantar Quando eu pego na viola Eu não posso sem cantar São			823	3	24'	0	33'		0	33'		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	33%
4	minha sorte Que é da minha obrigação Viola que está tinindo Gemendo na			1.229	10	34'	0	49'		0	49'		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	50%
5	será Vou largar de namorar Ai, falai, viola, falai Não sejas aborrecida Ai,			2.362	16	96'	0	95'		0	95'		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	95%
6	no fandango Quando eu pego na viola Primeiro eu pego no braço Ai,			2.290	16	79'	0	92'		0	92'		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	92%
7	tenho meu pé de rosa Eu quero bem à viola, lai, lai Dentro do meu coração,			1.792	14	55'	0	72'		0	72'		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	72%
8	ai meu dinheiro pagará Eu toco minha viola, vós tocai sua rabeca As moças			129	0	56'	0	5%		0	5%		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	5%
9	Chamarrita – A viola não é minha A viola não é minha, minha querendo			110	0	48'	0	4%		0	4%		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	4%
10	Marinheiro me leva Chamarrita – A viola não é minha A viola não é minha			105	0	46'	0	4%		0	4%		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	4%
11	seja cá Eu alegro todo mundo Com a viola no braço Não tem verso que eu			290	1	12'	0	12'		0	12'		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	12%
12	... São Gonçalo Quando eu pego na viola Eu não posso sem cantar			813	3	11'	0	33'		0	33'		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	33%
13	dedo se determina Quando eu pego na viola Ai, meu dedo se determina Eu			568	1	64'	0	23'		0	23'		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	23%
14	da riqueza Quando eu pego na viola Meu dedo se determina Quando			559	1	62'	0	22'		0	22'		Museu Vivo c	2016/jul/20 0	23%

Fonte: Elaborado pelo autor.

Assim, a partir da seleção das colocações do lexema estudado apresentamos as análises. Iniciamos com a definição do lexema "viola", tal qual como é apresentado pelo *Novo*

Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1999). Então, analisamos cada uma das ocorrências, apresentando as acepções que diferem da definição do dicionário.

ANALISANDO O LEXEMA "VIOLA"

No *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1999), "viola" é definida como: "instrumento de cordas dedilháveis e que se assemelha ao violão na forma e na sonoridade" (FERREIRA, 1999, 2075).

Apresentamos, na sequência, os exemplos coletados do *corpus*. Logo após cada excerto trazemos o título das canções e o nome de seus intérpretes.. Consideramos 11 das 14 ocorrências do lexema "viola", pois três consistem em repetições de versos.

Excerto 01:

"Quando eu pego na **viola**, primeiro eu pego no braço
Ai, adespois peço licença, para ver o que é que eu faço"
(Quando eu chego no fandango – Antonio Pires, Rubens Muniz e Genir Pires)

No excerto 01, percebemos a acepção de instrumento musical como retratado pelo dicionário. No entanto, quando o sujeito diz que "pega no braço" e "vê o que faz", outra acepção emerge. Neste sentido, "braço" é a "parte superior, mais ou menos alongada, dos instrumentos de corda" (FERREIRA, 1999, p. 326), ou seja, onde fica a escala desses instrumentos, e onde se põe a mão para formar os acordes. Assim, a posse da "viola" parece dar ao sujeito, maior "coragem" ou "autoridade" perante seus expectadores.

Excertos 02, 03 e 04:

"Eu quero bem à **viola**, dentro do meu coração
Porque ela me acompanha, na minha vadiação"
(Eu tenho meu pé de rosa – Nilo Pereira e Leonildo Pereira)

"Ai, falai, **viola**, falai, não sejas aborrecida
Ai, desde que já está chegando, a hora da despedida"
(Quando eu chego no fandango – Antonio Pires, Rubens Muniz e Genir Pires)

Vamos dar por despedida, no tampo desta **viola**
Que despedida tão triste, para quem tão longe mora"
(Cantemos, meu camarada – Heraldo Pereira e Nilo Pereira)

Nos excertos 02, 03 e 04, além da acepção de "instrumento musical", a "viola" é descrita como uma "companheira". No exemplo 02, o sujeito declara seu amor pela "viola", e o justifica por ela o acompanhar em sua "vadiação" que, pelo contexto estudado, entendemos ser os momentos de celebração do "fandango". Nos exemplos 03 e 04, a "viola" é representada como o objeto, ou "quem", está ao lado do sujeito no momento triste de partir e que de alguma forma o "conforta".

Excerto 05:

> "A minha **viola** nova, lai, lai, que comprei do fabriqueiro
> Para divertir saudade, lai, lai, empreguei o meu dinheiro"
> (Passeia, meu bem, passeia – Faustino Mendonça e Amirtom Mendonça)

Neste exemplo, podemos perceber pelos versos: "que comprei do fabriqueiro/para divertir saudade", a mesma relação que há no exemplo anterior, na qual a "viola" está para o caiçara como uma "companheira". Além disso, quando o sujeito diz que comprou a "viola" para "divertir saudade", ele deixa subentendido que em momentos de solidão é a "viola" que está ao seu lado.

Excerto 06 e 07:

> "Quando eu pego na **viola**, eu não posso sem cantar"
> (São Gonçalo – Leonildo Pereira)

> "Com a **viola** no braço, não tem verso que eu não faça"
> (Anu – Rufino do Santos)

Estes exemplos retratam a "viola" muito além de um simples instrumento musical. Neles, ela é representada como uma "inspiradora", um objeto "motivador", que leva o violeiro a cantar e a fazer versos. De acordo com Pimentel, Gramani e Corrêa (2006), uma das principais características do "fandango caiçara" é cantar de improviso. Os sujeitos criam versos sobre determinado tema no instante da execução da música, da mesma meneira que a trova no Rio Grande do Sul, ou o repente em Pernanbuco ou no Ceará. Não há limite de estrofes, a canção segue até o momento em que o "cantador" inicia os versos de despedida, típicos do "fandango caiçara".

Excerto 08 e 09:

"**Viola** que está tinindo, gemendo na minha mão
Por isso que está tremendo, fazendo essa gravação"
(Saí de manhã de casa – Martinho dos Santos)

"Quando eu pego na **viola**, ai, meu dedo se determina
Eu bulo na corda grossa, arrespondo na corda fina"
(O fandango Deus deixou – Durval Esquenine e José Esquenine)

De acordo com o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1999), o verbo "tinir" (exerto 08) significa: "soar aguda ou vibrantemente" (FERREIRA, 1999, p. 1961) . O verbo "gemer" (exerto 08), por sua vez, significa: "murmurar em tom plangente, soltar lamentos, lastimar-se; sofrer; padecer" (FERREIRA, 1999, p. 979) . Ao dizer que a "viola" está "tinindo" ele demonstra seu estado de espírito no momento da mencionada gravação, ele demonstra o quanto está tocando com entusiasmo. Por outro lado, ao utilizar o verbo "gemer", ele personifica seu instrumento e deixa a entender que tal gravação está sendo feita com muita emoção.

O exerto 09 tem sentido semelhante. Ao dizer que quando pega na "viola" seu dedo se "determina", o sujeito passa para os dedos um sentimento que na verdade é seu, o entusiasmo ao tocar seu instrumento.

Excertos 10 e 11:

"A **viola** não é minha, minha querendo será
Se o dono quiser vender, ai meu dinheiro pagará"
(A viola não é minha – Antônio Pires e João Pires)

"Eu toco minha **viola**, vós tocai sua rabeca
As moças estão dançando, não são moças, são bonecas"
(A viola não é minha – Antônio Pires e João Pires)

De todos os exemplos analisados, estes são os únicos em que não percebemos acepções que revelam algum tipo de afetividade. Assim, podemos dizer que o sentido expresso nestes excertos são simplesmente o veiculado pelo mencionado dicionário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a pesquisa de Mestrado que realizamos sobre a cultura caiçara percebemos a grande importância que a "viola" tem naquele contexto. Fizemos tal verificação por meio das analises das ocorrências desse lexema no *corpus*, além das leituras dos depoimentos registradas no livro *Museu vivo do fandango* (2006), no qual mais de 300 membros de comunidades caiçaras foram entrevistados.

Contudo, por meio do *corpus* deste trabalho, percebemos que ao se referirem à "viola", esses sujeitos não veiculavam apenas o sentido de instrumento musical, como definido no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1999). Assim, analisando as ocorrências dessa palavra, confirmamos que outros significados emergem.

Das 14 ocorrências analisamos 11, pois três consistiam em repetições de versos. Verificamos que em nove casos, além do sentido descrito pela definição do dicionário utilizado como base, este lexema expressa outros sentidos, tais como: 1) objeto que dá "coragem", "autoridade" e "conforto"; 2) "companheira"; 3) objeto "inspirador" e "motivador"; 4) instrumento através do qual o sujeito demonstra seu "entusiasmo" e "emoção".

Das 11 ocorrências, apenas duas não apresentaram alguma das acecpções descritas, veiculando, assim, apenas o sentido descrito pelo dicionário.

Dessa forma, acreditamos que, em comunidades caiçaras, a "viola" tem o mesmo nível de importância que outros instrumentos têm em diferentes contextos, como o "acordeom", ou "gaita" como é comumente chamado, no Rio Grande do Sul.

REFERÊNCIAS

ABBADE, Celina Márcia de Souza. Filologia textual e o estudo do léxico. *Cadernos do X congresso nacional de linguística e filologia, filologia e ecdótica*, série X, n. 9. 2006, p. 716-721. Disponível em: < http://www.filologia.org.br/xcnlf/9/12.htm>. Acesso em: 02 Abr. 2016.

BERBER SARDINHA, Tony. Linguística de Corpus: histórico e problemática. *D.E.L.T.A.*, v. 16. n°. 2, 2000. p. 323-367.

_____. *O que é um corpus representativo*. Lael: São Paulo, SP, 2000.

_____. *Pesquisa em Linguística de Corpus com WordSmith Tool*. Campinas: Mercado das Letras, 2009.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. A categorização léxica. In: _____. *Teoria linguística*: teoria lexical e linguística computacional. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b, p. 179-185.

BRANCO, Alice. *Cultura Caiçara:* resgate de um povo. Peruíbe: Etecê, 2005.

DIEGUES, Antônio Carlos. Cultura e meio-ambiente na região Estuarina de Iguape-Cananéia-Paranaguá. In: PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (Orgs.). *Museu Vivo do Fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006, p. 13-19.

FERRAZ, Aderlande P. A inovação lexical e a dimensão social da língua. In: SEABRA, Maria Cândido T. C. de. (Org.). *O léxico em estudo*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 217-234.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda**.** *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. ver. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana. Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do Fandango do litoral Norte do Paraná e Sul de São Paulo. In: PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (coord.). *Museu Vivo do Fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006, p. 21-37.

MARTINS, Sabrina de Cássia; ZAVAGLIA, Cláudia. Léxico e cores: as expressões cromáticas contribuindo para a ampliação lexical. *Revista Trama*, Marechal Cândido Rondon, PR, v. 10, n. 20, p. 83-96, 2° semestre de 2014.

PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (coord.). *Museu Vivo do Fandango.* Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A CRIAÇÃO DE DYONÉLIO MACHADO EM *OS RATOS*: UMA FORMA DE HONRAR O FIO DO BIGODE

Jordana Cassel Steindorff (UFSM - CAPES)

INTRODUÇÃO

Este artigo discorrerá sobre o valor que o dinheiro adquire na obra *Os Ratos*, de Dyonélio Machado, impulsionando a sociedade materialista, interferindo nas relações sociais e deixando a mercê de dívidas uma parcela da população. Para isso, será analisada a personagem de Naziazeno Barbosa e a sua batalha para conseguir, no prazo de vinte e quatro horas, em um meio urbano empedernido, a importância de cinquenta e três mil reis para saldar uma dívida.

Nessa análise, o objetivo principal é estabelecer a relação de como o dinheiro aflige fisicamente e psicologicamente o protagonista, que pertence a uma classe média baixa, preocupado em cumprir seu papel de mantenedor da família, assim como as relações sociais de uma cidade fictícia no sul do Brasil calcada em valores materiais. Para isso, serão utilizados alguns conceitos teóricos discutidos durante o semestre. Como objetivos secundários serão estabelecidas algumas considerações sobre a estrutura da obra.

Esse romance urbano, da literatura brasileira da década de 30 é uma das obras mais representativas da segunda geração do modernismo no Brasil, que recebeu em 1935 o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras. Além disso, a obra ainda permanece contemporânea e original, uma vez que se os agiotas mencionados nessa ficção hoje são proibidos, as angústias por empréstimos ainda permanecem, assim como, as consequências provocadas pelo capitalismo desenfreado.

A metodologia adotada compreende as diferentes etapas que foram pensadas para a realização do artigo. Primeiramente, examinar o objeto literário e a bibliografia crítica especializada; consoante a isso, caracterizar o romance brasileiro da década de 30, e os seus reflexos no livro *Os Ratos*, mais especificamente, os impactos financeiros que atingem o personagem Naziazeno, tomado como objeto de análise. E por fim, verificar alguns aspectos da estrutura dessa obra.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A geração de 30, do movimento Modernista brasileiro, envolveu-se profundamente no panorama político da época, voltando sua ideologia para a análise crítica das relações intrínsecas entre o homem e a sociedade. Essa fase atingiu, na prosa, um encontro do escritor com a sua nação. Dessa forma, o regionalismo adquiriu importância, assim como outras temáticas, como o romance urbano. Gil (1999) afirma que

> Isso significa dizer que a pauta central de nosso Modernismo e de nossa Modernidade – a busca de um projeto que plasme a identidade nacional do país – permanece inalterada; no entanto, sua consecução não vai ser mais buscada em alegorias utópicas de adesão aos valores da civilização técnico-industrial conjugados ao desrecalque dos componentes localistas, mas sim nos caminhos que se supõem ser o da História, o da realidade concreta e que configuram o espaço social e o objetivo dos indivíduos (GIL, 1999, p. 20).

A temática regionalista, então, se dedicou a denúncia dos desajustes sociais da cidade e do campo, alastrando suas críticas para o processo de modernização da sociedade e fornecendo espaço para o monólogo interior. A focalização em primeira ou terceira pessoa objetivavam expressar os males que destruíam a interioridade dos sujeitos. Regina Zilberman (1992) atesta que as

> a economia capitalista caracteriza-se pela acumulação e circulação do dinheiro e a grande mutabilidade social. A meta que aciona as engrenagens é a conquista da riqueza, cuja obtenção promove a elevação do individuo aos postos mais altos da hierarquia, o fracasso provoca a marginalização, e a perda, a decadência. O ser humano não dispõe previamente de um lugar fixo na estrutura social (ZILBERMAM, 1992, p. 132).

É nessa corrente, que fazia uma reflexão social do Brasil valendo-se de elementos econômicos, que se enquadra o objeto de análise deste artigo. Na obra *Os ratos*, os habitantes urbanos não agem movidos pelos sentimentos, e sim, pela razão, uma vez que a racionalização nas intervenções rotineiras e no tratamento com os seres humanos é coerente em uma sociedade na qual o materialismo se sobrepõe. A objetividade das relações sociais e a grande influência do dinheiro deixam as virtudes individuais em segundo plano, relegadas a indiferença. Em relação a isto, Gaglietti (2007) afirma que:

> o estilo de vida da cidade grande propicia e promove a impessoalidade, oportuniza o aparecimento de mecanismos de individualização, fazendo justiça ao duplo papel do dinheiro e à ambiguidade que caracteriza a modernidade. O dinheiro, então, cria condições para a vida na cidade grande, não apenas condições objetivas, mas

> também condições subjetivas, como o distanciamento psicológico e funcional. Por outro lado, a vida da metrópole cria condições para a vida do dinheiro. Este possui uma força centrípeta que, como um imã, atrai tudo e todos ao seu redor. Assim, a cidade grande, como ponto de concentração do dinheiro, é também o ponto de maior incremento da divisão do trabalho, da especialização, da criação de novas necessidades e refinamentos, da luta dos indivíduos entre si pela sobrevivência (GAGLIETTI, 2007).

Nesse livro, a narração acompanha às vinte e quatro horas de peregrinação do funcionário público, impulsionado por uma necessidade básica – a garantia de alimento. No caso do protagonista, a causa da aflição provém da carência financeira, mais especificamente, a necessidade de saldar uma dívida urgente no valor de cinquenta e três mil réis. O estado de tensão que o acompanha faz tudo ao seu redor lembrar o problema, ao ponto de transformar o sol em uma *moeda em brasa*. Paes (1990) chama a atenção para esse ícone monetário:

> O triunfo do anti-herói, seu regresso a casa com dinheiro para o leite, brinquedo para o filho, comida para si e para a mulher, só foi possível quando o sol-moeda se apagou no céu: era já noite quando Duque conseguiu renovara cautela de um anel empenhado e arranjar assim o dinheiro para o amigo (PAES, 1990, p. 53).

Naziazeno é um homem pobre e sem expectativas, que comparece ao trabalho sem ter esperanças de ver melhorar sua vida, ele apenas sobrevive. As regras do capitalismo parecem ter sido estabelecidas de maneira que sujeitos como o funcionário público não possam integra-la, restringindo-o apenas a observação. Ele não mitifica o imaginário tradicionalista do homem guerreiro, tanto por sua personalidade quanto pela sua condição social; em vez do campo, Naziazeno se locomove pelas ruas de uma urbanização desumana, que o obrigam a sair em busca de um salário extra.

Assim sendo, pode afirmar que o caos não tem início quando ocorre a ameaça por parte do leiteiro, ela vem perpassando a vida desse sujeito desprivilegiado, pois no decorrer das páginas é revelado que o personagem possui outras dívidas, isto é, a quitação de uma conta não é uma solução, mas sim uma protelação de pendências. Giddens (2002) constata que as desigualdades são barreiras para a auto-realização, uma vez que impede formas de acesso ao poder.

> a modernidade, não se deve esquecer, produz diferença, exclusão e marginalização. Afastando a possibilidade da emancipação, as instituições modernas ao mesmo tempo criam mecanismos de supressão, e não de realização, do eu (GIDDENS, 2002, p. 13).

Tal exemplaridade também acentua sensação angustiante transbordada de sua “odisseia” diária, na qual sua existência transforma-se em uma fatigante, interminável e

frustrada rotina de cobrir lacunas provenientes de sua inevitável carência de dinheiro. Essas ansiedades e inseguranças também afetaram outras épocas, mas a forma como atuam nos indivíduos modernos certamente é distinta. Esses estados de tensão inconscientemente organizados são, como expõe o teórico acima mencionado, "ameaças percebidas à integridade do sistema de segurança do indivíduo" (GIDDENS, 2002, p.47).

Isso determina a predisposição de exilado da vida, absorto em um fluxo temporal que não consegue compreender e nem acompanhar, devido unicamente à crise monetária. Pouquíssimos textos lograram representar de maneira tão categórica os resultados comportamentais da falta de recursos para prover necessidades básicas de sobrevivência, no caso, de alimentação. Disso também decorre a condição psíquica da personagem, que transforma a privação financeira em situação existencial, pois o mundo moderno

> se estende bem além dos domínios das atividades individuais e dos compromissos pessoais. E está repleto de riscos e perigos, para os quais o termo "crise" – não como mera interrupção, mas como estado de coisas mais ou menos permanente – é particularmente adequado. No entanto, ele também penetra profundamente no centro da auto-identidade e dos sentimentos pessoais (GIDDENS, 2002, p. 19).

O dinheiro que é o único alvo de sua incessante trajetória, ao torna-se seu pressuposto de estar no mundo, acaba por extingui-lo como ser humano. A reflexividade, que colabora tanto nas ações quanto nos processos psíquicos, aqui é nula, ele é absorvido completamente pelas preocupações e passa a agir de maneira mecânica. Dessa forma, o "herói" não consegue atingir a autenticidade, que é "o valor predominante e uma referência para a auto-realização" (GIDDENS, 2002, p. 16), pois nunca conseguiu alcançar uma satisfação ou paz na condição que ocupa na sociedade.

O teórico britânico também endossa que "a auto-identidade se torna problemática na modernidade de uma maneira que contrasta com as relações eu-sociedade em contextos mais tradicionais" (GIDDENS, 2002, p.38), o que é revelado nitidamente nessa obra, na medida em que a instabilidade financeira produz uma intensa procura pelos recursos mínimos. Porém, o resultado não é satisfatório e acarreta sentimentos como culpa, "ansiedade produzida pelo temor da transgressão", e vergonha, "ansiedade sobre a adequação da narrativa por meio da qual o indivíduo sustenta uma biografia corrente" (GIDDENS, 2002, p. 65).

Outro teórico que merece destaque nessa análise é o semioticista francês Eric Landowiski, que em *Presenças do Outro* (2002) analisa a maneira como as representações dos outros e de si próprio se exibem, em conformidade com o contexto social vigente. Para ele, só é possível reconhecer-se no momento em que a presença do outro se reflete, isto é,

quando a dialética formada pelo Eu e pelo Tu passa a gerar sentidos através de presentificações contínuas. Logo, a identidade é (re)construída pelos contrastes e divergências, em um processo de ações complexas.

Nessa narrativa, percebe-se a formação de grupos, que por sua vez adotam determinadas atitudes para lidar com o outro, ou excluindo-o, sem a oportunidade de lhe conceder a voz, ou extorquindo-o, o que materializa a condição degradante do pobre em uma sociedade consumista. Esses agrupamentos privilegiados mesmo negando ou recusando a disparidade, temem a inclusão desse Outro que provém das margens, e assim, buscam constantemente reafirmar sua posição desprivilegiada. Porém, apesar de tantas dificuldades, Naziazeno mantém o desejo de mudança característico do ser humano, na ânsia de se tornar o senhor de seu devir.

Para alcançar essa plenitude, deve transpor o obstáculo do trabalho ininterrupto, mas infrutífero, que resulta em um intenso desgaste existencial. A abordagem do escritor do romance privilegia os despossuídos, aqueles que nunca conquistarão o posto de grandes capitalistas. Para esses sujeitos miseráveis a carência de dinheiro gera ao mesmo tempo uma aderência ao sistema, o que bloqueia qualquer tentativa de revolta ou de outro tipo de solução. Dessa forma, o autor evita a comum pretensão de seu tempo de oferecer soluções ideológicas sedutoras ou criação de personagens heroicas e de sentimentos nobres em relação ao espaço de onde descendem. Mas, talvez seja esta a chave para a verossimilhança e atualidade da obra.

ANÁLISE

A geração de 30 do movimento Modernista brasileiro se estabeleceu em um período de fortes e intensos conflitos, marcada pela Segunda Grande Guerra, e pelo estabelecimento do Estado Novo, comandado por Getúlio Vargas. Com isso, cresceu entre a população um sentimento derrotista quanto ao futuro e houve uma exigência de maior engajamento social. Os romances passaram a denunciar os problemas sociais, revelando através dos dramas das personagens as mazelas de uma sociedade em crise. Nesse contexto, é criado o romance urbano *Os ratos*, do escritor gaúcho Dyonélio Machado, que será tomado como objeto de análise para esse artigo. Machado nasceu em Quaraí, em 21 de agosto de 1895, formou-se em 1929, pela Faculdade de Medicina de Porto Alegre, especializando-se em psiquiatria. Durante sua vida, foi redator e diretor interino do jornal Correio do Povo, também se elegeu como deputado estadual, mas com o golpe militar, perdeu o mandato, ficando preso por dois anos. Faleceu em Porto Alegre, em 21 de junho de 1985.

A obra *Os ratos* revela o drama de um funcionário público, massacrado pela falta de recursos financeiros, que percorre vinte e quatro horas se desviando de credores, em busca de um novo empréstimo, a fim de quitar a dívida com o leiteiro, e retomar, mesmo que temporariamente, o bem-estar da família, principalmente do filho mais novo. Naziazeno corre contra o tempo pelo centro cidade de Porto Alegre – contrafação literária de uma cidade em transformação –, na expectativa de encontrar alguém que se comova com a sua situação, porém só recebe negações e hesitações.

A tensão, que transpassa todos os capítulos, acaba quando o protagonista finalmente consegue arranjar a quantia necessária, entretanto, o dinheiro que quitará o leite é apenas o início de uma nova dívida. Graças a sua formação psiquiátrica, o escritor gaúcho consegue transpor descrições psicológicas precisas que constroem e enriquecem a narrativa, revelando comportamentos de uma sociedade em que os valores foram dissolvidos pelo dinheiro. Esses reflexos culminam nos dois últimos capítulos, quando Naziazeno, com dificuldades de dormir, começa a ouvir ruídos e a imaginar ratos devorando a quantia que labutou o dia inteiro para conseguir:

> Na cozinha, um barulho, um barulho de tampa, de tampa de alumínio que cai. O filho ali na caminha tem um prisco. Mas não acorda.
> São os ratos na cozinha.
> Os ratos vão roer – já roeram! – todo o dinheiro!
> Ele vê os ratos em cima da mesa, tirando de cada lado do dinheiro – da presa! – roendo-o, arrastando-o para longe dali, para a toca, às migalhas!...
> Tem um desespero nervoso. Vai levantar! Mas depois do baque da tampa caindo, fez-se um silêncio, um grande silêncio... Espera um pouco. O silêncio continua. Nem um chiado se ouve. Há só o silêncio (MACHADO, 2010, pp. 173-174).

Os ratos, título do livro, recebendo a probabilidade de roerem as notas de dinheiro, podem simbolizar o capitalismo dos grandes centros urbanos da época, que levava à ruína as expectativas e a tranquilidade das classes desfavorecidas. Além disso, essa confusão mental pode ser uma metáfora dos agiotas, com os quais Naziazeno conviveu durante o dia, e que se aproveitavam das dificuldades alheias, ou, também, sobre as pessoas de classes sociais desprivilegiadas, que viviam subjugadas a condições humilhantes. Ao passo que ele, continua sendo roído, ou seja, consumido exatamente naquilo que poderia indicar um progresso.

Em relação à estrutura, a narrativa é dividida em vinte e oito capítulos, que carregam a sua própria carga de suspense. O romance é narrado em terceira pessoa, por um narrador onisciente, reconhecido pelo uso dos verbos na terceira pessoa, que manipula as falas e organiza as ações de todas as personagens, focalizando sua perspicaz observação nos dramas

psicológicos, porém, ao mesmo tempo, é um narrador presente, pois intensifica em alguns momentos a sua sátira sociopolítica, como no exemplo:

> O trabalho de Naziazeno é monótono: consiste em copiar num grande livro cheio de "grades" certos papéis, em forma de faturas. É preciso antes submetê-los a uma conferência, ver se as operações de cálculo estão certas. São "notas" de consumo de materiais, há sempre multiplicações e adições a fazer. O serviço, porém, não exige pressa, não necessita "estar em dia". – Naziazeno "leva um atraso" de uns bons dez meses (MACHADO, 2010, p. 28).

Nessa passagem, fica evidente a crítica do narrador quanto à ineficácia das instituições públicas, uma vez que Barbosa não titubeia em deixar as notas atrasadas por quase um ano, explicando que esse serviço não tem a necessidade de estar atualizado. O fluxo da narrativa supostamente segue o molde convencional de relato, uma vez que o conflito principal impulsiona as ações do protagonista, que pode ser caracterizado como um herói-buscador. A trama apresenta uma marcação temporal cronológica, determinada pelo passar das horas, do dia de peregrinação de Naziazeno. As cenas ocorrem no centro da cidade fictícia de Porto Alegre, com diálogos que apresentam uma linguagem simples e direta. Enfim, é a partir de todos os dados apresentados anteriormente que Dyonélio Machado formula o cerco que oprime o funcionário público, uma dívida que não se resume ao pagamento material, mas também, moral, atingindo a condição mais íntima do ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do personagem Naziazeno Barbosa, de *Os ratos*, permitiu a verificação das mudanças socioculturais ocorridas na década de 30, como os grandes avanços industriais, a urbanização crescente, e em decorrência disto, o surgimento das desigualdades sociais. Tipificando, na maioria das vezes, as classes sociais desprivilegiadas, o romance de Machado se utiliza da verossimilhança para retratar a realidade em elementos históricos e sociais, e assim denunciar as adversidades de seu tempo.

O protagonista, assim como exposto anteriormente, é um funcionário público fragilizado pela preocupação de não conseguir cumprir seu papel social de mantenedor da família. Uma dívida com o leiteiro faz com que ele transcorra o dia buscando um empréstimo com agiotas e com conhecidos, porém, ao conseguir o valor necessário, o leitor percebe que isso só iniciará uma nova dívida, e que algo ainda perturba a mente do protagonista, os ruídos, que podem ser ratos devorando o dinheiro.

Devido a sua especialização em psiquiatria, o escritor gaúcho consegue transpor artisticamente as sequelas que decorrem do capitalismo, como sofrimentos e traumas. Além disso, possui um senso de observação meticuloso, o que permitiu que a obra chegasse à contemporaneidade com um caráter original, pois, ao invés de agiotas, que hoje não são mais permitidos, se multiplicam agências de crédito consignado. Apenas o "fio do bigode" perdeu seu sentido de empenho e garantia da palavra, pois diante de um mercado tão desumano, os valores éticos e morais acabam sendo suplantando pelas margens de lucros.

REFERÊNCIAS

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução Plinio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GAGLIETTI, Mauro. *A cidade e o dinheiro: pontes entre Simmel e Dyonélio Machado*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo, RS. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. São Leopoldo: Unisinos, 2007. CD-ROM.

GIL, Fernando C. *O romance de urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do Outro*: Ensaios de Sociossemiótica. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. 2 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1992.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

UM CONTRAPONTO DA IMAGEM DO NEGRO NA LITERATURA DO PERÍODO ESCRAVOCRATA: DISCUSSÃO A PARTIR DA LITERATURA MARANHENSE

José Alberto Bandeira Sousa (IFMA - Proqualis)

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.

Ser escravo caracteriza-se por sujeitar-se a alguém em sua completude, não apenas como propriedade, mas às vontades, gerando resultados através do trabalho, ainda que forçado. O escravo ainda que tenha vontade não consegue realiza-las a seu bel prazer. A relação de escravidão não finda no ato de compra e venda de trabalho forçado, pode acontecer em qualquer lugar ainda hoje, por exemplo, a anulação do poder deliberativo de um empregado. No Brasil, eram as tarefas que lhes eram atribuídas que determinavam o cotidiano do escravo. A sua condição contraditória de ser insignificante em determinado momento e imprescindível em outro, era o que lhe infligia tal condição. O cotidiano do escravo representava sua própria condição de existência, variando muito e de acordo com as características do trabalho desempenhado na produção canavieira, cafeeira, em atividades auríferas ou mesmo em atividades do trabalho doméstico. Os primeiros contatos da colônia com a representação literária aconteceram com a literatura que tratava de temas exploratórios, e posteriormente, abraçados pelas causas antirreformistas da igreja católica.

2 PADRE ANTÔNIO VIEIRA

O Padre Antônio Vieira apresenta-se como um dos grandes nomes da literatura brasileira e portuguesa, devido à profícua produção literária. Por ideologia, faz uso de sua escrita como ferramenta de denuncia das iniquidades existentes na colônia. Defende os índios da escravidão com todas suas forças, mas, infortunadamente, não o faz de igual maneira em relação aos escravos negros. Ao contrário, justifica a imutabilidade da escravidão negra aos desígnios de Deus. Relaciona o sofrimento do negro com o de Cristo em um de seus sermões, o Sermão do Rosário (1633), que foi pregado na Bahia para uma irmandade de negros. Neste sermão Vieira compara o negro a uma abelha, que produz o mel mas que não pode consumi-lo, assim como o negro, que trabalha com a cana-de-açúcar mas não usufrui de sua doçura. Para o padre, o negro sofre como cristo por vontade de Deus e nada pode mudar essa

realidade. Nessa noção, o negro tem a função apenas para o trabalho braçal, não possui sentimentos, desprovido de felicidade ou tristeza, saudade da família, medo ou importância alguma enquanto sujeito humano. Sua passagem pela colônia aconteceu em dois momentos, de janeiro de 1653 a junho de 1654, e posteriormente, de 1655 a 1661. Pelo menos 17 dos seus sermões foram proferidos na região Maranhão. Ele foi o primeiro que se manifestou em desfavor da escravidão negra no estado do Maranhão, entretanto, atenua as atrocidade sofridas pelo negro no campo do trabalho forçado. Neste sermão o padre compara o labor escravo ao trabalho que cristo teve na terra, abranda o sofrimento do jugo escravo sob a justificativa de que, assim como cristo teve o seu fardo para a construção do reino de Deus, os escravos negros também teriam sua parcela de doação para a realidade tão sofrida. Chaves et al, na obra basilar, *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*, afirma:

> o padre vieira quando fala aos escravizados transforma sua palavra em arma, afim de aliená-los de sua existência e situação histórica, tentando mostrar-lhes que precisam viver o seu cotidiano, trabalhando em nome da construção do "Reino de Deus" de maneira penitente e graciosa, pois participam do amor e da bondade dele. Nas palavras de Vieira, a brutal escravidão transfigura-se em algo bom e gratificante, milagrosa e salvadora, que ressuscita o "negro", aludindo à benevolência do senhor e do padre em sua ação "evangélica e missionária". (CHAVES; SECO; MACEDO, 2006, p.120)

Para ele, ser escravo é agir como o Cristo. Vieira chama a atenção dos negros para a importância do seu labor naquele momento, adjetivando-o como divino e santo. Afirma que os negros são "imitadores de Cristo" no seu padecimento, Diz que a cruz do filho de Deus é composta de dois madeiros e a cruz dos negros de três. A cana aparece duas vezes na via sacra, a primeira vez quando cristo é espetado por uma lança e outra quando lhe oferecem uma esponja embebida em fel, como afirma Mateus na bíblia: "E logo um deles, correndo, tomou uma esponja, e embebeu-a em vinagre, e, pondo-a numa cana, dava-lhe de beber". Assim como a paixão de cristo aconteceu parte de dia e parte de noite, sem que cristo dormisse, os negros nos canaviais também sofriam, sem dormir ou descansar. Cristo estava despido como os negros, cristo sem comer e os negros famintos, Jesus em tudo maltratado e os negros maltratados em tudo. A imitação do sofrimento encontra-se presente nos ferros, nas prisões, nos açoites, nas chagas, nos nomes afrontosos. Se os negros aguardassem pacientemente, logo o reconhecimento divino aconteceria. Vieira continua:

> Eles mandam e vós servis; eles dormem e vós velais; eles descansam e vós trabalhais; eles gozam o fruto de vossos trabalhos, e o que vós colheis deles é um trabalho sobre outro. Não há trabalhos mais doces que o das vossas oficinas; mas

> toda essa doçura para quem é? Sois como abelhas de quem disse o poeta: *Sic vos non vobis mellificatis apes*. O mesmo passa nas vossas colmeias. As abelhas fabricam o mel, sim; mas não para si. (VIEIRA, 1959, IV, II, p. 315)

A condição desumana do açoite, do adestramento animal a que eram submetidos os negros e, ainda assim, sob a dominação ideológica de tamanha envergadura, imputava-lhes culpa, o sacerdócio do trabalho forçado, justificados pelo bom andamento das coisas cotidianas. Os negros eram batizados sob a fé católica logo na sua saída da África ou quando desembarcavam na colônia. Disseminavam a ideia de que as coisas só estão acontecendo do jeito "correto" por que o negro está desempenhando o seu papel de maneira "adequada" naquela sociedade. No fim, seriam recompensados por Deus.

3 TRAJANO GALVÃO DE CARVALHO

Em meados do século XIX, o tema predominante na literatura brasileira era o indianismo, a tendência europeia da época. Não alinhar-se a moda vigente era não dialogar com o público leitor contemporâneo, cujos destaques nacionais nessa linha eram, o maranhense Gonçalves Dias e o cearense, José de Alencar. O elemento indígena tinha suas atenções centradas na reinvenção do bom selvagem, no nativismo, no refúgio ao passado. Até a metade do séc. XIX não havia notícias de movimento abolicionista substancial, continuavam as críticas à escravidão, mas sem caixa de reverberação. A emancipação escrava não despertava interesse. Aqui e ali aparecia um projeto visando a melhoria escrava, um poeta retratava o sofrimento dos negros, mas logo esquecido. O deputado da época, Silveira da Mota, teve nove anos para aprovar um de seus projetos. Tal pedido tramitou entre os anos de 1857 e 1865 em que propunha a proibição da venda de escravos sob pregão, proibindo ainda leilões de escravos e a separação de marido e mulher e pais e filhos menores de quinze anos. Emília Viottti da Costa explica a participação dos literatos sobre temática da escravidão:

> Apesar da indiferença da Câmera e do Senado, o número de pessoas interessadas no problema do escravo crescia. A escravidão passou a ser tema literário. Já em 1846, Gonçalves Dias publicava *A Escrava*. Dez anos mais tarde, José de Alencar compunha *O Demônio Familiar*, comédia de costumes revelando os hábitos das camadas superiores do Rio de Janeiro e denunciando os malefícios da escravidão. Pouco depois escrevia *Mãe*, igualmente inspirado no drama do cativeiro. Manoel Joaquim de Macedo, o famoso autor de *A Moreninha*, publicava em 1869 seu livro *Vítimas e algozes*, em que caracterizava, com cores sombrias, o drama da escravidão. Um grupo de escritores nordestinos – Juvenal Galeno, Trajano Galvão de Carvalho, Francisco Leite Bittencourt Sampaio, Joaquim Serra – incluía o negro e o escravo como personagens em suas obras. (COSTA, 2008, p. 40.).

Entretanto, a causa abolicionista também é citada e, entre outros autores, os maranhenses, Celso Magalhães com a obra *O escravo*, Sousândrade, autor de *O guesa*, e Odorico Mendes, com o seu poema *Hino à tarde*, Trajano de Carvalho, autor de *Crioula* e *Calhambola*, sobressaem-se. Corroborando com esta ideia inicial, mas já embebido dos ideais iluministas de liberdade e de igualdade, compartilha da noção romântica de abolição dos escravos o escritor maranhense, da cidade de Vitória do Mearim, Trajano Galvão de Carvalho. Mesmo posicionado do lado oposto da grande maioria da sociedade do século XIX no Brasil que dependia exclusivamente do modo produção escrava, Trajano deixa latente em sua obra posicionamento ainda contraditório visto que estes defensores do negros não tinham a mínima noção do que era sofrer as agruras de que sofriam os escravos de sua época. O escritor Trajano Galvão de Carvalho nasceu em 19 de janeiro de 1830 na fazenda Barcelos, na cidade de Vitória do Médio Mearim, mais conhecida como Vitória do Mearim, Maranhão e faleceu com apenas 34 anos em 14 de julho de 1964. Estudou em Lisboa por cerca de quatro anos, em São Paulo, durante dois anos, e por fim, em Pernambuco, onde graduou-se. Trajano Galvão, fundamentado no Bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais, foi sensível às questões sociais e humanitárias. Foi o primeiro a refletir a condição do escravo em tom sério no Maranhão. Sua musa inspiradora transfigurou-se na obra *Crioula*. Os versos tratam da relação de um feitor (aquele que vigiava o comportamento dos escravos nos seus afazeres e nas senzalas) com uma escrava. Ao longo do poema, o feitor demonstra interesse por um encontro com uma negra escrava, nutrido através do poder que exercia em tirá-la do cativeiro para atender suas expectativas pessoais. Aparentava, naquele momento de flerte, uma pessoa bondosa, de coração sereno, brando, um "coração que se pode amansar", claro que, com o interesse naquilo que a escrava tinha a oferecer no fim do dia inteiro de labuta, a noite na senzala. O poeta escreve Calhambola, poema em que discrimina, a seu modo, os horrores do cativeiro, assim como nos apresentou Leal:

> Ora lançando as vistas por sobre as tristes scenas do captiveiro, lavra um protesto solemne, em nome de Deus e da liberdade e cria o – *Cambalhota,* - quadro magestoso, onde está pintada com as mais vivas côres a vida que passa um pobre captivo no seio embastido da adusta floresta. (LEAL, 1875, p. 380).

A relação dicotômica entre as adjetivações contraditórias ao longo dos versos, retrata crenças depreciativas em relação ao negro, tais como, ser negro mas de pulso bravo, generalizando a ideia de que todo negro deveria apresentar predicativos para o trabalho servil, negro de pele mas com o sangue corrente no peito, aludindo à noção única de que o negro

teria utilidade apenas no trabalho braçal e assim como os animais, desprovidos de sentimentos.

4 MARIA FIRMINA DOS REIS

A primeira voz feminina no Maranhão a retratar a causa do negro foi a de Maria Firmina dos Reis no ano de 1859. Mesmo atingindo esse feito, Firmina teve sua obra, *Úrsula,* assinada sob o pseudônimo: uma maranhense. Esse recurso foi bastante utilizado no século XIX, principalmente pelas mulheres que se aventuravam à escrita literária, assim como, Nísia Floresta Brasileira Augusta, cujo verdadeiro nome era Dionísia Gonçalves Pinto, Ana Luíza de Azevedo Castro, Amélia Rodrigues, entre outras. O romance de Firmina desestabiliza o leitor romântico que esperava por um final feliz. Era mister que os romances da época, para agradar o público feminino, terminassem desse jeito, entretanto, elas ocupavam-se deles como instrumento de libertação das amarras imputadas pela sociedade vigente. A loucura e a morte de Úrsula compromete qualquer expectativa nesse sentido. A literatura brasileira de até então apresenta-se estereotipada em relação a imagem do negro. Assuntos relacionados a luxúria e a sensualidade, ao comportamento servil e bestial, ou ainda, ao sentimento de comiseração diante da situação do cárcere, são proeminentes na realidade escrava. Ele era representado ao longo dos relatos históricos e literários das mais variadas maneiras. Comparavam-no às feras, que serviam unicamente para o trabalho pesado, ao sujeito desconfiável que se revoltaria assim que tivesse uma chance, em outro momento, comparado servo fiel, e assim por diante. *Úrsula* foi a primeira oportunidade em que se teve de falar sobre o abolicionismo do lado que não fosse dos escravizadores. A obra teve o privilégio de configurar pela primeira vez, o que até então fora negado aos escravos, o negro como ser humano portador de sentimentos, portador de memória e alma, além disso, dando o poder de expressão a uma mulher negra, antecipando em 9 anos Castro Alves e o seu *Navio Negreiro,* de 1868. Os personagens protagonistas do enredo de Maria Firmina dos Reis em *Úrsula* são brancos e os negros são todos secundários, como de costume. Todavia, é através de seus personagens secundários que a autora aborda as questões fundamentais sobre a escravidão negra. Através da expressão de sentimentos de igualdade, fraternidade e de liberdade que o romance adquire tons de denúncia. Enquanto os negros eram silenciados nas obras dos outros autores, Firmina tira-lhes as mordaças, dando-lhes voz, cujas suas angústias eram ali exteriorizadas. Os ideais do

Iluminismo de igualdade e fraternidade, tão destacados no século XIX, são transfigurados por Túlio. Escravo negro, Túlio nutre uma relação de amizade com o jovem advogado branco Tancredo. Túlio não é apresentado no enredo como de costume, mas como um ser humano prestativo, que, ao ajudar Tancredo, desperta no jovem advogado o sentimento de gratidão, concluindo-se então que não haveria problema algum para a coexistência entre essas duas raças. Vale ressaltar aqui o sentimento de bondade dos dois personagens, Tancredo reconhece, ao longo da trama, os desarranjos consequentes da escravidão e, portanto, alforria Túlio. Alforriado, Túlio permanece subserviente ao jovem Tancredo. Contudo, é com o capítulo destinado a "preta Susana" que Firmina, numa espécie de alter-ego, dá, através do discurso em primeira pessoa, um poder de expressão significativo à personagem. Não é mais o narrador quem fala descrevendo a personagem, a preta Susana assume as rédeas do discurso e através de suas reminiscências expõe sua condição atual de escrava construindo um paralelo de sua vida anteriormente na África. Nessa personagem, Firmina personifica o sentimento do povo africano, contrariando tudo o que fora feito até então na literatura brasileira. O africano foi abduzido de sua terra natal, de forma bestial, foi coisificado, animalizado, virou mão-de-obra gratuita e tem na personagem da escrava Susana, um exemplo do que é ser livre, mesmo que uma sensação bem distante, presente somente nas suas lembranças indeléveis. A autora valoriza Susana quando a descreve ainda jovem na África, a personagem é criada em dimensões de felicidade e liberdade, que no passado possui uma vida normal, de boa infância e adolescência, teve casamento, filhos e, sobretudo, amou, visto que, a mulher escrava no brasil colonial era vista como objeto para obtenção de prazeres sexuais. Sobre o seu sequestro, Maria Firmina denuncia a forma animalesca que eram submetidos os escravos africanos, denomina seus aprisionadores de bárbaros e relata assim a captura da negra Susana:

> [...] e logo dois homens apareceram, e amarram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi embalde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se de minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível, a sorte me reservava ainda longos combates [...]. (REIS, 1988, p. 82).

O trauma sofrido pelo bote dos algozes vai amenizando, sendo anestesiado, à medida que a escrava vai experimentando outros novos golpes: a saudade da família, a impotência de mudar o seu destino, a viagem desumana nos tumbeiros que por si só aniquilaria qualquer ser humano. Maria Firmina descreve a viagem pelo atlântico de maneira análoga ao que fez o escravo de Benin – África conhecido como Baquaqua, que esteve no Brasil em Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e que após algumas viagens num navio de carga, conseguiu

a sua liberdade em Nova York, Estados Unidos. A negra Susana descreve sobre o navio negreiro:

> Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida; passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes da nossas matas, que se levam para o recreio dos potentados da Europa. Dava-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca; vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. (REIS, 1988, p. 83).

Aceitar a infeliz posição de cativo devia-se a impossibilidade de reverter a situação de escravo, explicitada por Firmina através dos maus tratos que os escravos eram submetidos. O leitor do século XIX está exposto às ideias de liberdade, de felicidades e prazer contidas no discurso de uma negra que retratava suas origens. Origens estas que pressuponham-se totalmente diferente daquilo que fora descrito por Firmina. As cenas chocantes de sua captura na África, a ruptura do convívio com a família e a com a terra natal, o martírio da viagem, além do processo ininterrupto de degradação do ser humano presente nos mínimos detalhes da situação horrenda do escravizado. Ao descrever suas histórias, Susana constrói um vínculo emocional com o leitor que sem tanta significação no início, logo traz o leitor para sua causa de defesa, a liberdade e a felicidade. Assim Firmina dá voz a Susana:

> Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa que eu. Tranquila no seio da felicidade via despontar o sol rutilante e ardente de meu país e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor, eu corria às descarnadas e arenosas praias e aí, com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagamos em busca de mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. Ah! Meu filho! mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos e como penhor dessa união veio uma filha querida, em quem me revia, em quem tinha depositado todo amor de minha alma: - uma filha que era minha vida, minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar tão santa união [...]. (REIS 1988, p. 81-82).

Entregue ao cativeiro quando jovem, propriedade de dois cruéis senhores anteriormente, encontra o sentimento de gratidão na terceira senhora que se intensifica a toda vez que pensa na possibilidade de ser vendida novamente e retroagir aos anos de penitência nas mãos de algum novo dono cruel e violento. A noção de liberdade para a negra Susana só era possível na África, e por causa disso desaconselha ao Túlio seguir viagem com Tancredo

abandonando tão boa senhora por futuro incerto. Para ela era apenas a troca de um cativeiro por outro.

Maria Firmina dos Reis toma posicionamento anticlerical, denunciando a cumplicidade e a passividade da igreja católica para com a escravidão. A negra Susana não consegue entender como é horrível que criaturas humanas tratem seus semelhantes de maneira tão cruel e que isto não lhes doa a consciência. Para a escrava, a única solução seria a morte, tanto que, antes de sua sentença de morte, oferecem-lhe oportunidade de fuga que de pronto é recusada, pelo fato de que inocente não foge. O pioneirismo em descrever a escravidão sob o ponto de vista do negro, muito provavelmente só será encontrado na biografia de Mahommah Gardo Baquaqua.

5 MAHOMMAH GARDO BAQUAQUA

Estima-se que quase 10 milhões de negros foram transferidos para o Novo Mundo entre os séculos XV e XIX e o Brasil foi o maior importador de escravos das américas, situação corroborada por sua extensão geográfica e a ausência de rígido controle em relação a sua “proliferação”. A presença dos negros no continente americano durante cinco séculos por si só já configura um tesouro inesgotável para as pesquisas em todas as áreas. A constante tentativa de reconstrução do conceito de etnicidade oferece a possibilidade de preenchimento de lacunas no estudo da escravidão. As lacunas correspondem a ausência de dados sobre o que aqueles escravos pensavam e em que acreditavam. Daí a importância da narrativa que trata da vida e dos costumes do escravo Mahommah Gardo Baquaqua. Nos Estados Unidos prática de negros escreverem sua própria biografia era costumeira nos estados do norte, devido ao nível de desenvolvimento daquele país ser diferente nas regiões do norte e do sul, essa, essencialmente agrícola, desenvolvia-se no modo de produção escravista e exportação da matéria prima, aquela, privilegiou o trabalho assalariado com o seu comércio desenvolvido.

Após ser comprado e libertado pelo próprio irmão, Baquaqua, é novamente detido por roubar e ingerir bebida alcoólica, fato grave numa comunidade dominada pelo Islã, fato este acontecido por volta dos anos de 1840. É encaminhado para Ouidah (Ajudá em português), cidade portuária de Benin, para embarque de escravos em navios negreiros, provavelmente em 1845. Passou pelo Brasil os anos de 1845 a 1847, num primeiro momento em Pernambuco e posteriormente, viajando entre o Rio de Janeiro e o Rio Grande do Sul em um navio de

carga. Em 1947, após uma viagem para Nova York nos Estados Unidos, fica livre. Busca refúgio no Haiti por dois anos (1948 a 1949), onde converte-se ao Cristianismo. Retorna para Nova York e passa dois anos frequentando o Central College, em Mcgrawville. O Central College era uma escola de orientação religiosa Batista, reconhecida pelos trabalhos sensíveis às causa antiescravagista, inclusive com a participação na época de dois professores negros. A escola foi fechada em 1860 após uma epidemia de varíola e depois reconhecida como um povoado do estado de Nova York em 1969. Em 1854 viaja para Ontário, Canadá e de lá providencia a publicação de sua em Detroit. Viajou para a Liverpool, Inglaterra entre os anos de 1855 a 1857, com o objetivo de angariar fundos para seu retorno à África. Portanto, no espaço de uma década este homem consegue suplantar todo e qualquer prognóstico que viesse a desalentar até mesmo o mais forte e preparado. Entretanto, o homem é, antes de tudo, humano e ao longo de suas experiências, esta característica não tem como ficar à margem. Não há como se negar a evidência de força e poder desse sujeito transformador de seu próprio destino. A capacidade de transmutação dele é refletida, primeiramente em sua sobrevivência, posteriormente com a liberdade.

Baquaqua nasceu provavelmente no ano de 1824. Quando criança frequentou a escola alcorânica, foi aprendiz de seu tio na produção de agulhas numa fábrica, fator que provavelmente deu-lhe experiência também para o comércio. Sua família constava de seu pai, maometano e de sua mãe, sem religião definida. Fazia parte ainda da família, dois filhos e uma filha, além dos dois gêmeos que morreram na infância, Baquaqua nascera após eles. Os africanos prestigiam em demasia o nascimento de gêmeos, acreditam que eles são de inteligência singular e se comportam de igual modo para com àqueles que nascem logo em seguida. Baquaqua era um desses, nasceu após os gêmeos, portanto gozava de grande prestígio da sua sociedade. Costumava-se criar imagens de reverência ao nascimentos dos gêmeos ou a quem nascesse logo em seguida. Certa vez o irmão de Baquaqua fora convidado para uma guerra na cidade de Daboya que ficava a sudeste de Djougou. A batalha acontecia pela disputa de dois irmãos que tiveram seu pai morto, assim se davam as sucessões dos reinos. O vencedor acolhia o vencido até que este reunisse forças e prestígio novamente para uma nova investida ao reino. A família de Baquaqua tinha grande envolvimento no comércio da região, o irmão de sua mãe tinha propriedades em Salanga, o mais importante mercado do norte do território axanti. Baquaqua, aparentemente foi escravizado em Yarakeou (Zaracho), uma aldeia a sudoeste de Djougou, por razões de imprudência que ele mesmo confessa. Essa imprudência se configura quando ele passa a confiar num grupo de conterrâneos que os

convidam para mudar o destino da viagem, após o uso descontrolado de bebida alcoólica. Fanon (2008) explica mais sobre este comportamento descuidado:

> O negro tem duas dimensões, uma dimensão com o seu semelhante e outra com o branco. O negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvida de que esta cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial [...]. (FANON, 2008, p. 33).

Quando alguém toma posição social de destaque, imediatamente suscita inveja a outros que imediatamente tomam medidas para seu afastamento. Quando perceberam que Baquaqua gozava da confiança do rei, foi escolhido como objeto de inveja por um grupo de companheiros, que os enganaram e venderam-no para a escravidão. Assim Baquaqua descreve sua prisão:

> Ia um dia à cidade para ver minha mãe, quando fui seguido por música (tambor) e chamado pelo nome. O tambor marcava o ritmo de uma canção que parecia ser composta em minha honra. A causa, pensava eu, seria minha elevada posição junto ao rei. Isso me agradou muito, e senti-me muito lisonjeado; e fiquei muito liberal, dei dinheiro e vinho à gente, eles cantando e gesticulando o tempo todo. Quase uma milha antes da casa da minha mãe, serviram-me uma bebida forte chamada *bah-gee*, feita de milho *harnee*. Nesse ponto reparei que tinha bebido muito da *bah-gee*. Bastante bêbado, persuadiram-me a ir com eles para *zar-ach-o*, mais ou menos a uma milha de Zoogoo, para visitar um estanho rei que eu nunca tinha visto. Ao chegarmos lá, o rei fez muito caso de nós, preparou uma grande festa e deu-me muita bebida e todos pareciam beber despreocupadamente. Quando me levantei ao amanhecer, era prisioneiro e todos os meus companheiros desaparecidos. Horror! Então descobri que tinha sido traído pelas mãos dos meus inimigos e vendido como escravo. (BAQUAQUA, 1864, p. 34)

Desta vez ele não foi resgatado, em vez disso, foi traficado para o sul, ao longo de uma rota obscura. Ele afirma ter sido levado durante a estação da seca e que ficou em Daomé por um curto espaço de tempo, sendo levado logo em seguida para o porto de Ouidah, o que sugere ter chegado a costa no final de janeiro e início de fevereiro. Possivelmente esteve presente no único navio tumbeiro que partiu para Pernambuco naquele ano, ele teria deixado Agoué no final de fevereiro de 1945 para chegar ao Brasil em 30 de março. Assim que pisaram a areia da praia para o embarque no navio tumbeiro, Baquaqua apresenta seus sentimentos sobre aquela experiência:

> Finalmente chegamos à praia e ficamos de pé na areia. Ó, como eu queria que aquela areia pudesse abrir e engolir-me! A minha miséria não posso descrever. Era além de descrição. O leitor pode imaginar, mas qualquer esboço dos meus sentimentos estaria abaixo da realidade. Havia escravos tirados de todas as partes da África e embarcados no navio. (Baquaqua, 1864, p. 42)

Embarcado no navio negreiro descreve a desgraça que lhe abatia:

> Que horror! Quem pode descrever? Ninguém pode descrever verdadeiramente seus horrores como o pobre desafortunado, miserável, que ali foi confinado. Ó amigos da humanidade, tende piedade do pobre africano, que tem sido enganado e vendido para longe de seus amigos e de sua casa; e condenado aos porões de um navio negreiro para esperar ainda mais horrores e misérias numa distante terra, entre religiosos e benévolos. (Baquaqua, 1864, p. 42)

No Brasil, foi vendido, inicialmente, para um padeiro que vivia fora de Recife, provavelmente, Olinda. Viveu nesse período sob condições muito duras por quase dois anos. Tentou o suicídio jogando-se no rio, de tanto sofrimento, como ele descreve a seguir:

> Assim, fui mandado novamente à rua vender pão. Só vendi pouca quantidade, e o dinheiro que recebi gastei em uísque, que bebi tranquilamente, e voltei para casa bastante embriagado. Quando meu senhor foi fazer as contas do que tinha na cesta e viu o estado das coisas, fui açoitado severamente. Eu disse que ele não deveria bater mais em mim e fiquei muito zangado. Tive então a ideia de mata-lo e depois destruir a mim mesmo. Por fim, decidi afogar-me. Eu preferia morrer a viver como escravo. Corri ao rio e mergulhei, mas fui avistado por uns barqueiros e salvo do afogamento. Era maré baixa, caso contrário os esforços deles provavelmente seriam inúteis, apesar de minha determinação. (Baquaqua, 1864, p. 42)

Baquaqua dá graças a Deus por ter poupado sua vida e por não ter se consumado ato tão vil como aquele praticado por ele. Inicia reflexão sobre Deus chegando à conclusão de que "Deus age de maneira misteriosa" e que todos os seus atos são atos de bondade e misericórdia. Em seguida Baquaqua narra a seção de tortura imposta a ele, momento em que teve as mãos atadas para trás juntamente com os pés, sendo açoitado sem misericórdia, levando alguns golpes na cabeça e no rosto com um pedaço de pau, foi sacudido pelo pescoço e teve sua cabeça batida contra a ombreira da porta. Afirma ter as cicatrizes marcadas no seu corpo até a presente data do relato. Declara não ter conseguido descrever nem um décimo do que havia sofrido nas mãos daquele homem. Ele é vendido novamente para outro homem de comportamento muito cruel. Logo em seguida, é embarcado para o Rio de Janeiro, onde seria vendido novamente. Nesse momento Baquaqua chama a atenção, no ato de sua negociação, para a presença de um negro que estaria interessado por sua compra. Ressalta que este fato não teria tanta importância, a não ser para configurar o sistema de escravização como consequência do poder financeiro, que a qualquer momento, qualquer pessoa poderia ter um escravo, mesmo que esse fosse de sua mesma raça, bastando-lhe apenas o dinheiro para a compra. Frantz Fanon (2008) cita a existência dos arrivistas que são aqueles que não se sentem mais como no seu país de origem, não representam mais suas raízes e diante deles, aqueles que ainda estão presos por sentimento à sua terra natal.

Vendido para o capitão de um navio, conhecido como "casca grossa", o escravo começa a tomar rumos novos à sua liberdade, o trabalho longe da lavoura, num navio. Baquaqua logo tenta tomar os rumos do seu destino, decide aprender a língua portuguesa o quanto antes objetivando fazer uso dessa ferramenta de sobrevivência para agradar seus novos donos. De posse da língua ele poderia compreender melhor as atividades inerentes a navegação do navio, além de intermediar a comunicação entre a tripulação e o restante dos escravos.

> O problema que abordaremos neste capítulo é o seguinte: o negro antilhano será tanto mais branco, isto é, se aproximará mais do homem verdadeiro, na medida em que adotar a língua francesa. Não ignoramos que esta é uma das atitudes do homem diante do Ser.* Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. (FANON, 2008, p. 34).

Para Fanon, quanto mais valores forem assimilados pelo povo colonizado, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto maior for a rejeição de sua "negridão", de seu "mato", mais branco ele será. E assim, Baquaqua, se comportara, adaptando-se às dificuldades apresentadas. Depois de algumas idas e vindas entre Rio de Janeiro e o Rio Grande do Sul, o navio em que ele estava recebe uma carga de café que deveria ser entregue em Nova York, Estados Unidos. Era notória a informação de que não havia escravidão em Nova York e que se chegando lá, mais nada haveria a se temer de seus patrões, demonstrando os escravos da embarcação grande ansiedade para aquela viagem. De comportamento obediente e entusiasta, ele declara que aquela travessia foi o momento mais feliz de toda sua vida e que até no momento presente de sua narrativa as imagens voltavam-lhe a mente, lembrando de todos os detalhes. Ao chegar em Nova York, Baquaqua dá um jeito de empreender fuga durante a noite através de uma rampa conectando o barco à terra firme, em seguida é capturado e preso pela segurança do porto. No outro dia pela manhã o capitão paga sua fiança e, mesmo sendo avisados de que Baquaqua poderia seguir livremente, o capitão o convence para retornar ao barco, isso aconteceu num sábado. Na segunda feira, uma carruagem com alguns cavalheiros chega ao porto e, ao subirem a bordo, explicam ao capitão que todos os presentes à borda são livres, acompanhando-os a prefeitura da cidade onde foram questionados sobre os interesses de permanência em Nova York.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A mudança do paradigma em que a imagem do negro é o cerne da questão acontece do escopo das possibilidades. Onde, até então, era inadmissível se pensar em se mudar a ideia para com o manuseio do negro dentro da realidade escravagista, toma junto a uma parcela da sociedade, a burguesia, rumos de que se deveria rever o trato para com aquelas criaturas. Entretanto, tais ideias não surgem do nada. Parâmetros novos devem ser construídos, edificados, e esses só podem tomar nova circunscrição quando advêm de fontes significativas. Não poderia existir origem de maior significação para tratamento diferenciado do negro de que não viesse do próprio negro. Baquaqua foi a fonte primaria, Maria Firmina dos Reis, o filtro que ajudou a dissemina as "novas" percepções em relação ao negro. O Padre Antônio Vieira e Trajano de Araújo, portadores do antigo paradigma que havia de ser confrontado.

7 REFERÊNCIAS

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

BAQUAQUA, Mohommah. G. *Biography of Mohommah G. Baquaqua.* Michigan: 1864.

CONFORTO, Marília. *O escravo de papel:* o cotidiano da escravidão na literatura do século XIX. Caxias do Sul: Educs, 2012.

COSTA, Emília Viotti. *A Abolição*. 8. ed. São Paulo: UNESP, 2008.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas.* Salvador: EDUFBA, 2008.

LEAL, Antônio Henrique. *Phanteon maranhense:* ensaios biográphicos dos maranhenses ilustres já falecidos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

PINSKY, Jaime. *A escravidão no brasil.* 21. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula.* Rio de Janeiro: Presença, 1988.

VIEIRA, Antônio. *Sermões.* São Paulo: Editora das Américas, 1959

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

LITERATURA ELETRÔNICA E SINCRETISMOS EM *REDRIDINGHOOD*: A ARTE DIGITAL RESSIGNIFICANDO UMA NARRATIVA

Ma. Joseane Amaral (UPF - CAPES)

INTRODUÇÃO

A emersão das tecnologias digitais provoca impactos inegáveis em diversos campos do conhecimento humano. Na literatura, a confluência entre a criação poética e o arranjo de bits e bytes funda o campo das artes digitais, cujas bases ainda carecem de definição e pesquisas.

Mesmo considerando a publicação de diversas peças de literatura eletrônica e o surgimento de uma nova doutrina tecnológico-literária, muito estudos ainda buscam respaldo quase que exclusivo em elementos da tradição, o que pode afetar o estabelecimento de novas categorias de análise, considerando as peculiaridades desta área inovadora no campo de estudos literários.

O presente artigo apresenta uma descrição do objeto digital *RedRidinghood*, obra que evidencia uma série de características próprias do movimento literário-digital que vigora na cibercultura. Nosso escopo é explorar os sincretismos da obra, elemento central nos estudos do antropólogo Massimo Canevacci (2013).

Nosso texto está dividido em duas seções. Na primeira, apresentamos elementos-chave para a compreensão da literatura eletrônica. Na segunda seção, discorremos sobre a *Sincrétika* de Canevacci, obra a partir da qual pensamos o sincretismo entre a clássica obra Chapeuzinho Vermelho e a peça digital *RedRidinghood*. Com amparo no pensamento canevacciano, buscamos desvelar o sincretismo intercultural das montagens incompatíveis, do jogo de cartas infinitas, da antropologia da mudança proposta pela autora Donna Leishmann. Eis um percurso instigante e complexo.

1. NÓS E NEXOS DA LITERATURA ELETRÔNICA

A ascensão da literatura eletrônica, decorrida em virtude das funcionalidades das redes de computadores, fez com que a metamorfose do texto deslocasse leitura e interpretação a níveis distantes do formato aristotélico. O texto é, agora, produto híbrido cuja composição

mistura não somente imagens a signos verbais, mas passa a figurar em espaços codificados binariamente, utilizando estratégias semelhantes às de jogos de computador.

A definição de literatura eletrônica (excluindo o material literário impresso que tenha sido digitalizado) é dada como aquela "nascida no meio digital, um objeto digital de primeira geração criado pelo uso de um computador e (geralmente) lido em uma tela de computador" (HAYLES, 2009, p. 20). O suporte na web é apenas um axioma para que a literatura eletrônica se materialize. A hibridização de linguagens (verbais, visuais, sonoras) hiperlinkadas por algoritmos pré-programados, parece ser a sua mais relevante característica. Refletindo a partir do posicionamento de Antonio, acolhemos a definição expressa pelo autor, para quem tal material poético-digital é formado por

> palavras, grafismos, imagens estáticas e/ou imagens animadas e sons: todo esse conjunto é elaborado parcialmente ou totalmente por processos digitais; portanto, torna-se um texto eletrônico e/ou hipertexto e/ou hipermídia e passa a existir num arquivo digital ou ciberespaço (*e-book*, rede digital, nos seus mais diferentes suportes eletrônicos: CD, CD-Rom, DVD, *pendrive*, etc.), e configura-se como um produto híbrido desde os seus primórdios. (ANTONIO, 2010, p. 136)

Ainda sobre a essência do material literário-digital, Pagot defende, em sua tese, a equipolência entre a palavra e as demais linguagens na estruturação da obra, como um dos atributos essenciais na constituição da poesia digital. Segundo a autora, "se a palavra é devorada pela imagem ou por qualquer um dos demais recursos da linguagem computacional, instaura-se uma espécie de violência que nega a palavra, e negar a palavra é 'despoesia' que desconstrói a palavra como matéria da criação literária" (PAGOT, 2013, p. 124).

Em virtude das diversas características comuns entre literatura eletrônica, arte digital e jogos de computadores, torna-se muitas vezes arriscado enquadrar com exatidão uma determinada obra em um dos gêneros literário-digitais contemporâneos. Assim, "a delimitação entre arte digital e literatura eletrônica é, na melhor das hipóteses, evasiva, muitas vezes mais uma questão da tradição crítica em que as obras estão sendo discutidas do que algo intrínseco a estas" (HAYLES, 2009, p. 28).

Considerando nosso corpus de análise, apresentado e discutido no item 2.1, concordamos que a delimitação da estética literária eletrônica em um gênero unívoco alterna "elementos dos games com comportamentos romanescos"; assim, "expande o repertório do literário por meio de uma variedade de técnicas, tais como recursos visuais, gráficos, animações e modificações inteligentes dos recursos literários tradicionais" (SANTAELLA, 2013, p. 217).

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Tendo em vista tais fatores, as relações intersemióticas estabelecidas na literatura eletrônica e na mistura de códigos binários e linguagem humana pedem novos comportamentos de leitura. Não basta enxergar o texto através de outro suporte, é preciso saber ler o novo texto, com estratégias estéticas complexas e diversas. As diversas revoluções por que passa o texto acabaram por transformar a comunicação poética, emergindo uma cultura da interface, cuja noção de tempo e fronteira se dissolvem:

> uma das características revolucionárias do digital é associar o usuário ao funcionamento da máquina, estabelecendo entre eles um laço retroativo curto e rápido. O computador permite ao usuário interagir com os dados visuais, sonoros e textuais a ele comunicados. Ao tornar-se interativa, a natureza da mídia muda. Uma imagem interativa, embora gerada por um dispositivo óptico (fotografia, cinema, televisão), não tem o mesmo efeito que uma imagem tradicional, com a qual nenhuma interação é possível. Autor e público partilham a mesma lógica comunicacional, o mesmo desejo de cruzamento, a responsabilidade reivindicada na produção e circulação da informação, o mesmo espaço sensível (o das interfaces) e a mesma temporalidade. Artista e público são obrigados a compartilhar o mesmo tempo. (CÀMPAS, 2004, s.p., tradução nossa)

Tal compartilhamento mencionado pelo autor integra a cultura da interface, espaço em que se desenvolvem todas as interações entre público e objeto literário. Mediante a ação do usuário, que escolhe entre lexias previamente determinados pelo autor-programador, a peça digital surge no suporte da tela e avança com o movimento do cursor e o comando de cliques do usuário, assinalando a heterarquia (cf. HAYLES, 2009) entre humano e computador. Eis a essência da literatura eletrônica, que atua no interstício algoritmo-repetição e literariedade-criação.

2. A *SINCRÉTIKA* DE CANEVACCI

Mistura, negociação, confronto, transmissão, assimilação, sondagem, reinterpretação: todos esses vocábulos parecem colaborar na formação do conceito de sincretismo, tão caro para a área de estudos sociológicos e antropológicos. A *Sincrétika* de Canevacci, obra cuja metamorfose – nas palavras do autor – resultou em uma nova edição publicada em 2013, é base para a exploração que ora iniciamos, e da qual emerge a problematização: a arte digital de *RedRidinghood* possui elementos sincréticos, tomados na acepção canevacciana? No intuito de buscar respostas a esse questionamento, recorremos às discussões de Canevacci (2013), uma vez que o movimento de sentidos depende exclusivamente da endogenia de *Sincrétika*. De acordo com Canevacci,

> o sincretismo investe, dissolve e remodela a relação entre os níveis alheios e familiares, entre culturas de elite, de massa, de vanguarda e digitais [...] [o sincretismo] está pronto para se lançar como projeto etnográfico aplicado às artes: ou seja, como um mix de códigos que recombinam as diferenças étnicas – assumidas como uma riqueza na sua desordenada montagem – segundo alguns critérios que é necessário precisar. (CANEVACCI, 2013, p. 30)

A complexificação do mundo hipermoderno se torna ainda mais evidente quando refletimos sobre a influência da tecnologia na subversão de ordens estabelecidas, na convivência de desiguais, na mistura entre culturas no espaço cibernético multivocal e antagônico. Assim, "nossas identidades se misturam e interagem eletronicamente [...] nós inscrevemos as nossas identidades como palavras sobre uma tela, decodificamos e desembalamos as identidades dos outros" (RHEINGOLD apud CANEVACCI, 2013, p. 77).

O sincretismo, observado pelo autor a partir da perspectiva plural e polifônica do Brasil, é um fenômeno que contribui para a compreensão da cultura. As artes contemporâneas estão se modificando, exigindo que, pela convivência velho-novo, cerne da sincrética, nossos olhos culturalmente determinados aprendam a ver de forma diversa. Nesse sentido, "o sincretismo acontece porque os seres humanos não aceitam automaticamente os elementos novos; eles selecionam, modificam e recombinam itens no contexto do contato cultural" (VASANTKUMAR apud CANEVACCI, 2013, p. 40). Ainda de acordo com o antropólogo, compreender o sincretismo é determinante para entender o "processo de mudança e continuidade, aculturação, difusão, inovação, imitação, modernização, para tratar de um mundo globalizante relativístico e pluralístico, no qual modernidade e tradição são sincretizáveis" (CANEVACCI, 2013, p. 41).

A partir de tais reflexões, podemos pressupor que o sincretismo se identifica com essa mistura mimética parcial e inconciliável, da qual emergem as artes contemporâneas, cada vez mais plurais e fragmentadas. É a partir dessa ótica complexa que olhamos nosso corpus de estudo, uma peça de literatura eletrônica intitulada *RedRidinghood*, cujo engendramento discursivo-sincrético é discutido a seguir.

2.1 A CHAPEUZINHO SINCRÉTICA DE *REDRIDINGHOOD*

O conhecido entrecho narrativo de *Chapeuzinho Vermelho*, originado em Perrault, que compilou a história do folclore em meados do século XVII, vem sendo suavizado e modificado ao longo dos tempos. Várias reescritas e diferentes versões eternizam a

displicente menina do capuz vermelho, que se transmutou em *Chapeuzinho Amarelo*, *Chapeuzinho de Palha*, *Fita Verde no Cabelo*, dentre várias outras versões[16], famosas ou não, do conto.

O texto de Perrault "tem um caráter de fábula moral, ensina que quem transgride as regras se expõe ao perigo, é punido e fim de história. [...] foram os irmãos Grimm, em 1857, os responsáveis pela continuação da história, atribuindo-lhe um caráter de conto de fadas" (CORSO, 2006, p. 51 e 53). Desde então, a história permanece no imaginário coletivo e vem sendo recontada em diferentes gerações literárias, em suportes distintos, valendo-se também da interatividade e de estratégias computacionais. Em nosso corpus, a figura da protagonista permanece em destaque, embora algumas versões tragam também as vozes e pontos de vista de outros personagens. Sob o ponto de vista narrativo,

> se existiram tantas maneiras de contar essa história, numas a menina se salva, noutras é devorada, por vezes precisa de ajuda, por outras foge sozinha, como entender que reconheçamos todas como *Chapeuzinho Vermelho*? Na verdade, como em outros contos, todas as formas são válidas, inclusive as modernas visivelmente moderadas, pois estas são as necessárias para nossa sensibilidade atual. Todas as narrativas mantêm o essencial, por isso são reconhecidas, afinal o que faz um conto são os elementos em jogo, não necessariamente os seus desfechos. (CORSO, 2006, p. 53)

Da célebre Chapeuzinho ao nosso corpus de análise, *RedRidinghood*, de Donna Leishmann, há uma série de elementos transfigurados, que sincretizam Chapeuzinho e Red. Considerando-se os novos suportes disponíveis na internet, interessa-nos analisar como ocorre a transposição entre linguagens, ou seja, como a história se desenvolve na obra em sua versão cibernética. No site, a autora apresenta sua obra com a crítica de Roberto Simanowski, o qual aborda a perspectiva feminista explorada na peça: "a interpretação de Leishman de RedRidinghood está inundada com hibridizações da narrativa de conto de fadas tradicional: o lobo preexistente como um retrato em seu diário, como um negociante no 'mercado da carne', um anjo que não cansa de resgatá-la" (ELO, online, tradução nossa).

A autora, Donna Leishmann, concluiu PhD em Narrativa interativa, na Escola de Artes Glasgow, na Escócia. Possui Mestrado em Design, quando produziu *RedRidinghood*, obra que analisamos no presente artigo. *RedRidinghood* está presente no volume 1 da ELO, disponível online. Justificamos a escolha desta composição digital por tratar-se de um enredo já

[16] Sobre os movimentos de sentido nas versões do conto, indicamos a leitura da dissertação "As várias reescrituras de Chapeuzinho Vermelho: velhos e novos sentidos", de Martha Eddy Krummenauer Kling Bonotto (UFRGS, 1999).

conhecido, o que nos faz analisar como ocorre a transposição da história de um sistema de signos para outro. Além disso, o conto, essencialmente escrito, passa a ser representado por meio de um objeto digital que pouco utiliza a palavra.

Não nos ocuparemos de especulações sobre as possíveis influências de outras histórias (além de Chapeuzinho Vermelho) na composição de Leishmann. Tal trabalho demandaria outro foco e tempo superior de análise. Nosso objetivo está centrado no cruzamento entre as duas obras e, em função disso, a descrição se funda principalmente em três aspectos: a progressão da obra, as formas de interação e os sincretismos.

Quanto à linguagem, praticamente inexistem palavras na peça digital. A história é representada por meio de imagens animadas. Logo no início, chama a atenção o tipo de fonte escolhido no título, que reserva semelhanças com um escorpião. O nome atribuído a essa janela traz a mensagem: “they are evil”, o que acentua o mistério acerca do desenrolar da trama. Essa apresentação em nada se parece com a versão moralizante narrada pelos irmãos Grimm. Frases esparsas direcionam o leitor a uma (suposta) linearidade na história. Ao clique da imagem feminina no início, segue-se a sentença: “Once upon a not so far away”, que remete ao “era uma vez”, início dos clássicos contos de fadas.

No que diz respeito à interação, o cenário urbano apresenta possiblidades restritas nos caminhos da narrativa; mover o mouse do computador (ou tocar a tela, como num tablet) faz com que as luzes se acendam. O prédio mantém uma única luz acesa, e esta conduz ao cenário que dá continuidade ao enredo. Nele, um elemento faz com que reconheçamos a protagonista: Chapeuzinho (agora Red), vestida de vermelho, recebe da mãe uma cesta.

Chama a atenção a composição imagética de Red: seu olhar sisudo e desafiador não guarda resquícios da meiga personagem caracterizada pelos irmãos Grimm. A aparência quase masculina (a personagem veste blusa vermelha e calças largas) aliada a um andar também viril compõem uma caracterização instigante, como pode ser observado na Figura 1.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Figura 1 – Red recebe a cesta.

Fonte: ELO, online.[17]

A cesta é um ícone que simboliza a tarefa dada pela mãe: visitar a avó, que aspirava cuidados. A identidade visual proporcionada por esse elemento é, na trama, um ponto de encontro entre a narrativa clássica e a versão hipermoderna do conto. Ainda na mesma cena, os movimentos do quadro na parede conduzem ao próximo cenário: a floresta. Na cena, este é o único caminho possível a ser seguido. Da mesma forma, a floresta ainda é o espaço de dispersão de Red, onde a personagem encontra o "lobo"; na animação, ele surge como um animal rastejante, e logo aparece transformado num menino.

Figura 2 – Sequência na floresta – o lobo: de animal a garoto

Fonte: ELO, online

O garoto-lobo, cuja transformação ocorre na passagem entre a floresta e o campo de flores, ainda preserva traços animalescos, como observado na Figura 2. Seu meio de locomoção é feito com uma tora de madeira que libera fumaça semelhante à da queima de

[17] Todas as imagens e a sequência da obra estão disponíveis em: <http://collection.eliterature.org/1/works/leishman__redridinghood/thebase.html>. Acesso em: 23. jul. 2015.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

lenhas. Se tudo o que for construído de diferenças pode ser considerado sincrético, nesta cena, tanto o lobo quanto seus patinetes resultam da união de diferentes. Também a passagem da floresta apresenta tais elementos, uma vez que aparece demarcada por quadras, cenário comum no ambiente urbano. A cada mudança de cena, é decisivo o papel da música na composição da obra: *jazz*, misturas que lembram *hip hop* e notas de *rock'n roll* criam um clima envolvente e que garante o tom pelo qual a narrativa digital se desenvolve.

A presença das flores, na sequência da floresta, representa uma distração para a protagonista. Entretanto, se na versão de Grimm Chapeuzinho colhe as flores, na ficção digital Red é "absorvida" por elas; enquanto caminha e escolhe as flores, é como se exalassem uma substância que a faz adormecer. Também as plantas fogem ao padrão de representação convencional: desenhadas em um formato semelhante ao da letra "x", se decompõem em elementos menores a cada contato com o mouse, numa espécie de dissolução fractal.

Após a cena em que Red adormece no chão, a continuidade da história depende da interação do usuário, que é convidado a optar entre "shall red dream?" ou "wake her up". A opção por acordar a protagonista sumariamente conduz aos instantes finais da história. O lobo dirige-se à casa da vovó e espera por Red na cama. Quando a menina chega, encontra o lobo deitado, coberto, apenas rosto e garras à vista. A troca de olhares entre eles é intensa e rápida; na cena seguinte, Red aparece desacordada na cama, acariciando a barriga que revela um possível estado de gravidez. O lobo, com uma arma em punho, levanta a pálpebra da protagonista, em uma cena com pouca luminosidade. Seguem-se a isso os créditos e agradecimentos.

Figura 3 – Cena final: Red e o lobo na cama.

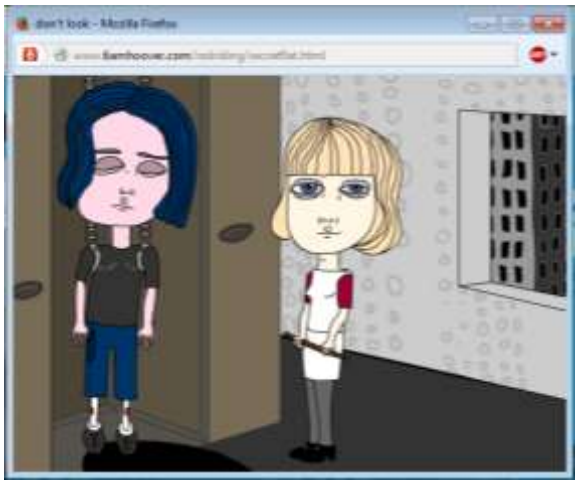
Fonte: ELO, online.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A interrupção abrupta da cena, com um final surpreendente, não é o único elemento inusitado no entrecho narrativo. Como a própria autora antecipa no hiperlink inicial da obra, é preciso manter os olhos abertos e observar avidamente a história; há segredos a serem descobertos, alguns divertidos, outros difíceis de se lidar.

Sobre os desvios no caminho da narrativa, o clique em uma das janelas do prédio apresentado no início, única com hiperlink (além daquele que remete à sequência exposta da história), a aba de navegação é intitulada "Don't look!". O aparente apelo feito para que o leitor "não veja" parece ser justificado pela Figura 4. A imagem confunde a interpretação do leitor de Chapeuzinho, que possui pistas insuficientes para precisar de que personagem se trata, e qual a sua influência na composição do enredo.

Figura 4: Mistérios no desvio do caminho



Fonte: ELO, online.

O personagem acorrentado dentro do armário causa estranhamento no contexto da história. Nessa passagem, percebemos o esforço da autora em romper com a sequência de narrativa linear, certamente uma das características das obras digitais contemporâneas.

Outro mistério que movimenta a história vem à tona no hiperlink da cesta carregada por Red: o clique conduz à imagem de uma pasta com a denominação "untitled folder"; na sequência de hiperlinks, observamos um fichário com a inscrição em letras capitulares "DO NOT ENTER". O que mais surpreende, no entanto, vem a seguir: a foto do lobo estampa o fichário, em cuja aba pode-se ler: "my secret is my mind", como pode ser visto na Figura 5.

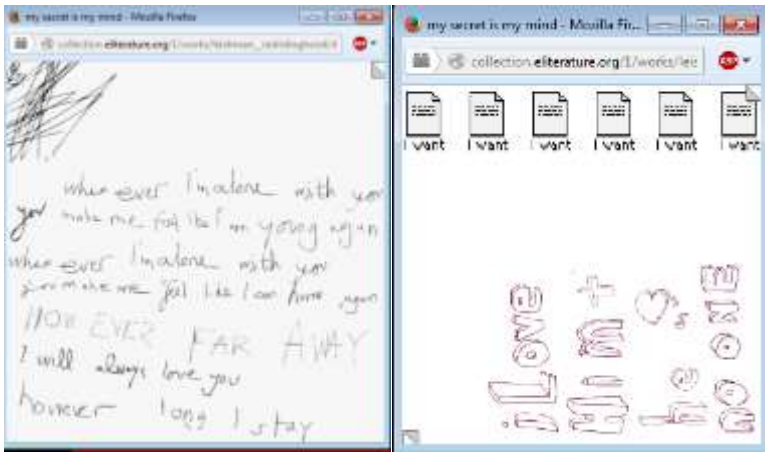
ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Figura 5 — O lobo na capa do fichário.

Fonte: ELO, online.

As revelações pululam na sequência, transportando o usuário/leitor a caminhos instigantes. Os hiperlinks conduzem a uma aparente carta manuscrita, com uma caligrafia de difícil leitura, em uma mistura de letras maiúsculas e escrita cursiva, rabiscos e rasuras. A mensagem é parte da canção "Lovesong", da banda The Cure. Segue-se a ela uma tela com mensagens de amor, agora digitadas. Na mesma aba constam ícones de seis arquivos, todos intitulados "I want"; a mensagem manuscrita que aparece abaixo dos arquivos parece esclarecer o amor de Red pelo lobo, como pode ser visto na Figura 6.

Figura 6 — A carta de amor; os arquivos repetidos e a revelação: "I love him".



Fonte: ELO, online.

Se explorássemos a sequência destas mensagens possivelmente nosso trabalho se expandiria a uma dissertação, o que demandaria muito tempo para analisar as diversas mensagens, rasuras e imagens enigmáticas que parecem revelar uma mente confusa e obsessiva. Entre os elementos carregados de significado que aparecem na sequência de telas, destacamos o uso dos vocábulos "erro", "Satan" e de afirmações como "isso não está acontecendo" (tradução nossa).

Na análise dos elementos que compõem nosso corpus, a presença do lobo na capa do fichário e as declarações de amor e ódio que Red registra em seus arquivos são determinantes para especularmos o desfecho da narrativa. Em *RedRidinghood*, amor e ódio parecem elementos sincretizáveis. Embora a obra remeta a tipos conhecidos, a progressão de telas causa certo estranhamento a leitores não habituados à narrativa interativa digital. Entretanto, concordamos com a assertiva de que "negar à literatura essa transposição para novas mídias é dificultar sua chegada ao terceiro milênio, subtrair sua força e subestimar sua função na sociedade" (SPALDING, 2012, p. 16). Ainda é preciso agregar esforços de pesquisa transdisciplinares para compreendermos - da literariedade ao algoritmo – toda a dimensão da literatura eletrônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tela (do computador, tablet, smartphone ou de dispositivos que ainda serão inventados) introduz mudanças que remodelam a forma pela qual lidamos com as artes. Nesse emaranhado de lexias, nos deparamos com processos que exigem olhares mais potentes, de modo que a leitura linear não suporta a análise das artes digitais contemporâneas.

A escolha de *RedRidinghood* justifica-se pela alusão a um entrecho literário conhecido e, também, por apresentar elementos estranhos à narrativa em questão. A quebra da linearidade e a introdução de elementos enigmáticos ressignificam a obra, uma vez que constroem sobre o enredo da menina que desobedece à mãe e se perde na floresta, ficando à mercê do lobo, uma relação de amor, ódio e estranhamento, sem o efeito moralizante do conto.

Quanto ao sincretismo, essencial em nossa descrição analítica, vários são os subsídios que corroboram a hipótese de que RedRidinghood é uma obra feita de metamorfoses. Por que Red é uma Chapeuzinho sincrética? Porque representa a hibridação entre o clássico e o contemporâneo, transgride padrões; retoma-os. O lobo (meio animal, meio humano), seu meio

de locomoção (feito de madeira), a floresta (com demarcações citadinas), a letra manuscrita apresentada na tela – representam sistemas cuja metamorfose remete à *sincrétika* canevacciana.

Na peça digital em questão não há uma equipolência de linguagens, há um transbordamento, uma ruptura que sobreleva o campo imagético na construção da história. A autora cria estratégias para que o leitor – ao interagir com o texto – descubra diferentes caminhos, misturando elementos de narrativa, ludologia e games.

Devido à carência de teorias consolidadas para análise dos novos processos literário-digitais, muitas produções acadêmicas se apoiam no cânone literário, o que impede a compreensão das peculiaridades que diferenciam a literatura eletrônica da clássica. Desta forma, analisar a obra sem incorrer no erro de mobilizar os mesmos caminhos oferecidos pela teoria da literatura é um dos desafios da literatura digital. É preciso reinventar caminhos para compreender a literatura que fixa suas raízes na cibercultura, educando nossos olhares para reconhecer nela formas distintas de arte digital contemporânea.

REFERÊNCIAS

ANTONIO, Jorge Luiz. “Poesia hipermídia: estado de arte”. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker (Coord.). *Questões de literatura na tela.* Passo Fundo: Ed. UPF, 2010.

CAMPÀS, Joan. “The Frontiers between Digital Literature and Net.art”. *Dichtung Digital*. Disponível em: <http://www.dichtung-digital.de/2004/3/Campas/index.htm>. Acesso em: 01 set. 2015.

CANEVACCI, Massimo. *Sincrétika:* explorações etnográficas sobre artes contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

HAYLES, N. Katherine. *Literatura eletrônica*: novos horizontes para o literário. São Paulo: Global; Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2009.

PAGOT, Suzana Maria Lain. *Poesia na rede: a palavra no meio do caminho de um território mutante*. 2013. 157f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação ubíqua*: repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013.

SPALDING, Marcelo. *Alice do livro impresso ao e-book*: adaptação de Alice no país das Maravilhas e de Através do Espelho para i-Pad. 2012. 246f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A OBRA EM SI: UMA VISÃO HERMENÊUTICA DO CONTO "A ESCRAVA", DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Joseylza Lima Silva (UNISC)
Eunice T. Piazza Gai (UNISC)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A proposta deste trabalho apoia-se na leitura da obra literária e nos conhecimentos que ela encerra. A partir dessa abordagem trilhar-se-á um percurso de interpretação e discussão sobre o conto "A escrava", de Maria Firmina dos Reis, autora brasileira que tem suas obras escritas no período literário que corresponde ao Romantismo. Os contornos deste artigo percorrerão as características do movimento literário romântico que, de forma geral, será abordado considerando os países Ocidentais onde o romantismo se desenvolveu, bem como, as questões relevantes a esse período. A produção de Maria Firmina dos Reis está situada temporalmente no período romântico, porém, necessita-se de um reconhecimento das relações existentes entre a obra e o romantismo, desta forma, faz-se necessária uma escuta das vozes que compõem esta narrativa no intuito de relevar a ideologia romântica que medeia este momento, no conto "A escrava".

O processo de escuta proposto para "A escrava" requer considerações sobre a caracterização da mesma, destarte, entende-se que o conto é um texto narrativo em que fatos são relatados a partir de uma sequência de ações, relacionadas a um determinado acontecimento, podendo ser estes fatos reais ou fictícios. Sobre a narrativa, destaca-se que, originalmente, a palavra "narrar" deriva do vocábulo latino "narro", verbo que significa "dar a conhecer", "tornar conhecido", o qual provém do adjetivo "gnarus", que significa "sabedor", "que conhece" (AGUIAR E SILVA, 2009). Por conseguinte, concebe-se que a narrativa é uma prática intrínseca à existência humana, pois se vive mediante narrações, o acontecer da vida humana é uma sucessão de fatos vivenciados em determinados ambientes, em um espaço de tempo, e relacionados, ou não, com outros seres.

O conto de Maria Firmina retrata o acontecer da vida humana em um período de grandes transformações sociais em que a própria caracterização do ser humano é discutida e reconfigurada. A escuta dos fatos, a percepção temporal, a caracterização das personagens e, de forma geral, os conhecimentos que "A escrava" pode proporcionar sobre uma visão de

mundo datada do século XIX, sob a captura do olhar feminino, ficarão a cargo da interpretação hermenêutica.

ROMANTISMO

Ludovicense, nascida em 11 de outubro de 1825, Maria Firmina dos Reis é registrada como filha bastarda de João Pedro Esteves e Leonor Felipe dos Reis. Por sua condição familiar, étnica e de gênero, vivida entre os séculos XIX e XX, momento em que o país passa por profundas transformações sociais, a autora percorre caminhos tortuosos ao longo de sua vida como escritora. No conto "A Escrava", datado de 1887 Firmina trata o tema abolicionista a partir da voz de uma personagem branca e feminina. Como era característico do período de segregação social e racial, as mulheres eram condicionadas às regras sociais e viviam submetidas a inúmeras limitações e preconceitos, contexto esse, que faz com que a autora omita seu nome em algumas obras, assinando "M. F. R." ou designando o pseudônimo de "Uma Maranhense" como consta na capa e folha de rosto no livro *Úrsula*, publicado em 1859, em que o conto "A escrava" foi compilado. O entendimento do movimento literário romântico é condição para a compreensão do conto em que esta pesquisa se debruça, pois, é neste espaço de tempo que a obra está centrada. À vista disso, torna-se imprescindível a teorização sobre o romantismo.

A compreensão do significado do Romantismo está além das características estéticas desse movimento. Situado temporalmente entre os últimos suspiros da aristocracia do século XVIII e a nascente sociedade urbanista, industrial e científica do século XIX, o romantismo emerge diante de um quadro em que o Ocidente, de forma geral, passa por profundas transformações. Mas, que com singularidades apresenta características peculiares a cada região onde se desenvolveu. Citelli caracteriza o ambiente romântico desta forma:

> As personagens românticas irão transitar dos salões ornamentados pelos padrões de uma cultura clássico-aristocrática para o excesso de fumaça, fogo e suor saídos das fábricas burguesas, símbolos ao mesmo tempo da glória e do poder de uma classe e da miséria de milhares de trabalhadores. (CITELLI, 1986, p. 14)

Foram as profundas transformações na Europa e América que, advindas das revoluções, gestaram o rico movimento romântico. Enfatiza-se que tanto na Europa, berço do romantismo, quanto nas Américas, por onde o mesmo estendeu-se, o movimento literário carregava características gerais da estética, além de ser suplementado com as singularidades

de cada nação. Visto como um misto entre ordem e caos, o romantismo é expressão das circunstâncias históricas, avanços econômicos e retrocessos sociais. Uma sucessão de fatos históricos mudaram a face das nações no período compreendido entre o final do século XVIII e início do século XIX. Destaca-se, ainda, que o romantismo é precedido pelo Século das Luzes, momento em que há uma quebra do pensamento que estava socialmente instaurado desde o Cristianismo, embora transitado pelo Renascimento. Acerca deste pensamento dogmático, patrístico, medieval e da Contra-Reforma Guinsburg afirma que:

> Trata-se de uma visão teocêntrica e teológica judio-cristã, que concebia a História como um ciclo de revelação de poder divino através de Seus atos de vontade, cuja primeira manifestação seria a Gênese, ponto de partida de uma sucessão de intervenções providenciais e miraculosas ao nível humano e terreno, cujo termo seria o Juízo Final e a instalação do reino beatífico dos justos e dos santos. (Guinsburg, 1993, p.14)

O surgimento e desenvolvimento de novas forças sociais, políticas e filosóficas sobrepuseram-se às velhas formas institucionais que já estavam enfraquecidas. Deixado de lado o enfoque teológico, assim como a concepção clássica da História, o pensamento que prevalecia no século XVIII era o da razão, que iluminava o homem e produzia o progresso. A Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra e estendida a toda Europa estava relacionada a vários fatores, tais como: o desenvolvimento do comércio e por conseguinte o desenvolvimento da indústria, a difusão da técnica bancária introduzida pelo papel-moeda, o crescimento demográfico, a introdução de novas culturas e disseminação de outras, a diminuição gradativa da taxa de juros em meados do século XVIII, as relações comerciais entre países ultramarinos e o espírito inventivo. Entretanto, todo o desenvolvimento industrial e econômico supracitado apresentava contradições relacionadas à ordem social, assim como aponta Guinsburg:

> Mas a Revolução Industrial não se produziu sem marcar profundamente a vida social. Em meio à grande expansão econômica, ao súbito enriquecimento de uma minoria, da desabalada corrida dos inventos e inovações no setor tecnológico, e à crença na prosperidade e progresso humanos, surgiram graves problemas de ordem social em relação às massas de trabalhadores que este processo mobilizava e proletarizava, juntamente com suas famílias, e que, no fundo, eram a base humana na qual se apoiava a profunda transformação sofrida pela sociedade europeia daquele tempo. (GUINSBURG, 1993, p.29)

A Revolução Industrial, aproximadamente a partir de 1750, antecede o movimento político e uma série de revoluções que mesmo em diferentes países apresentavam causas

comuns. Na América do Norte, os Estados Unidos da América finalizavam um processo de independência contra a Inglaterra que renderam dez anos de combates; Revoltas contra o Absolutismo, lutas de libertação nacional faziam parte do cotidiano de vários países europeus; em 14 de Julho de 1789, a Bastilha, símbolo do velho regime feudal e expressão máxima do poder monárquico, é derrubada na França, e sob os ideais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade acontece a Revolução Francesa. É nessa atmosfera de transformações sociais, políticas e econômicas, que fixados nos ideais de liberdade e independência o romantismo se desenvolve, os escritores românticos acreditam em uma idealização de um Estado Novo, de uma nova felicidade. Citelli afirma que:

> O canto da sereia do novo mundo, os novos valores, a possibilidade de concretizar os princípios de justiça social, a perspectiva de criação de uma sociedade equânime, sem discriminações e os entraves do velho modo de produção feudal, a troca daquelas taciturnas perucas empoadas pela alegria das ruas e a perspectiva de mobilidade social contaminavam os românticos. (CITELLI, 1986, p. 19)

Os românticos estavam crentes que o novo Estado, na França, e os países que estavam fazendo sua libertação nacional, na Europa e Américas, teriam garantidos os seus direitos individuais e, por consequência, a felicidade de seus povos. Convém, entretanto, frisar, para melhor compreender os desdobramentos do romantismo na França, que as mudanças ocorridas não foram suficientes para assegurar a igualdade nas esferas sociais, as desigualdades permaneciam presentes entres as classes, os ricos continuavam na linha de poder e os pobres permaneciam na privação, carência e à margem social. Desta forma, há uma patente frustração dos românticos, assim como afirma Citelli:

> Os românticos haviam acreditado e endossado os princípios revolucionários; logo se viu, no entanto, a formação de um mal-estar, um sentimento de crença traída; a ideia de que muito se mudou para permanecer tudo ou mais ou menos do mesmo jeito. Advém então um espírito de descrença quanto aos rumos da sociedade, um vago sentimento de frustração e desencanto e que será uma das marcas da segunda geração romântica. (CITELLI, 1986, p. 19-20)

Dado o quadro em que o romantismo se forma na Europa observa-se, agora, as características dessa configuração no Brasil, que também apresenta uma natureza claramente revolucionária, pois seguiu o processo de Independência do país. As mudanças que aconteciam no cenário social e político brasileiro como: a ascensão da burguesia, graças a atividades comerciais, de profissões liberais, intelectuais e políticas; a presença da Corte portuguesa; o movimento de Independência; e o período de Regência foram responsáveis pelo

espírito romântico que se expandia no Brasil. O Brasil dos românticos havia constituído sua independência da metrópole portuguesa e, por conseguinte, necessitava afirmar-se enquanto país autônomo e capaz de manter-se independente, tendo em vista os olhos atentos dos europeus. A concretização de uma moeda corrente, a capacidade de legislar uma definição intelectual e a construção de um perfil nacional eram fatores capitais a esta afirmação. Para Citelli (1986), o romantismo no Brasil iniciou marcado por essas inquietações, principalmente junto aos autores da primeira geração, como uma espécie de frente para afirmar a nacionalidade.

Em consonância com as transformações ocorridas no Ocidente e que propiciaram o surgimento do romantismo, destaca-se a seguir as principais características da estética romântica, para isto recorre-se ao sentido do termo *Romantismo* que Álvaro Cardoso Gomes e Carlos Alberto Vechi postulam no livro *A estética romântica*:

> O Romantismo, portanto, é um movimento literário que sustenta o princípio de que o sujeito é o centro de tudo e de que a realidade exterior não passa de extensão dele. A arte romântica caracteriza-se pelo confessionalismo, pela revelação dos segredos mais íntimos da alma. (GOMES e VECHI, 1992, p.19)

O individualismo e a prevalência do sujeito sobre o objeto o levará a um sentimento de solidão que desencadeará uma série de características do Romantismo. Gomes e Vechi fazem algumas ponderações acerca da configuração deste ser romântico:

> O desequilíbrio na postura do romântico, que ama a exuberância da Natureza, a criatividade do gênio, mas se entrega de caso pensado à morte, que se fecha egoisticamente em si e que ao mesmo tempo se entusiasma com a Pátria, com o destino de seu povo, que é infantil em seu impulso sentimental e que valoriza também os ímpetos varonis, evidencia que ele se deixa guiar pelas razões do coração. Ao contrário dos clássicos, que se impunham um equilíbrio, um autocontrole, nascido da crença na Razão, exterior aos homens, os românticos deixam-se conduzir livremente pelos sentimentos, fazendo das emoções o único caminho para chegar até o outro, até o mundo. (GOMES e VECHI, 1992, p.23)

Os traços que evidenciam o espírito romântico nesse período histórico, mesmo que com algumas variações cronológicas de sua manifestação pelo Ocidente e por algumas singularidades das descrições românticas, de forma geral, foram: uma maneira subjetiva de ver e entender o mundo, em especial as relações humanas e os papéis dos indivíduos naquela sociedade que passava por profundas transformações; uma imaginação criadora, os românticos revelavam, em seus escritos, uma capacidade de criar novos mundos e acreditar neles, era uma maneira de fugir da realidade circundante; o subjetivismo, que é uma das

principais características do Romantismo, o escritor desvela a realidade a partir de seu ponto de vista; a evasão ou o escapismo, no qual o escritor busca a fuga para o mundo imaginário criado por ele, que pode ser no passado ou no futuro, há, ainda, a caracterização do mundo sonhado e do mundo real; o senso do mistério também é uma carcterística, tendo em vista que o romântico, de acordo com sua visão pessoal, apresenta-se envovido pelo sobrenatural e pelo terror; o reformismo, sonho e fé; o culto da natureza, exagero; o sentimentalismo e o predominínio deste sobre a razão; e a idealização da mulher, já que o escritor romântico a via como um ser angelical, uma figura podersa, inatingível, capaz de mudar a vida do homem.

O Romantismo no Brasil configura-se a partir da ideologia burguesa, do subjetivismo, sentimentalismo, evasão, nacionalismo, entre outros traços que irão marcá-lo. Características que, com formas, temas e tonalidades nacionais concretizaram a autonomia do movimento Romântico brasileiro e, acima de tudo, a consciência de uma literatura que atinge sua independência. Neste sentido, conquistou-se a liberdade de pensamento e de expressão, de maneira que a literatura brasileira saiu de uma situação indefinida, misto da decadência neoclassicista, iluminismo revolucionário e exaltação nativista, para uma manifestação com vertentes na poesia, no teatro e na prosa, na qual reúne grandes poetas e prosadores.

A geração romântica inaugural no Brasil, conhecida com a primeira geração, está marcada pela Independência do Brasil e têm na exaltação dos elementos da nova Nação a configuração desta produção literária. Elementos como a natureza, a identidade nacional e os índios foram realçados para expressar a primeira geração, que também ficou conhecida como *nacionalista.* Em meados do século XIX têm-se a segunda geração romântica, também conhecida como geração do ultrarromantismo, diferente da primeira geração que era mais positiva, nesta, há uma imersão no pessimismo, aponta-se para a existência de um reflexo da desilusão dos românticos europeus com os descaminhos da Revolução Francesa, que abate os românticos brasileiros. Uma nova tendência na escrita romântica é detectada e nomeada por terceira geração. Há um engajamento com os problemas sociais que é influenciado por um pensamento libertário, os escritos desta geração demonstram um posicionamento antiescravagista e republicano.

Na tentativa de dar um panorama dos acontecimentos que fizeram do Romantismo um feito histórico e de como se estabeleceram suas características necessitou-se expor as informações que o medeiam. Por conseguinte, enfatiza-se que o período histórico e literário entre 1825 e 1917 é o momento em que se centra este trabalho, pois o mesmo localiza a existência e produção de Maria Firmina dos Reis. A publicação do conto “A escrava”, em

1887, remonta à terceira geração do romantismo, datado entre 1860 a 1890, essa geração difunde ideias liberais, democráticas e desejo de igualdade e de reformas sociais. A postura antiescravocrata é o pano de fundo da obra em questão, que retrata a narrativa a partir de uma voz feminina, branca e abolicionista, dando à obra um contorno revolucionário tendo em vista o condicionamento social em que a mulher se encontrava naquele período. A linguagem perspicaz do conto revela características que confundem a criação de personagens brancos e negros como alter egos da autora.

A ESCRAVA - MARIA FIRMINA DOS REIS

A interpretação proposta para esta narrativa não se pauta em uma hermenêutica tradicional que objetiva o dissecamento do texto, em que busca tornar inteligíveis mensagens que o tempo ou condições adversas as fizeram obscuras. Não se propõe, também, a determinar neste conto um significado exato, único, tampouco desvendar sinais ou mensagens cifradas. Intenta-se, na verdade, fazer uma escuta sobre o que diz o texto, considerando que esses falam e que são produzidos por seres humanos. Acerca deste olhar sobre a obra literária Palmer afirma que:

> Esquecemos que a obra literária não é um objeto manipulável, completamente à nossa disposição; é uma voz humana que vem do passado, uma voz à qual temos de certo modo que dar vida. O diálogo, e não a dissecação, abre o universo da obra literária. (PALMER, 2011, p. 18)

Adentrar no universo da obra literária é arriscar-se em uma compreensão humanística, que não implica em métodos, tipologias ou classificações. A compressão de uma obra literária não está centrada no mundo dos conceitos; mas na junção da obra com a experiência pessoal de quem a lê e questiona sobre o quer dizer esse texto. Palmer (2011, p.21), afirma que “Uma obra literária não é objeto que compreendemos através da conceptualização ou da análise; é uma voz que devemos ouvir, e «ouvindo-a» (mais do que vendo-a) compreendemo-la”. Nesta perspectiva hermenêutica de escuta do texto literário inicia-se a reflexão proposta através do questionamento de Alfredo Bosi: o que o texto quer dizer?

O conto “A escrava” é narrado por uma mulher branca que vive em uma sociedade escravocrata. Ao fazer parte de uma roda de conversa em um salão onde estão presentes ‘pessoas distintas e bem colocadas na sociedade’, as mesmas conversam sobre vários assuntos até o diálogo recair no ‘elemento servil’, o escravo. Neste ponto da narrativa a personagem

descreve um fato ocorrido com a mesma em uma tarde de agosto, a localização específica dos fatos não é exposta. As personagens que compõe o conto são: a narradora, que não é nomeada, apenas reconhecida como uma senhora branca; a escrava Joana; o filho de Joana e também escravo, Gabriel; o feitor Antônio; e o fazendeiro, o senhor Tavares.

O fato narrado e vivido pela personagem principal de "A escrava" refere-se ao acolhimento que a mesma dá à escrava fugitiva e ao seu filho, a escrava Joana é nomeada por 'douda' por seus perseguidores, no caso, o feitor e o seu senhor. O filho, Gabriel, torna-se fugitivo ao abandonar seu trabalho e sair em busca da mãe, no intuito de encontrá-la primeiro que seus algozes e livrá-la, de algum modo, dos castigos imputados a ela. O enredo da narrativa gira em torno da fuga da escrava, de seu filho e do acolhimento dos dois pela senhora branca.

Os motivos da suposta loucura da escrava também são narrados no conto. A mesma teria adquirido tal condição e comportamento pelos sofrimentos vividos desde sua infância, filha de mãe escrava e pai oriundo da Índia, seu pai teria comprado sua alforria às custas de muito trabalho quando Joana tinha cinco anos, porém, dois anos depois e com a morte do pai, Joana e sua mãe descobrem que foram enganadas, o documento de liberdade era uma fraude, a notícia leva sua mãe à morte após três dias da descoberta. Joana fica sozinha, já adulta, vê dois de seus três filhos sendo levados para o Rio de Janeiro, os gêmeos Urbano e Carlos, ficando consigo apenas Gabriel. O fato de ser separada dos filhos a leva a constantes crises de alucinações e espasmos, por isso é nomeada por 'douda'. Com recorrentes tentativas de fuga e sempre recapturada, a escrava já não demonstra vivacidade em sua última aposta quando é acolhida por uma senhora distinta que a mantem sob sua proteção até sua morte. O escravo Gabriel, com sua aparência cadavérica, é mantido sob guarda da senhora branca, a mesma o faz liberto.

Os elementos da estética romântica são encontrados ao longo da narrativa, tornando-a um exímio exemplo de uma escrita romântica no Brasil. Fato incomum para a literatura da época, que chama atenção no conto, é a voz feminina de uma narradora branca com um discurso abolicionista. Como confirma o trecho abaixo:

> Por qualquer modo que encaremos a escravidão, ela é, e sempre será um grande mal. Dela a decadência do comércio; porque o comércio, e a lavoura caminham de mãos dadas, e o escravo não pode fazer florescer a lavoura; porque o seu trabalho é forçado. Ele não tem futuro, o seu trabalho não é indenizado; ainda dela nos vem o opróbio, a vergonha; porque de fronte altiva e desassombrada não podemos encarar as nações livres; por isso que o estigma da escravidão, pelo cruzamento das raças, estampa-se na fronte de todos nós, convencer ao estrangeiro que em suas veias não

> gira uma só gota de sangue escravo... (REIS, 2004, p.242)

A natureza no movimento romântico pode ser traduzida como um confronto dramático entre o indivíduo e o mundo, para o escritor romântico a natureza é objeto de contemplação ou lugar de refúgio para este ser solitário e melancólico, como observa-se em seguida:

> Eu cismava embevecida na beleza natural das alterosas palmeiras, que se curvaram gemebundas, ao sopro do vento, que gemia na costa. E o sol, dardejando seus raios multicores, pendia para o acaso em rápida carreira. Não sei que sensações desconhecidas me agitavam, não sei! ... mas sentia-me com disposições para o pranto. (REIS, 2004, p. 243)

Os escravos Joana e Gabriel são apresentados no conto por suas características físicas e aparências sofridas. A narradora, a princípio, fazendo uso do subjetivismo – característica marcante do romantismo –, não menciona tratar-se de escravos, mas de uma mulher e um homem. A visão humana da narradora-personagem em relação ao negro e sua condição de vida é visível, e ratifica-se na seguinte passagem:

> De repente uns gritos lastimosos, uns soluços angustiados feriram-me os ouvidos, e uma mulher correndo, e em completo desalinho passou por diante de mim, e como uma sombra desapareceu. Segui-a com a vista. Ela espavorida, e trêmula, deu volta em torno de uma grande mouta de murta, e colocando-se no chão nela se ocultou. Surpresa com a aparição daquela mulher que um minuto antes quebrara a solidão com seus ais lamentosos, com gemidos magoados, com gritos de suprema angústia, permaneci com a vista alongada e olhar fixo, no lugar que a vi ocultar-se. (REIS, 2004, p. 243)

Ao contrário, ocorre com Antônio, o feitor, além da descrição de sua característica física e psicológica, esse é registrado como um homem de cor parda. Definição essa que induz o leitor à percepção de uma mudança de papeis sociais naquela época: o negro é visto como um ser dotado de sentimentos humanos e não um objeto reprodutor de tarefas. Enquanto o feitor, não-negro, é exposto como um ser vazio de percepções humanas, do respeito e compaixão, e que se utiliza de sua força para cumprir as obrigações imputadas a ele. Assim como descrito abaixo:

> [...] um homem apareceu no extremo oposto do caminho. Era ele de cor parda, de estatura elevada, largas espáduas, cabelos negros, e anelados. Fisionomia sinistra era a desse homem, que brandia, brutalmente, na mão direita um azorrague repugnante; e da esquerda deixava pender uma delgada corda de linho. (REIS, 2004, p.244)

A personagem Joana, a escrava, intitulada por ‘douda’ na narrativa, tem constantes

crises de alucinações fazendo referência a um passado em que busca a presença dos filhos que foram retirados de seu colo, ainda pequenos. Há uma relação entre um mundo sonhado e a realidade vivida, uma fuga para um mundo imaginário, característica da estética romântica que é conhecida por evasão ou escapismo. Joana constantemente volta-se ao passado em que vivera ao lado dos filhos. Como apresenta-se no seguinte trecho do conto:

> Minha mãe! Minha mãe, de novo exclamou o filho. Ao som daquela voz chorosa, e tão grata. Ela ergueu a cabeça, distendeu os braços, e, com voz débil, murmurou: - Carlos!... Urbano... – Não, minha mãe, sou Gabriel. – Gabriel, tornou ela com voz estridente. É noite, e eles para onde foram? – De quem fala ela? Interroguei Gabriel, que limpava as lágrimas na coberta da cama de sua mãe. – É douda, minha senhora; fala de meus irmãos Carlos e Urbano, crianças de oito anos, que meu senhor vendeu para o Rio de Janeiro. Desde esse dia ela endoudeceu. (REIS, 2004, p.251-252)

Existe uma manifestação da fé no decorrer da narrativa que, de acordo com a senhora branca, afirma que Deus acolhe seus filhos de maneira igualitária, sem restrição de cor ou posição social. Na visão da escrava há um sentimento de culpa por existência, a crença em Deus está relacionada à sua liberdade, a liberdade que tem a morte como concretude: “Quem é vossemecê, minha senhora, que tão boa é pra mim, e para meu filho? Nunca encontrei em vida um branco que se compadecesse de mim; creio que Deus me perdoa os meus pecados, e que já começo a ver seus anjos” (REIS, 2004, p.253).

O negro, na descrição da senhora branca, é configurado como um ser dotado de sentimentos, emoções, características próprias de todo e qualquer ser humano, sem restrições ou exclusões feitas por raça ou etnia:

> De repente serenou o meu temor; olhei-o, e do medo, passei à consideração, ao interesse. Era quase uma ofensa ao pudor fixar a vista sobre aquele infeliz, cujo corpo seminu mostrava-se coberto de recentes cicatrizes; entretanto sua fisionomia era franca, e agradável. O rosto negro, e descarnado; suposto seu juvenil aspecto aljofarado de copioso suor, seus olhos rasgados, ora lânguidos pela comoção de angústia que se lhe pintava na fronte, ora deferindo luz errante, e trêmula, agitada, e incerta traduzindo a excitação, e o temor, tinham um quê de altamente interessante. (REIS, 2004, p.247)

O conto de Maria Firmina dos Reis, “A escrava”, discorre sobre as características humanas de maneira capital, rompe, com seus personagens, os paradigmas sociais de um período em que o negro é considerado patrimônio, um ser servil. A autora postula uma visão respeitosa ao negro, concebendo-o como um ser humano como qualquer outro, com sentimentos, que sofre com sua condição escrava, que pertence a uma estrutura familiar e que sonha com a liberdade, mesmo que essa signifique sua morte.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta teórica de uma prática de leitura e compreensão fundada na postura hermenêutica é necessária para demonstrar quão rica pode ser a interpretação de textos literários. A presente pesquisa fundamentou-se nas ideias herméticas de Alfredo Bosi, Richard Palmer e Gadamer. A necessidade tenaz do trabalho de interpretação se dá pelo processo de desvendar os sinais gráficos desenhados na superfície do texto da autora Maria Firmina dos Reis. Parafraseando Alfredo Bosi, nenhum grande texto literário pode ter sido criado fora do contexto da lembrança, memória social, fantasia criadora, visão ideológica da história. De fato, a narrativa de Maria Firmina foi gerada no íntimo de suas lembranças e memórias, tendo em vista que se tratava de mulher, mulata e escritora em uma sociedade preconceituosa e excludente. O posicionamento ideológico da autora no conto "A Escrava", é perceptível através da descrição singular da condição (sub)humana de seres escravizados, que têm sua construção histórica e social similar a seres bestiais. Os apontamentos das personagens, os fatos ocorridos e a visão ideológica presente entre escravocratas e abolicionistas transferem o leitor a um passado histórico e social, que foi herdado pela sociedade contemporânea. A literatura é condição para a compreensão do mundo, das sociedades, dos seres humanos, do passado, presente e futuro.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2009.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: ____. Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1980.

CITELLI, Adison. *Romantismo.* São Paulo: Àtica, 1986.

GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. 2. ed. Madrid: Tecnos, 1998.

GOMES, A. C; VECHI, C. A. *A estética romântica:* textos doutrinários. Trad: Antônia Simões Nunes. São Paulo: Atlas, 1992.

GUINSBURG, J. Romantismo, historicismo e história In: *O romantismo*. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1993.

GUINSBURG, J; ROSENFELD, A. Romantismo e classicismo In: GUINSBURG, J (org). *O romantismo*. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1993.

MORAES FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*. São Luís: COCSN, 1975.

PALMER, Richard. E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 2011.University of Minnesotta, 1981.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 4ª. ed. PUC/Florianópolis-MG: Editora Mulheres.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

JOÃO ANTÔNIO, REPÓRTER CULTURAL: ANDANÇAS PELO TEATRO BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1960

Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFSCar - FAPESP)

João Antônio (1937-1996), escritor paulistano que viveu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, fez do jornalismo, durante toda sua trajetória, uma espécie de contraparte ou complemento de sua produção ficcional, não raro misturando ambas em um registro híbrido, indistinguível mesmo. Essa característica, que ficaria mais clara a partir de suas publicações da década de 1970, mas já presente em seu trabalho na revista *Realidade* (1967-1968), da Editora Abril, marcaria seu perfil de escritor, na forma de um registro atento ao dado factual, sem desprezar a construção textual de cariz literário, o que o diferencia de um repórter ou membro ordinário de redações. Sua primeira grande experiência como repórter, porém, acontece em terras cariocas, entre 1965 e 1967, quando assume a função de repórter cultural do Caderno B, do *Jornal do Brasil*. Neste período, João Antônio experimenta desde a cobertura de *vernissages* à crônica sobre os bares do Centro do Rio de Janeiro, como o lendário Zicartola, administrado pelo compositor de Mangueira – Cartola – e pela sua esposa, Zica. Ainda, abordou escritores e *shows* musicais; trata-se de um período no qual a atividade artística do Rio de Janeiro fervia, a despeito da recém-implantada ditadura militar. Havia a herança, e mesmo a continuidade, da efervescência cultural iniciada ainda na década de 1950, com a ebulição da cultura acompanhando um período de inédita quase-estabilidade democrática após o fim do Estado Novo, bem como um sensível entusiasmo pela modernização do país, em urbanização crescente e em mudança de seu perfil demográfico.

João Antônio se faz como repórter, portanto, em período flagrantemente favorável à formação de uma personalidade e de um estilo pessoal de escrita, considerando ainda que já havia sido, como escritor, reconhecido, pouco tempo antes, pela recepção muito favorável a seu livro de estreia, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, publicado em 1963, ano em que completaria 26 anos de idade. Até o AI-5, a cultura brasileira ainda permanece em uma espécie de processo natural de desenvolvimento, embora a coação censória por parte do Estado já esteja vigente. Uma das facetas dessa produção do período de mais forte repercussão, certamente, foi a do teatro. Nesse sentido, das mais de sessenta reportagens de João Antônio para o *Jornal do Brasil*, no período, praticamente metade se ligam à arte dramática. A abordagem de João Antônio do teatro revelaria uma sensibilidade que, apesar de

politicamente independente, participa das preocupações do período, no sentido de encontrar uma linguagem autenticamente brasileira, revelando no plano da matéria a realidade nacional, em especial considerando a expressão – ou a representação – dos dilemas das classes sociais subalternas. O que se pode notar, portanto, nessa participação de João Antônio como repórter cultural no *Jornal do Brasil* é, além da evidente ebulição artística, presente nos variados espetáculos mas também nos debates – algumas vezes renhidos – existentes entre eles, é a preocupação com os rumos da arte em relação ao tempo e à sua adequação à sua formatação enquanto obra *brasileira*, em linguagem *nacional*.

Este trabalho, sem pretender dar conta de todos os textos publicados por João Antônio sobre a arte dramática no período, visa oferecer, primeiramente, um panorama sobre como um repórter "ao rés do chão" – digamos – via a produção teatral do período, como forma de situar os acontecimentos e os debates do período. Num segundo momento, mais propriamente de balanço e próximo à crítica teatral propriamente dita, o trabalho do repórter alia-se ao pensamento sobre as questões tanto estéticas quanto econômicas que envolviam o debate do período. Trata-se, portanto, de uma aproximação direta a um momento histórico do teatro brasileiro já bastante estudado na tradição crítica, mas, desta vez, visto por um dos seus observadores mais atentos: o repórter e escritor João Antônio.

"TODOS CANTAM O POVO"

João Antônio começa a escrever sobre teatro para o *Jornal do Brasil* nos primeiros meses de 1965. Nesse período, o teatro do Rio de Janeiro ainda acompanhava o impacto do sucesso do *show* teatral *Opinião*, estrelado por Nara Leão (que seria, já no início de 1965, substituída interinamente por Suzana de Moraes e, definitivamente, por Maria Bethânia), Zé Kéti e João do Vale – os dois últimos também são responsáveis pela maioria das composições – escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes; a direção geral ficara por conta de Augusto Boal. O espetáculo *Opinião*, cuja estreia ocorre em dezembro de 1964, se estrutura em torno das três figuras do elenco, que falam em seu próprio nome: Nara Leão, cantora da Zona Sul carioca, Zé Kéti, sambista de morro da Portela, e João do Vale, compositor de sambas e baiões e imigrante nordestino. Entre falas sobre a biografia de cada um – certamente uma alegoria da aliança de classes brasileira cara a teses de parte da esquerda de então –, perorações sobre os dilemas sociais e culturais brasileiros, sempre em tom mais ou menos leve, geralmente calcado no humor, as questões apresentadas são

ilustradas pelas composições interpretadas pelos três, alternando o diálogo com a parte musicada. Conforme prefácio ao texto do espetáculo, publicado em 1965, os autores afirmam que a peça teve origem em uma dupla preocupação: a primeira, o espetáculo propriamente dito, calcado na música popular como fonte e objeto da criação do povo, mantendo vivas as "(...) tradições de unidade e integração nacionais" (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1965, p. 7); a segunda, como uma tentativa de oferecer respostas práticas ao teatro brasileiro, preso ao convencionalismo estrangeirizante ou à mera importação, o que redundaria na separação cabal entre produção teatral e o público. *Opinião*, nesse sentido, seria um tributo à "força" e "originalidade" nacionais (1965, p. 10), um experimento que visaria aliar público e forma em uma mesma linguagem, e uma linguagem pretensamente ou potencialmente calcada na sociedade brasileira. A despeito de Vianninha, em texto de 1965, dizer, despretensiosamente, que *Opinião* "é um *show*[, n]ada mais", ou que é apenas e "tão-somente uma posição" dentre outras válidas (VIANNA FILHO, 1983, p. 107), a verdade é que o espetáculo atingiu grande público, e seu sucesso tentaria ser herdado por outras peças e grupos que tentaram seguir seu caminho.

João Antônio não chega a cobrir, como repórter, o espetáculo *Opinião*. Em compensação, e o que é mais interessante, ele vive a repercussão do *show*, as tentativas de repetir ou responder a seu sucesso, bem como expõe suas perspectivas sobre a arte refletindo – ainda que, normalmente, nas matérias, obliquamente – sobre este período. Sua cobertura era a de um repórter cultural, não exatamente a de um crítico; porém, não deixa de expor, nos diferentes textos, o lugar dessas produções e seu sentido dentro do panorama geral da época. Trata-se do que se chama comumente de um "caldo cultural", deveras presente em suas variadas formas nos empreendimentos artísticos do período. A primeira matéria que destaca esta questão aparece em 24 de maio de 1965 – um dia antes da estreia –, algo como seis meses após a estreia de *Opinião*. Sob a manchete "De *Opinião* a *Reação* todos cantam o povo", João Antônio apresenta o espetáculo *Reação*, que, como o próprio nome sugere, coloca-se contra a voga esquerdizante de então, que se valeria da cultura popular como forma de legitimar um discurso representando o caráter ou essência brasilizante. *Reação* é um espetáculo que "não ficou", historicamente falando, talvez por razões óbvias; ele fazia frente a um sucesso de público – *Opinião* –, e pregava a divisão entre arte e participação, ou, ainda, que a primeira jamais deveria se subordinar à segunda. Ora, em um momento no qual o Brasil passava tempos difíceis, com um período de dezenove anos de experiência, digamos, democrática,

cortada por um golpe militar, dificilmente seria algo palatável à consciência – ou má-consciência – da classe média carioca; a qual constituía, aliás, o público de *Opinião*.

Roberto Jorge, diretor do espetáculo, afirma que *Reação* se colocaria contra "(...) qualquer tentativa de fazer política em arte", e que cantaria "(...) o amor, a flor, o morro ou a fome, mas com consciência da nossa liberdade diante de tais elementos e sem aplicação de quaisquer objetivos políticos" (ANTÔNIO, 1965a, s. p). Pelas palavras do diretor, portanto, percebe-se que ele tentava recuperar a imagem pela qual a Bossa Nova ficara estigmatizada, como uma arte comprometida apenas com a forma artística, senão consigo própria e seus caprichos, mesmo. Em tempos, porém, de engajamento – e, mais, de *reconhecimento comercial* dessa forma engajada, até pelas demandas do período e pelas características do público –, certamente era um empreendimento de risco. João Antônio, repórter que é, evita maiores juízos, embora imprima que *Reação* viera em antagonismo e a *shows* e peças como *Opinião*¸ *Liberdade, liberdade*, e *[Arena conta] Zumbi*. O repórter, ainda, fala da demonstração, objetivo da peça, da "improdutividade de certas paixões de minoria", isto é, da forma como correntes políticas se utilizariam da arte como forma de propaganda, em especial comprometida negativamente porque dissociada da *maioria* – não a maioria dos espectadores, mas a maioria do povo brasileiro. Diante do cenário polarizado do período, entre a esquerda próxima da perspectiva nacional-popular – ou "populista", como diriam seus detratores, o que deu o tom também da avaliação crítica posterior –, que guiava *Opinião* e outros grupos ou manifestações artísticas, e a Bossa Nova, tida então como uma perspectiva musical alheia aos graves debates do período, o diretor Roberto Jorge procuraria uma saída, segundo suas palavras, por meio de "um movimento de união na atual música popular brasileira" (ANTÔNIO, 1965a, p. 1). A voz irônica do repórter João Antônio aí apareceria, na clara intenção de ironizar as ilusões de engajamento de certa classe média intelectualizada, bem como a ociosidade autorreferente da contemplação artística dissociada da realidade: João Antônio fala, assim, de uma "*esquerda-festiva-lítero-perfumada-musical* com seus cabeludos de Copacabana",[18] contra os "meninos de Ipanema *apenas-da-praia*" (ANTÔNIO, 1965a, p. 1, grifos do autor). Mais que uma possível concordância com o diretor de *Reação*, João Antônio parece querer afirmar uma independência que, posteriormente, marcaria sua obra: o compromisso com o Brasil real e, além disso, com a arte, que ele valoriza, é colocado em questão por uma polarização política sem alvo. Isto é, uns e outros estariam distantes da

[18] Trata-se de uma referência crítica e irônica a certa parcela da esquerda do período, cujo engajamento João Antônio perceberia como de ocasião e ligado, ainda que de forma diversa, a uma distinção de classe. O repórter, escritor e cronista utilizaria novamente a expressão em outros textos do período ou posteriores.

realidade brasileira ou presos a padrões de classe que inviabilizariam a comunicação artística efetiva, com vistas a romper os círculos das classes médias. Trata-se de um distanciamento que o repórter procura não apenas por conta de seu ofício, mas também como uma forma de abordagem mais ou menos crítica frente às disputas de poder e mercado cultural de então.[19] O título da matéria não deixa dúvidas quanto à perspectiva apaziguadora buscada pelo repórter: "De *Opinião* a *Reação* todos cantam o povo".

A possível reserva de João Antônio, no entanto, não é unívoca, e tampouco deixa de atribuir méritos a produções do período. Entre outras reportagens, João Antônio cobre a temporada carioca de *Arena conta Zumbi*, iniciada em outubro de 1965, e destacaria as particularidades positivas da peça de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, ainda que se valendo das palavras e avaliações da equipe, em especial do diretor do espetáculo no Teatro Miguel Lemos, Paulo José (1965b, p. 1). Ainda, cobriria outros espetáculos teatrais, também na linha do *show Opinião*, como *Semente*, de Hermínio Bello de Carvalho – uma espécie de continuação do *show Rosa de Ouro*, que divide com *Opinião* as marcas da cultura nacional-popular do período – (1965c, p. 1), *Conversa de botequim*, "show-reportagem" com a mais famosa intérprete de Noel Rosa, Aracy de Almeida (1965d, p. 3), *Carnaval para principiantes*, também do Grupo Opinião (1966a, p. 7), e *Kar...Kará*, com produção e direção de Tito Santos (1966b, p. 3). Todos estes espetáculos faziam parte de uma mesma linhagem, que unia a atuação dramática à interpretação de canções populares, a valorização de composições que ressaltavam aspectos próprios a experiências brasileiras, nem sempre de teor politicamente engajado, bem como contavam com a participação de artistas de renome na música nacional, sejam eles reconhecidos amplamente ou relegados à produção mais marginal. Assim, pode-se dizer que se trata da voga de uma forma de teatro específica, a resposta a um fenômeno – para os padrões brasileiros – de sucesso da arte dramática, o *show Opinião*.

João Antônio, nesse sentido, como repórter, foi testemunha de uma experiência específica do teatro brasileiro, pouco lembrada, se colocado à parte *Opinião*. Ainda, trata-se de uma prática de interesse para o estudo de sua produção como escritor e jornalista: o caldo cultural nacional-popular, com o qual aprofundou seus contatos durante o trabalho no *Jornal*

[19] *Reação*, de qualquer modo, seria pessimamente recebido pela crítica. Yan Michalski, no *Jornal do Brasil* de 27 de maio de 1965, enfatizaria o caráter oportunista do espetáculo, que visaria "(...) ganhar cartaz e dinheiro às custas do trabalho e do prestígio alheio"; e, além disso, criticaria seus pressupostos pretensiosos, no sentido de oferecer uma "resposta" ao *Opinião*, bem como a precariedade de sua *mise-en-scène* (MICHALKI, 1965, p. 2). Sérgio Cabral, jornalista, na biografia dedicada a Nara Leão relembra o episódio, ressaltando a impressão geral do espetáculo: "(...) confirmava o antigo conceito de que uma das mais escandalosas maneiras de se revelar direitista é confessar-se apolítico" (CABRAL, 2008, p. 90)

do Brasil, seria aspecto de seu trabalho posterior, seja na imprensa, seja na literatura. Cabe ressaltar, assim, o que talvez seja a sua marca principal enquanto escritor: sua aderência aos valores populares, embora desconfie sempre de seus intérpretes, entre os quais, obviamente, também se inclui. A preferência de João Antônio, assim, se volta a artistas tipicamente egressos das camadas populares brasileiras, em detrimento de outros que, representando as classes médias da sociedade, *representam* a cultura popular por meio de um claro interesse voltado aos marginalizados. Nesse sentido, João Antônio mantém uma relação sempre desconfiada com essa produção, embora não a rejeite, e mesmo, de algum modo, dela faça parte em sua obra posterior.

A cultura nacional-popular, no entanto, se faz muito sensível em seus textos. Algo importante para o período, e que ecoa em muito da crítica, das apresentações dos diretores dos espetáculos e, no caso de João Antônio, da reportagem teatral, é a identificação de temas e formas *autenticamente* brasileiros, isto é, vinculadas expressionalmente a uma imagem de país calcado na tradição e relida naquela época, de grande ebulição cultural. A valorização das camadas populares, nesse sentido, é sensível, pois nelas é que residiria esse teor de autenticidade da cultura nacional; a valorização de tal cultura é paralela, pois, à opção política de procurar formas de representar o país em nome de uma emancipação não apenas cultural, mas social (RIDENTI, 2000). Em reportagem de julho de 1965, intitulada "Poesia de João nasce do canto", João Antônio fala sobre a carreira de João do Vale, de sua origem ao sucesso nos tempos de Zicartola e, de lá para o espetáculo *Opinião*, levado por Nara Leão ao convívio com Armando Costa, Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho, Dorival Caymmi Filho e Augusto Boal. O espetáculo lançou luz sobre a carreira do cantor e compositor, que já estava em atividade desde a década anterior, mas no segundo plano das composições, assinadas ou não com seu nome, interpretadas por outros nomes da música popular. O repórter destaca que João do Vale seria, como artista, um "(...) legítimo representante do povo-povo" e, completa "(...) que bem deveria servir de exemplo a certos empolamentos e poses da *jovial* e muito cabeluda ala em que formam os cabeludos de Copacabana com extensão também a certa faixa de Ipanema e que pode, sem muito favor, levar a denominação de esquerda-festiva-perfumada-lítero-etílica-musical" (1965e, p. 3, grifo do autor). Do mesmo modo, ao enfocar a figura de Aracy de Almeida e suas interpretações de Noel Rosa, no *show Samba pede passagem* – de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Sérgio Cabral, também vinculado ao Grupo Opinião –, o repórter ressalta que se tratam se sambas que representam "(...) nossa

música *mais verdadeira*" (1965f, p. 3, grifo nosso).[20] Nota-se, pois, que João Antônio se colocava em consonância com grande parte da produção cultural da época, que visava justamente, o "(...) aprofundamento da sensibilidade nacional" (MAGALDI, 2003, p. 51), seja no teatro, seja em outras artes. Crítica e arte, artistas e atores político-culturais do momento, nesse sentido, compõem um panorama no qual a busca por uma linguagem brasileira é patente e, para se chegar a esta, fazia-se necessário a valorização das fontes populares e do Brasil real, com o horizonte, em última instância, de participar do momento de radicalização democrática e social que a ditadura vinha cortar em ensaio. No caso de João Antônio, tal experiência possui um ganho claro para sua produção posterior, na qual se valeria de expedientes próximos à da cultura nacional-popular, no que se refere à valorização das camadas subalternas brasileiras, e na representação do que se poderia chamar de um "autêntico" povo brasileiro, com seus traços de sociabilidade, suas agruras e econômicas e particularidades culturais. Ainda, por meio do acompanhamento de sua experiência como repórter, é possível jogar luz sobre a produção teatral da década de 1960 – exposta aqui apenas em parte, isto é, a relativa aos *shows* musicais na linha de *Opinião* –, revelando experiências que ficaram obscurecidas na história teatral posterior.

"OS DUROS DIAS": JOÃO ANTÔNIO E O BALANÇO DO TEATRO EM 1966

Além das reportagens que realizou, João Antônio ainda escreveria para o *Jornal do Brasil*, no início de 1966, um texto – publicado em duas partes – no qual faria um balanço sobre a produção teatral e as agruras econômicas do momento. Para isso, em muito se vale da série de reportagens que fizera nos anos anteriores, o que lhe permitiu o contato com uma ampla gama de produtores, diretores, atores, enfim, gente do teatro, em geral. O texto "Os duros dias do teatro" apresenta uma reflexão sobre a situação da arte dramática em 1966, a partir da avaliação sobre os anos anteriores e as perspectivas para aquele ano. Trata-se, assim, da avaliação de um problema que sempre perturbou o teatro brasileiro – isso é, suas dificuldades de financiamento e manutenção de peças em cartaz, ausência de público, etc. – e, talvez mais amplamente, a produção cultural nacional, de um modo geral. A avaliação de João Antônio é de interesse, pois coloca em perspectiva, a partir de uma visão do calor do momento, a situação do teatro e a avaliação de suas práticas *no instante em que aconteciam*.

[20] No mesmo tom segue a avaliação de Yan Michalski sobre o *show Opinião*: "(...) o que pode haver, na verdade, de mais vibrante no Brasil do que a *música do povo*, quando saída de *fontes autênticas e não deformada* pelo fantasma do dinheiro e da comercialização?" (1964, p. 3, grifo nosso).

A "crise do teatro" – algo que seria repetido anos a fio – pode ser algo estrutural da produção brasileira, mas também sintoma de uma questão econômica, educacional e, mesmo, do âmbito de certas características especificamente formais da produção brasileira.

Na primeira parte do texto, publicada em 25 de fevereiro de 1966, subtitulada "Muito espetáculo para poucos", João Antônio fala sobre o aspecto que marcara o ano anterior, a saber, "[o] fenômeno da casa vazia que povoou a maioria dos programas" (1966c, p. 5). À parte as boas perspectivas que cercam as estreias cariocas de espetáculos que fizeram sucesso em São Paulo, como *Morte e vida Severina*, de Roberto Freire e Chico Buarque e baseada no auto de João Cabral de Melo Neto, e de *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, do norte-americano Edward Albee, bem como relevando alguns poucos outros sucessos de 1965, a base para o teatro em 1966 é assim vista por João Antônio:

> Entretanto, até agora esses exemplos significam apenas perspectivas e os êxitos já comprovados são exceção nítida, já que uma segunda parte de nossas salas de espetáculo apresenta uma situação que se caracteriza por um considerável número de plateias vazias em pleno dia de espetáculo. Este fato é tão existente e fundamentado quanto quaisquer notícias otimistas declinando sucessos de longos e longos meses.
> Mais do que exatamente uma flagrante ausência de público, se verifica uma curva de frequência bastante instável sujeita a variações, e a própria palavra crise, horror da maioria dos nossos produtores, talvez não possa ser usada, senão indevidamente, já que se verifica a instabilidade no próprio fenômeno da casa vazia. E o mesmo espetáculo que tropeça comercialmente até a quarta-feira, pode apresentar um excelente resultado na sexta, sábado ou domingo (1966c, p. 5).

A instabilidade do teatro, portanto, para João Antônio, tem menos a ver com certa questão de fundo puramente econômico – a exemplo de um esvaziamento geral das salas – do que com uma situação discrepante entre as diversas produções, e mesmo na encenação da própria peça. Assim, entre espetáculos ou diferentes dias em cartaz, a sala pode estar cheia como empatar o investimento, ou mesmo dar certo retorno. Neste momento, como um bom observador de seu momento, João Antônio retorna a fins de 1964, para encontrar um exemplo ilustrativo da situação do teatro brasileiro e de suas possibilidades: o espetáculo *Opinião*, sucesso de público que representou a abertura de uma senda largamente aproveitada pelo teatro de então. João Antônio nota que o *show* constituía um "(...) espetáculo teatral específico brasileiro, a serviço de um gosto igualmente particular de nosso público"; apresentava " (...) três figuras indiscutivelmente autênticas de nossa música popular"; e que "[o] texto do *show* foi realizado com a participação e aproveitamento daqueles três elementos que traziam forte carga popular" (1966c, p. 5). A experiência que formou *Opinião*, nesse sentido, possuía

formalmente, isto é, em sua produção e articulação estrutural, aspectos que seriam valorizados pelo público de então. Aliando o teatro ao *show* musical, se valendo de três músicos populares, bem como lançando mão do humor, *Opinião* respondia ao teatro a partir da formulação de uma encenação que respondia ao interesse do público, o que também pode ser buscado na situação política e cultural de então, na qual este tipo de manifestação nacional-popular teria vigência – basta lembrarmos da concomitância deste tipo de teatro com a voga dos festivais de música popular, que se estenderiam até o fim da década. Trata-se, portanto, de uma saída, que Vianinha explica, citado por João Antônio, dessa maneira:

> É uma tentativa de colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está entalado, atravessando a crise geral que sofre o País e uma crise particular que, embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos específicos (1966c, p. 5).

Espetáculos como *Opinião*, portanto, teriam alcançado sucesso a partir de uma articulação formal também atenta ao momento do país; isto é, apesar de não ter uma chave, "(...) tentavam um caminho e não eram movidos ao acaso" (1966c, p. 5). Ainda, seria uma "(...) tentativa válida de teatro popular, disposto a ser genuinamente brasileiro, tanto nas suas estruturas formais, como na mensagem transmitida" (1966c, p. 5). Esse sucesso, portanto, se valeria de uma inspiração popular, *autenticamente* nacional, que visava atingir o público a partir de seus interesses e de manifestações culturais por ele prezadas, tais como a canção popular e uma linguagem diversa à do teatro convencional. Tal sucesso, porém, também poderia ser, ao contrário, um dos "motivos" para a crise de então: a *Opinião*, se seguiriam uma série de espetáculos na mesma linha, cuja mediocridade era notável – João Antônio ressalva, porém, o espetáculo *Rosa de Ouro*, também voltado à música popular, mas distante da carga política do *Opinião*.

A ideia de um sucesso ocorrer devido a sua formulação de base *autenticamente nacionais*, nesse sentido, não diz tanto da forma específica de um espetáculo em si, mas de uma dinâmica cultural e de mercado que se orienta para uma nova abordagem do repertório e da produção teatrais: em suma, do gosto e da orientação para um público determinado. Assim, nota que

> Os homens de teatro que hoje analisam a presente situação, denominada *crise*, ainda veem na qualidade técnica e artística do espetáculo um fator muito considerável, para além do simples fato de se acertar um espetáculo brasileiro para um público brasileiro" (1966c, p. 5).

Cita, para corroborar essa afirmação, o sucesso de *Pequenos burgueses*, encenada pelo Teatro Oficina, de São Paulo: não seria uma tradução recriadora, mas um "retrato nitidamente brasileiro pelas circunstâncias históricas e humanas", isto é, a questão não se resumiria ao repertório de produção nacional, mas à qualidade técnica e à *mise-em-scène* adequada à sensibilidade do público e ao momento, com um horizonte simultaneamente nacional e universal. Como afirmaria Sábato Magaldi, em texto de 1959, "[para] se chegar à autenticidade, a expressão brasileira é veículo, e não fim. Não há autenticidade nacional, em matéria de arte: há autenticidade artística" (2003, p. 54). De qualquer modo, é de se ressaltar o caráter do momento, no qual a cultura nacional-popular, de inspiração política da esquerda nacionalista, teria trazido significativos ganhos, que seriam notados numa maior densidade popular e na tentativa de adequação do teatro ao gosto do público: "embora prejudicado por alguns aspectos festivos, em que a esquerda-perfumada-etílico-musical sempre se acompanhou de cabeludos de Copacabana e uma falsa noção valorizadora do popular, essa movimentação criou emulações positivas" (1966d, p. 6).

A experiência de João Antônio enquanto repórter cultural, como se vê, é importante documento para estudiosos de sua obra e da situação do teatro da década de 1960. Sua prática como repórter, da qual aqui apresentamos apenas um recorte,[21] certamente influenciaria seus juízos e posturas estéticas, tanto no jornalismo que praticaria durante toda a sua vida, quanto em sua produção literária. Ainda, diante da consolidação posterior da crítica e da história do teatro, que solidificou juízos sobre a produção nacional-popular do período, não raro de maneira depreciativa, a leitura de documentos do período pode se revelar um importante meio para repensar e situar os limites e conquistas das diversas produções do momento, cobrindo lacunas e preenchendo eventuais silenciamentos. Além disso, é de se pensar a permanência e a atualidade do debate – sempre presente – sobre a "crise" do teatro e, de maneira geral, da cultura brasileira, no tocante a seu financiamento e a suas soluções estéticas. A abordagem, pois, de agentes que pensaram momentos-chave da cultura brasileira, pode ser sumamente produtiva.

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, João. De *Opinião* a *Reação* todos cantam o povo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 mai. 1965a. Caderno B, p. 1.

[21] Recomendamos, para outra abordagem de sua experiência no *Jornal do Brasil*, segmento da tese de Rodrigo Lacerda, *João Antônio: uma biografia literária* (2006, p. 363-384).

_____. Arena conta e canta Zumbi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 out. 1965b. Caderno B, p. 1.

_____. A *Semente* da *Rosa*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 out. 1965c. Caderno B, p. 1.

_____. A conversa no samba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1965d. Caderno B, p. 3.

_____. Poesia de João nasce do canto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1965e. Caderno B, p. 3.

_____. Canto e memória do samba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1965f. Caderno B, p. 3.

_____. Uma lição de Carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1966a. Caderno B, p. 7.

_____. As vozes do *Kar... Kará*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1966b. Caderno B, p. 3.

_____. Os duros dias do teatro (1). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1966c. Caderno B, p. 5.

_____. Os duros dias do teatro (2). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1966d. Caderno B, p. 6.

CABRAL, Sérgio. *Nara Leão*: uma biografia. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2008.

COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. *Opinião*: texto completo do ‘show’. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

LACERDA, Rodrigo. *João Antônio*: uma biografia literária. 472 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada)—Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. 2 v.

MAGALDI, Sábato. Nacionalismo e teatro. In: _____. *Depois do espetáculo.* São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 50-54.

MICHALSKI, Yan. A opinião de todos nós. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1964. Caderno B, p. 3.

_____. *Reação*. *Jornal do Brasil*, 25 mai. 1965. Caderno B, p. 2.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Vianinha*: Teatro – Televisão – Política. 2. ed. Seleção, Organização e Notas de Fernando Peixoto. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

RESPOSTAS GOVERNAMENTAIS AOS CIBERCONFLITOS DA ATUALIDADE: POSSIBILIDADES E PARÂMETROS[22][23]

Ma. Jussara de Oliveira Machado (PUC-MG)

INTRODUÇÃO

O aumento do uso do ciberespaço trouxe benefícios incalculáveis para a humanidade, mas também grandes ameaças, como a ciberguerra, o ciberterrorismo e o cibercrime. No intuito de neutralizar as ameaças e vulnerabilidades no ciberespaço, os governos têm estabelecido práticas e parâmetros institucionais de atuação. Algumas dessas práticas e parâmetros, contudo, têm sido questionadas. (CAVELTY, 2012; CANABARRO e BORNE, 2013). Como detentor do monopólio da violência, o Estado têm tratado diferentes categorias de atores (ativistas, hackers, criminosos, cidadãos, terroristas, inimigos de guerra etc.) com a mesma intensidade. Além disso, diante da crescente dependência das nações em relação ao ciberespaço e diante a atmosfera de insegurança e tensão em relação às questões que envolvem aos ciberconflitos da atualidade, os mais variados atores no ciberespaço, principalmente a mídia, os acadêmicos e os governos, têm feito uso de analogias e metáforas sem consistência teórica, lógica e empírica, principalmente em torno do termo "ciberguerra". (CANABARRO; BORNE, 2013).

Embora o uso de analogias e metáforas (espaciais, biológicas, com a ficção científica, com a Segunda Guerra Mundial, por exemplo) seja recorrente no campo dos Estudos de Segurança, Defesa e Estratégicos, sua utilização tem sido bastante questionada, principalmente devido ao caráter influente e catalisador que esses recursos possuem (BETZ; STEVENS, 2013, p. 148).

Sendo assim, o trabalho proposto tem por objetivo verificar se a Teoria da Relevância (WILSON; SPERBER, 2002), principalmente naquilo que se refere ao uso de metáforas e à construção de conceitos *ad hoc* (CARSTON, 2010) pelos vários atores no ciberespaço, através dos mais variados meios de comunicação, pode contribuir para uma análise e

[22] Parte desse artigo refere-se ao primeiro capítulo da dissertação de mestrado da autora, intitulada "Ciberguerra: conceitos, doutrinas, estratégias, operações, instituições e o caso dos Estados Unidos", apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, defendida no dia 25 de abril de 2014.

[23] Todos os textos em idioma estrangeiro foram traduzidos pela autora em caráter livre.

compreensão das respostas governamentais que têm sido dadas aos ciberconflitos da atualidade.

TEORIA DA RELEVÂNCIA E CONCEITOS *AD HOC*

A Teoria da Relevância, criada por Sperber e Wilson em 1986, em seu livro "Relevância: comunicação e cognição", reeditada em 1995 (em seu posfácio) e posteriormente atualizada em Sperber e Wilson (1998, 2002) e Wilson e Sperber (2002) (SILVEIRA; FELTES, 2015, p. 7, 32), "leva em consideração o modo como a informação é representada na mente e como é processada inferencialmente" (SILVEIRA; FELTES, 2015, p. 7); e possui como ponto central dois princípios fundamentais: o princípio cognitivo e o princípio comunicativo. (WILSON; SPERBER, 2005). O princípio cognitivo apoia-se na noção de que a "A cognição humana tende a ser dirigida para a maximização da relevância" (WILSON; SPERBER, 2005, p. 227); assim, a mente humana busca obter a maior quantidade de informações válidas com o menor esforço de processamento possível (SILVEIRA; FELTES, 2015, p. 39). O princípio comunicativo, por sua vez, parte da noção de que "Todo estímulo ostensivo comunica a presunção de sua própria relevância ótima" (WILSON; SPERBER, 2005, p. 229), ou seja, a comunicação humana se dá através de um processo ostensivo inferencial e o ato ostensivo de um comunicador é o mais relevante possível, dentro da sua capacidade e disposição para produzi-lo. (WILSON; SPERBER, 2005, p. 231).

Dessa forma, partindo de um modelo inferencial de comunicação, tem-se que "uma característica essencial da maior parte da comunicação humana, verbal e não verbal, é a expressão e o reconhecimento de intenções" (GRICE, 1989 apud WILSON; SPERBER, 2005, p. 221). Esse reconhecimento de intenções se dá de forma espontânea, através de um processamento cognitivo contínuo de expectativas de relevância ótima, que faz com que o indivíduo ora elabore, ora revise as hipóteses levantadas, confirmando ou enfraquecendo as suposições levantadas (SILVEIRA; FELTES, 2015, p. 35), a partir do contexto que está sendo construído ao longo da comunicação (SILVEIRA; FELTES, 2015, p. 41). Nesse processo, as hipóteses levantadas também seguem influenciadas pelo conhecimento de mundo do indivíduo (suposições enciclopédicas), que, de certa forma, guiará a busca pela relevância à medida que o indivíduo tenta produzir significados substanciais para os enunciados que pretende compreender (WILSON; SPERBER, 2005, p. 236). Essa tarefa global de

compreensão, de acordo com Wilson e Sperber (2005), estaria subdividida em subtarefas não lineares, quais sejam:

> a. Construção de uma hipótese apropriada sobre o conteúdo explícito (EXPLICATURAS) por meio da decodificação, desambiguação, resolução de referência e outros processos de enriquecimento pragmáticos.
> b. Construção de uma hipótese apropriada sobre suposições contextuais pretendidas (PREMISSAS IMPLICADAS).
> c. Construção de uma hipótese apropriada sobre implicações contextuais pretendidas (CONCLUSÕES IMPLICADAS). (WILSON; SPERBER, 2005, p. 235).

Assim, a partir da construção de proposições para representar o conteúdo pressuposto, seja ele explícito ou implícito, a Teoria da Relevância desempenha importante papel na tentativa de se estabelecerem premissas básicas para a compreensão e comunicação humana.

Dentro do processo cognitivo, contudo, existem vários subprocessos, sendo um deles o subprocesso de construção de conceitos *ad hoc*. Esse subprocesso diz respeito à modulação do significado lexical codificado, que permite com que os falantes possam comunicar uma variedade muito maior de conceitos do que aqueles já pré-estabelecidos no sistema linguístico. (CARSTON, 2010, p. 153). Assim, conforme exemplo fornecido por Carston (2010, p. 162), se um casal está "caminhando ao longo de uma rua movimentada da cidade, sentindo-se feliz e relaxado" e ela, em clima romântico, diz "Vamos dançar", ela provavelmente não está sugerindo que eles dancem uma valsa ou um tango, mas sim que eles andem de uma forma mais sincronizada, mais próximos um do outro, dando passos mais leves. O conceito *ad hoc* DANÇAR*, então, comunica um significado totalmente diferenciado do que aquele que a palavra "dançar", lexicalizada, pode comunicar. Esse subprocesso, porém, não é obrigatório, ou seja, não ocorre a todo o momento, principalmente em contextos em que o conceito lexical codificado é suficiente. (CARSTON, 2010, p. 159). Entretanto, caso necessário, o conceito *ad hoc* será formado, influenciando, assim, a construção de hipóteses sobre o conteúdo pressuposto: "De acordo com Barsalou [1987, 1992], o processo de construção de conceitos *ad hoc* é afetado por um conjunto de fatores, incluindo contexto, acessibilidade de suposições enciclopédicas e considerações de relevância." (WILSON; SPERBER, 2005, p. 240).

Segundo Carston (2010), ao longo da interpretação do enunciado, guiado por esse conjunto de fatores, o indivíduo começa a derivar efeitos cognitivos. Quando esses efeitos são suficientes para atingirem a expectativa de relevância esperada, o processo pára. O efeito advindo desse processo pode ser uma delimitação ou uma ampliação conceitual do significado lexical codificado, que recebe a denominação de conceito *ad hoc*. Para Carston (2010),

> [...] os conceitos *ad hoc* são, em geral, inefáveis, no sentido de que, além de não serem lexicalizados, não existe uma frase linguística que os codifique totalmente, e as paráfrases se destinam apenas a ser uma indicação aproximada, para ajudar os leitores a entender o que temos em mente em casos específicos. (CARSTON, 2010, p. 165).

Assim sendo, os conceitos *ad hoc* contribuem para a descrição de fenômenos que muitas vezes não podem ser explicitados através de palavras lexicalmente codificadas (CARSTON, 2010, p. 158).

No que se refere às metáforas, Carston (2010, p. 168) afirma que o processamento cognitivo para a sua compreensão pressupõe, principalmente, a formação de conceitos *ad hoc* muito mais amplos em sua denotação do que o conceito lexical do qual derivou. Além disso, explica que "Nesse caso, o processo pragmático funciona mais como uma forma de recuperar ou localizar o conceito relevante do que construí-lo." (CARSTON, 2010, p. 167). Portanto, o seu processo de formação, regra geral, não tem por objetivo construir ou formar um conceito novo, mas sim recuperar ou localizar um conceito relevante que já pertence ao sistema cognitivo do ouvinte. (CARSTON, 2010, p. 167). Ademais, durante o processo cognitivo, o indivíduo pode criar uma imagem mental sobre o conceito *ad hoc*. Acredita-se que essa representação imagística do conceito, por conseguinte, possa auxiliar, de certa forma, na compreensão da metáfora (CARSTON, 2010, p. 171).

ANÁLISE ILUSTRATIVA

No intuito de demonstrar como ocorre o processo cognitivo inferencial descrito acima, procederemos a uma análise bastante simplória, sob a perspectiva do tema proposto, do seguinte enunciado: "O 11 de setembro cibernético é iminente", frase dita pelo secretário de defesa dos Estados Unidos, de acordo com Rodrigo Bijou, especialista em cibersegurança (BIJOU, 2015).

Diante desse enunciado e na tentativa de interpretá-lo, a mente do indivíduo formula hipóteses que tentarão decodificá-lo e desambiguá-lo, se for o caso, dentro do contexto em questão, dessa forma:

Explicatura 1: De acordo com um especialista em cibersegurança, o secretário de defesa dos Estados Unidos disse que "O 11 DE SETEMBRO* [ataque terrorista contra as Torres Gêmeas ocorrido em Nova York em 2001 (suposição enciclopédica)] cibernético [no ciberespaço] é iminente [ocorrerá em breve].".

Explicatura 2: De acordo com um especialista em cibersegurança, o secretário de defesa dos Estados Unidos está nos alertando sobre a possibilidade de ocorrência, dentro em breve, do 11 DE SETEMBRO* cibernético [ataque no ciberespaço nos mesmos moldes que o ocorrido em 11 de setembro de 2001].

O 11 DE SETEMBRO* é um conceito *ad hoc* formulado a partir da metáfora apresentada, que, modularizado, faz com que o indivíduo descarte a ideia de que seja apenas uma data qualquer, lexicalmente representada, para resgatar todo o significado que a data representa, qual seja, a data em que os ataques terroristas ocorridos em Nova York ocorreram.

Também, diante do enunciado apresentado e do seu conhecimento de mundo, o indivíduo pode, ao mesmo tempo, levantar certas premissas, que poderiam ser as seguintes:

Premissa implicada 1: Os Estados Unidos é um país tecnologicamente avançado e está na vanguarda das questões relacionadas aos ciberconflitos da atualidade.

Premissa implicada 2: O secretário de defesa dos Estados Unidos entende de questões voltadas à defesa e proteção do seu país.

Premissa implicada 3: O ataque terrorista em questão desencadeou uma expressiva retaliação contra atos terroristas em todo o mundo.

Ao mesmo tempo a mente do indivíduo pode proceder às seguintes conclusões implicadas:

Conclusão implicada 1: A iminência de um ciberataque nos mesmos moldes do 11 DE SETEMBRO* enseja consequências devastadoras para todos os atores no ciberespaço.

Conclusão implicada 2: Os danos que um ciberataque pode causar podem ser da mesma proporção que um ataque terrorista real causou.

Conclusão implicada 3: Os ciberataques terroristas ensejam qualquer tipo de ação mais pontual e dura dos governos, em resposta aos danos potenciais que podem causar, assim como o ataque do 11 DE SETEMBRO* ensejou.

Assim, de acordo com a Teoria da Relevância (WILSON; SPERBER, 2005), e com base nos subprocessos de construção de conceitos *ad hoc*, a mente do indivíduo, através de um modelo proposicional, constrói explicaturas, premissas e conclusões implicadas, em um processo não linear, alcançando o seu auge quando o indivíduo julga que as hipóteses levantadas foram suficientes para levá-lo a compreender o enunciado pretendido.

Embora a Teoria da Relevância (WILSON; SPERBER, 2005) tenha como propósito tentar demonstrar, somente, através do processamento cognitivo, de que modo a informação é representada na mente, bem como de que forma acontece a construção de inferências para a

compreensão e comunicação humana, acreditamos que, a partir dessa perspectiva, podemos analisar os reflexos que esse processamento cognitivo e inferencial pode trazer para o campo da cibersegurança, como veremos a seguir.

USO DE ANALOGIAS E METÁFORAS NO CAMPO DOS ESTUDOS DE SEGURANÇA, DEFESA E ESTRATÉGICOS

No campo dos Estudos de Segurança, Defesa e Estratégicos, o advento da Revolução da Informação impulsionou o debate sobre as questões de segurança nacional[24] relacionadas à cibernética e ao ciberespaço que, apesar de não serem novas, começaram a receber, de forma mais concisa, uma maior atenção dos governos (WARNER, 2012, p. 781). Foi dentro desse contexto da Revolução da Informação que o conceito de "ciberguerra" (*cyberwar*) surgiu. O artigo intitulado *Cyberwar is Coming!* ("A Ciberguerra está vindo!", em tradução livre), escrito em 1993 por John Arquilla e David Ronfeldt, foi o responsável por introduzir formalmente o prefixo ciber ao léxico dos Estudos de Segurança, Defesa e Estratégicos, criando o conceito de ciberguerra (CANABARRO; BORNE, 2013, p. 2).

Arquilla e Ronfeldt (1997, p. 57-58), assim como outros visionários e tecnólogos da época, estavam em busca de termos que melhor se adequassem aos novos conceitos relacionados à Revolução da Informação. Assim, entenderam que a utilização do prefixo ciber na criação do conceito de ciberguerra era mais apropriada que a utilização de outros termos como Guerra de Informações (*Information Warfare*), uma vez que, para eles, o prefixo conectava melhor o campo da informação com o campo da governança (ARQUILLA; RONFELDT, 1997, p. 57-58).

Para Arquilla e Ronfeldt (1997, p. 30-32), a ciberguerra seria a "guerra do futuro", a "guerra do século XXI", e consistia em um complexo de mudanças expressivas na forma de se fazer a guerra (ARQUILLA; RONFELDT, 1997, p. 24). Essas mudanças baseavam-se não apenas no desenvolvimento tecnológico, mas na utilização de princípios relacionados ao controle da informação na preparação e condução da guerra através da implementação de significativas mudanças organizacionais, doutrinárias, estratégicas e operacionais dentro do setor militar.

---

[24] Para essa pesquisa, segurança nacional é a prerrogativa do Estado de manter a sua sobrevivência perante os outros Estados através da proteção de seu território, sua população e seus interesses nacionais por meio do uso de todos os seus instrumentos de poder (políticos, diplomáticos, econômicos, militares e informacionais) (PALERI, 2008, p. 24-25; KUEHL, 2009, p. 38; STARR, 2009, p. 48; RATTRAY, 2009, p. 255).

De fato, Arquilla e Ronfeldt (1997, p. 24-25) não descartavam a ideia de que, ao longo da história, avanços tecnológicos teriam continuamente servido de base para profundas mudanças na doutrina, organização e estratégia militares. Entretanto, para esses autores, a própria história já havia demonstrado que, quando do surgimento de novas tecnologias, as pessoas tendiam a enfatizar as melhorias em termos de eficiência e subestimar os potenciais efeitos sociais sistêmicos que essas novas tecnologias poderiam causar (SPROULL; KIESLER, 1991, p. 15-16 apud ARQUILLA; RONFELDT 1997, p. 26). Na visão de Arquilla e Ronfeldt (1997, p. 25), o que estava em pauta nesse momento era maior do que simples avanços, constituindo a Revolução da Informação como o grande salto tecnológico que modificaria a natureza dos conflitos e da guerra. Para eles, naquela época, a informação estava se mostrando ser um recurso estratégico[25] tão valioso e influente na Era Digital quanto o capital e o trabalho o foram na Era Industrial (ARQUILLA; RONFELDT, 1997, p. 25).

Dentre as mudanças sugeridas por Arquilla e Ronfeldt (1997) para a "guerra do futuro" podemos destacar a centralização estratégica e a descentralização hierárquica dos sistemas de comando e controle militares no nível tático, a fim de aperfeiçoar a visão estratégica informacional (*topsight*) no campo de batalha (ARQUILLA; RONFELDT, 1997, p. 23, 45), a superioridade informacional no campo de batalha, não só em termos táticos, mas também em termos doutrinais e organizacionais (ARQUILLA; RONFELDT, 1997, p. 23), uma relativa redução da força militar (exércitos menores) (ARQUILLA; RONFELDT, 1997, p. 24, 46), uma maior flexibilidade hierárquica organizacional (ARQUILLA; RONFELDT, 1997, p. 27) e a realização de operações militares de maneira mais conjunta pelas Forças Armadas (ARQUILLA; RONFELDT, 1997, p. 46). Arquilla e Ronfeldt (1997, p. 44-45) também acreditavam, embora não estivessem ainda certos disto, que a vitória poderia ser alcançada sem que houvesse a necessidade de destruir uma força em oposição.

Em suma, o conceito original de ciberguerra pressupunha uma mudança no modo de se fazer a guerra. Para isso, seria necessária uma reorganização militar a fim de que se pudesse fazer uma real utilização das capacidades tecnológicas evolutivas que a Revolução da Informação estava trazendo.

Mais de duas décadas depois da criação do conceito original de ciberguerra, o que se verifica hoje é que, ao contrário do que muitos pensadores afirmaram nos anos 1990 (ARQUILLA; RONFELDT, 1993), a Revolução da Informação não fez com que a natureza

[25] "No sentido de Clausewitz, caracteriza-se pelo esforço de transformar conhecimento em capacidade." (ARQUILLA; RONFELDT, 1997, p. 31).

da guerra se modificasse (BETZ; STEVENS, 2011, p. 96). De fato, as novas tecnologias têm trazido contribuições importantes para as capacidades militares até então existentes (ZIMET; BARRY, 2009, p. 299), mas muitas das mudanças organizacionais, estratégicas, doutrinárias e operacionais que foram sugeridas para a "guerra do futuro" nos anos 1990 ainda não ocorreram. Alguns estudiosos (BETZ; STEVENS, 2011) sustentam que tais mudanças não vão acontecer, uma vez que são previsões de um debate enviesado e influenciado por uma tendência cíclica de pensamento ligada à ideia do "novo", que aparece sempre que avanços tecnológicos significativos acontecem, como ocorreu com o debate especulativo em torno do poder aéreo na guerra na década de 1920 (BETZ; STEVENS, 2011, p. 82-88).

De fato, a "tecnologia tem sempre impulsionado a guerra e tem sempre sido conduzida por ela", mas, "Por milênios, entretanto, ela foi incapaz de mudar a natureza da guerra ou o propósito a que ela servia." (CREVELD, 2007). Até o momento, o uso do ciberespaço para atacar o "pessoal, instalações ou equipamentos com o objetivo de degradar, neutralizar ou destruir a capacidade combatente do inimigo" (ALEXANDER, 2007, p. 60) ainda não aconteceu. Atos de "Degradação de páginas do governo, ataques de negação de serviço e roubo de dados têm sido realizados na Internet, mas estes atos não constituem atos de guerra" (REVERON, 2012, p. 13).

Na realidade, acredita-se que "a ideia de utilizar capacidades ciber na guerra esteja aos poucos emergindo" (REVERON, 2012, p. 3) e que os governos estejam cada vez mais "buscando novas formas e meios para defender seus interesses no ciberespaço e desenvolver suas próprias capacidades ofensivas para nele competir" (REVERON, 2012, p. 3), mas "A questão não é de ciberguerra [uma guerra travada no ciberespaço], mas sim do uso de ciber *na* guerra" (SHELDON, 2012, p. 208, destaque do autor), ou seja, está relacionada ao uso da capacidade ciber na guerra.

Entretanto, as teorizações acerca da ocorrência de uma verdadeira guerra no ciberespaço só aumentaram. Para Canabarro e Borne (2013, p. 5), isso se deu principalmente em virtude de um processo paralelo de securitização[26] do ciberespaço (NISSENBAUM, 2005; HANSEN; NISSENBAUM, 2009). Assim, acredita-se que a natureza difusa das ameaças ciber em potencial (CAVELTY, 2012, p. 103), que variam desde a execução de ataques

[26] O conceito de securitização foi desenvolvido por Buzan, Weaver e Wilde em 1998, da Escola de Copenhague, e é bastante utilizado nos Estudos de Segurança das Relações Internacionais para explicar aspectos imateriais de interpretação de ameaças (CEPIK; CANABARRO; BORNE, 2014, p. 2): "Segundo a teoria, quando determinado assunto é legitimamente percebido como ameaça existencial, justifica-se a adoção de medidas extraordinárias que extrapolam a ordem regular do processo de decisão política daquele país diante da urgência de medidas que garantam a segurança do objeto ameaçado".

hacker efetuada por adolescentes, roubo de identidade por cibercriminosos, ações de subversão na rede, sabotagem industrial, uso da internet para fins terroristas, espionagem corporativa e governamental, dentre outros (ANDRESS; WINTERFELD, 2011, p. xix), tenha contribuído para uma intensificação do senso de vulnerabilidade governamental frente a essas ameaças, fazendo com que o ciberespaço passasse a incorrer em uma visível militarização (CAVELTY, 2012, p. 103). Entretanto, exceto no que a eles for comum, não se pode "tratar ativismo, atividades criminosas, terrorismo e atos de guerra de forma intercambiável", pois além de ser "algo que ignora a própria complexidade desses fenômenos" (CANABARRO; BORNE, 2013, p. 13-14), "impõe graves ameaças às liberdades civis e aos direitos políticos dos indivíduos em todo o mundo, tanto em democracias quanto em regimes autoritários", já que lança "diferentes categorias de atores sob o mesmo guarda-chuva" (CANABARRO; BORNE, 2013, p. 14).

Por mais que os ciberconflitos inseridos dentro do conceito de cibersegurança sejam eventos relevantes para a segurança nacional, como o ciberterrorismo, o hacktivismo e os cibercrimes, não podemos classificá-los como atos de ciberguerra nem dar a eles igual tratamento, uma vez que as respostas políticas a eles endereçadas podem ter caráter distinto (CANABARRO; BORNE, 2013, p. 13-14). Se vistos como atos de guerra, os ciberconflitos devem ser combatidos com o uso de métodos militares, se vistos como atividades criminosas, pressupõem o uso de técnicas policiais, por exemplo (SEDERBERG, 2003 apud LUTZ; LUTZ, 2007, p. 291).

Além disso, a crescente dependência das nações em relação ao ciberespaço e a atmosfera de insegurança e tensão que desencadearam o processo de securitização do ciberespaço têm contribuído para que, assim como explicam Canabarro e Borne (2013), "Grande parte da produção intelectual sobre o assunto [careça] de um consenso em torno dos conceitos básicos, [avance] em analogias insatisfatórias e [crie] quadros analíticos sem consistência teórica, lógica e empírica." (CANABARRO; BORNE, 2013, p. 5,. A inconsistência conceitual se verifica não apenas no meio acadêmico, mas, sobretudo, no uso indiscriminado de termos, conceitos e metáforas pela mídia, por órgãos governamentais e pela população em geral (CEPIK; CANABARRO; BORNE, 2014, p. 1).

Para Brito e Watkins (2011, p. 38), comparar os ciberataques com os ataques à Pearl Harbor ou aos ataques de 11 de setembro é "inútil e perigoso" (BETZ; STEVENS, 2013, p. 148), além de ser incongruente com o pensamento analítico intelectual (BETZ; STEVENS, 2013, p. 148-149; LIBICKI, 1997, p. 6). O mesmo verifica-se no uso de conceitos

relacionados com a Guerra Fria ou ao holocausto nuclear (BETZ; STEVENS, 2013, p. 149; SHACHTMAN; SINGER, 2011). O repetido uso dessas analogias e metáforas pelos governos resulta mais em opacificação das faculdades críticas dos indivíduos do que em real mobilização de suporte para a causa (EDELMAN, 1964, p. 124-125 apud BETZ; STEVENS, 2013, p. 149).

Da mesma forma, diante das premissas levantadas pela Teoria da Relevância (WILSON; SPERBER, 2005), principalmente diante da análise ilustrativa apresentada, percebe-se que o uso de metáforas pode levar o indivíduo e a sociedade, de maneira geral, à compreensão enviesada dos fenômenos que ocorrem atualmente no ciberespaço.

Libicki (2012) também discute a utilidade da designação do ciberespaço como um novo domínio operacional para se fazer a guerra, juntamente com a terra, o mar, o ar e o espaço e acredita que o uso dessa designação deve ser cauteloso. Para ele, essa é uma "forma errônea de visualizar o ciberespaço, [pois] leva estrategistas e operadores a presunções ou conclusões que não derivam da observação e da experiência", mas sim de conotações (LIBICKI, 2012, p. 322). Assim, imaginar o ciberespaço repleto de tropas de ciberguerreiros (*cyber warriors*) entrando em sistemas e redes para atacar seus adversários não passa de uma metáfora, já que "Na prática, grande parte do que os ciberguerreiros ofensivos fazem é reconhecimento ou exploração" (LIBICKI, 2012, p. 330). Além disso, a natureza dos domínios de combate difere totalmente da natureza do ciberespaço, não tanto pelo fato de ele ter sido criado pelo homem, mas principalmente por ser um meio maleável e múltiplo, passível de ser controlado por uma variedade de operadores, em sua grande parte, privados (LIBICKI, 2012, p. 324). Presumir que a defesa do ciberespaço pode ser feita assim como nos outros domínios é equivocado, já que os comandantes não possuem um total domínio desse meio, nem podem retaliar da mesma forma que o fazem quando estão sendo atacados na terra, no ar ou no espaço (LIBICKI, 2012, p. 324, 330).

No campo da Segurança, a "escolha de uma metáfora traz consigo implicações sobre o conteúdo, causas, expectativas, normas e escolhas estratégicas" (BOBROW, 1996, p. 436 apud BETZ; STEVENS, 2013, p. 149) que, muitas vezes, podem ser utilizadas para manipular a "estruturação da realidade política" (HOOK, 1984, p. 259 apud BETZ; STEVENS, 2013, p. 149). Sendo assim, o uso de analogias e metáforas nessa área deve ser cauteloso, afirmam Betz e Stevens (2013, p. 149).

Mais além das confusões semânticas simples, as principais controvérsias conceituais giram em torno do uso da palavra ciberguerra. Thomas Rid (2012, 2013) lidera esse debate e

sustenta que o uso de conceitos que dão ênfase à guerra distrai os governos do real desafio que o ciberespaço lhes apresenta: os confrontos não violentos, que podem ser tão catastróficos quanto os violentos ou, até mesmo, piores que esses, em alguns casos (RID, 2012, 2013). Em 2012, Rid escreveu um artigo intitulado *Cyber war will not take place* ("A Ciberguerra não vai acontecer", tradução livre) (2012) com o objetivo de refutar o artigo de Arquilla e Ronfeldt de 1993 ("A Ciberguerra está vindo!"). Em 2013, Rid publicou um livro de mesmo nome, com o objetivo de aprofundar seus fundamentos e oferecer uma contribuição mais sólida para o debate (RID, 2013, p. ix). De acordo com Rid (2012, p. 6-7), os ciberataques que ocorreram no passado, que ocorrem hoje e que, potencialmente, virão a ocorrer no futuro, não se caracterizam como atos de guerra. Isso porque, segundo as premissas de Clausewitz, renomado teórico da guerra, um ato ofensivo precisa atender a certos critérios que, segundo Rid (2012), não estão presentes na maioria dos ciberataques da atualidade. Esses critérios seriam a presença, real ou potencial, de violência; a instrumentalidade do ato, ou seja, o uso da força para alcançar um objetivo, e a existência de vontades políticas opostas, que se reflete na atribuição (CLAUSEWITZ, 1832, 1980 apud RID, 2012, p. 6-7).

Rid (2012) descreve e analisa vários ciberataques ocorridos nos últimos tempos, demonstra a inexistência dos elementos sugeridos por Clausewitz nesses ataques (violência, instrumentalidade e atribuição) e vai além: argumenta que o uso da palavra guerra para denominá-los têm "mais valor metafórico que descritivo" (RID, 2012, p. 15), como em "Guerra contra o Terror" ou "Guerra contra o câncer". Ademais, ressalta que os conhecidos conceitos de sabotagem, espionagem e subversão são mais apropriados para caracterizar tais ataques que o termo ciberguerra (RID, 2012, p. 6).

Sobre o uso da palavra guerra para denominar conflitos de caráter não militar como esses, esclarecem Hansen e Nissenbaum (2009): "a rotulagem de fenômenos intrinsecamente não militares com o termo 'guerra' pode levar a eventos injustificados de securitização, que são uma característica potencial das políticas de cibersegurança em geral." (CANABARRO; BORNE, 2013, p. 4).

Assim, dentro da perspectiva dos estudos de Defesa, Segurança e Estratégicos entendemos que a ciberguerra deve ser entendida como o uso do poder ciber (*cyber power*) pelos governos para "manipular o ambiente estratégico" (SHELDON, 2012, p. 208), em tempos de paz ou no âmbito da preparação e condução da guerra, com a finalidade de "alcançar os objetivos políticos da nação" (SHELDON, 2012, p. 208). O poder ciber (*cyber power*) se perfaz na "habilidade de usar o ciberespaço para criar vantagens e influenciar

eventos em todos os ambientes operacionais [ar, terra, mar e espaço] e através dos instrumentos de poder [políticos, diplomáticos, econômicos, militares e informacionais]" (KUEHL, 2009, p. 38; STARR, 2009, p. 48; RATTRAY, 2009, p. 255).

As atividades de ciberguerra, por sua vez, devem ser vistas como operações no ciberespaço (*cyberspace operations*), incluindo aquelas que têm por objetivo viabilizar ou dar suporte a operações militares "cinéticas (*kinetic operations*), informacionais (*information operations*) ou outros tipos de operações" (ESTADOS UNIDOS, 2012, p. 4), constituindo-se um recurso, uma especialidade ou uma ferramenta estratégica (SHELDON, 2012, p. 2009) e não uma nova forma distinta de guerra travada no ciberespaço. Como afirmou Cepik (2003, p. 69), referindo-se à Guerra de Informações (*Information Warfare* – IW), essas operações "não devem ser tomadas como configurando uma 'guerra' à parte. A guerra permanece una e indivisível enquanto realidade.".

De fato, "Por causa do papel da informação na guerra (veja, por exemplo, Clausewitz, 2007, Livro I, Capítulo VI)" (CANABARRO; BORNE, 2013, p. 2), "as operações de informação [e, mais recentemente, as operações no ciberespaço] têm sido reconhecidas [cada vez mais] como uma forma distinta de guerra, possuindo doutrina, política e táticas próprias em separado," (SCHMITT, 1999, p. 32), "uma tendência que se intensificou após a revolução científica da década de 1970" (FREEMAN; LOUÇÃ, 2001; RENNSTICH, 2008 apud CANABARRO; BORNE, 2013, p. 2). No entanto, embora possuam doutrina, política e táticas próprias, as operações de informação e as operações no ciberespaço são apenas parte de uma série de esforços que são empregados por um Estado para a consecução de seu objetivo maior, ou seja, fazer prevalecer seus interesses perante os demais Estados diante, ou não, da existência de uma guerra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desse estudo pretendeu-se verificar se a Teoria da Relevância, associada aos subprocessos de construção de conceitos *ad hoc*, poderia contribuir para uma análise e compreensão das respostas governamentais que vendo sendo dadas aos ciberconflitos da atualidade.

Com a análise ilustrativa apresentada, verificou-se que a tarefa global de compreensão de enunciados ostensivos pode advir de um modelo inferencial de comunicação que permite que o indivíduo estabeleça hipóteses que o guiarão em sua busca pela relevância ótima

(obtenção da maior quantidade de informações válidas com o menor esforço de processamento possível). Além disso, verificou-se que a modulação de conceitos *ad hoc* pode tornar-se elementar nos processos de compreensão de metáforas.

Na discussão acerca do uso de analogias e metáforas no campo dos estudos de Segurança, Defesa e Estratégicos, verificou-se que a rotulagem de fenômenos totalmente diferentes em sua essência, como os cibercrimes e o ciberterrorismo, como sinônimos de "ciberguerra", por exemplo, pode levar a eventos injustificados de securitização, fazendo com que os governos utilizem parâmetros idênticos de respostas em suas tentativas de neutralizar as atuações de diferentes atores no ciberespaço.

Assim, a fim de tornar o processo inferencial mais claro e efetivo, dentro das expectativas de sua relevância ótima descrita pela Teoria da Relevância, é preciso suprimir do vocabulário da cibersegurança analogias e metáforas que não satisfazem essas expectativas. Além disso, é preciso elucidar que a questão não é de ciberguerra (uma guerra travada no ciberespaço), mas sim do uso do poder cibernético no ciberespaço, sendo papel relevante, principalmente dos governos, distinguir os mais variados eventos que podem advir do uso desse poder, pelos mais diversos atores no ciberespaço, a fim de que possam dar respostas mais compatíveis com os processos democráticos de solução de conflitos da atualidade.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Keith B. Warfighting in Cyberspace. *JFQ NDU Press.* Issue 46, 3rd quarter, 2007. Disponível em: <http://www.carlisle.army.mil/DIME/documents/Alexander.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2014.

ANDRESS, Jason; WINTERFELD, Steve. *Cyber Warfare*: Techniques, Tactics and Tools for Security Practitioners. Waltham, USA: Syngress, 2011.

ARQUILLA, John; RONFELDT, David. Cyberwar is coming! In: ARQUILLA, John; RONFELDT, David (Ed). *In Athena's Camp*: Preparing for Conflict in the Information Age. Santa Monica, CA: Rand Publishing, 1997. Disponível em: <http://www.rand.org/pubs/monograph_reports/MR880>. Acesso em: 07 out. 2013.

BETZ, David J.; STEVENS, Tim. *Cyberspace and the State:* Toward a Strategy for Cyber-power. The International Institute for Strategic Studies (IISS). London, UK: Routledge, 2011.

BETZ, David J.; STEVENS, Tim. Analogical reasoning and cyber security. *Security Dialogue.* London, UK: Sage Publications, 2013. Disponível em: <http://sdi.sagepub.com/content/44/2/147>. Acesso em: 14 jan. 2014.

BIJOU, Rodrigo. Governos não entendem de guerra cibernética. Precisamos de hackers.*TED*

Global. Translated by Thais Leo. Reviewed by Fernando Gonçalves. Filmed Jun. 2015. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/rodrigo_bijou_governments_don_t_understand_cyber_warfare_we_need_hackers/transcript?language=pt-br>. Acesso em: 27 nov. 2016.

CANABARRO, Diego Rafael; BORNE, Thiago. Reflections on The Fog of (Cyber)War. *National Center for Digital Government* (NCDG) Policy Working Paper N. 13-001. Mar. 2013. Disponível em: <http://www.umass.edu/digitalcenter/research/working_papers/13_001_Canabarro-Borne_FogofCyberWar.pdf>. Acesso em: 07 out. 2013.

CARSTON, Robyn. *Lexical pragmatics, ad hoc concepts and metaphor*: a Relevance Theory perspective. Italian Journal of Linguistics. v. 22. n. 1, p. 153-180, 2010. Disponível em: <www.linguistica.sns.it/RdL/22.
1/carston.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2016.

CAVELTY, Myriam Dunn. The militarisation of cyber security as a source of global tension. In: MÖCKLI, Daniel (Ed). *Strategic Trends 2012*: Key Developments in Global Affairs. Zurich, Switzerland: Center for Security Studies (CSS), 2012. Disponível em: <http://www.css.ethz.ch/publications/DetailansichtPubDB_EN?rec_id=2027>. Acesso em: 24 jan. 2014.

CEPIK, Marco; CANABARRO, Diego Rafael; BORNE, Thiago. A securitização do ciberespaço e o terrorismo: uma abordagem crítica. In: CEPIK, Marco (Org.). *Do 11 de Setembro de 2001 à "Guerra Contra o Terror"*: reflexões sobre o terrorismo no século XXI. Brasília: IPEA, 2014. No prelo.

CREVELD, Martin van. War and Technology. *The Newsletter of FPRI's Wachman Center*. Foreign Policy Research Institute. Vol. 12, N. 25. Oct. 2007. Disponível em: <http://www.fpri.org/footnotes/1225.200710.vancreveld.wartechnology.html>. Acesso em: 24 jan. 2014.

ESTADOS UNIDOS. The White House. *Presidential Policy Directive/PPD-20*. U.S. Cyber Operations Policy. Oct. 2012. Disponível em: <http://www.theguardian.com/world/interactive/2013/jun/07/obama-cyber-directive-full-text>. Acesso em: 15 jan. 2014

HANSEN, Lene; NISSENBAUM, Helen. Digital Disaster, Cyber Security, and the Copenhagen School. *International Studies Quarterly*, 53, 1155-1175. 2009. Disponível em: <http://www.nyu.edu/projects/nissenbaum/papers/digital%20disaster.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2014.

KUEHL, Daniel T. From Cyberspace to Cyberpower: Defining the Problem. In: KRAMER, Franklin D; STARR, Stuart H.; WENTZ, Larry K. (Ed.) *Cyberpower and National Security.* Washington, DC, USA: National Defense University Press, 2009.

LIBICKI, Martin C. Cyberspace Is Not a Warfighting Domain. *I/S: A journal of law and Policy for the Information Society*. Vol. 8:2, 2012. Disponível em:

<http://moritzlaw.osu.edu/students/groups/is/files/2012/02/4.Libicki.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2014.

LIBICKI, Martin C. *Defending Cyberspace and Other Metaphors.* The Center for Advanced Concepts and Technology (ACT). Washington, DC: National Defense University, 1997.

LUTZ, Brenda; LUTZ, James. Terrorism. In: COLLINS, Alan. *Contemporary Security Studies.* Oxford: Oxford University Press, 2007.

NISSENBAUM, Helen. Where computer security meets national security. *Ethics and Information Technology*. Issue 7, p. 61-73. New York University: Springer, 2005. Disponível em: <http://www.nyu.edu/projects/nissenbaum/papers/ETINsecurity.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2014.

RATTRAY, George J. An Environmental Approach to Understanding Cyberpower. In: KRAMER, Franklin D; STARR, Stuart H.; WENTZ, Larry K. (Ed.) *Cyberpower and National Security.* Washington, DC, USA: National Defense University Press, 2009.

REVERON, Derek S. An Introduction to National Security and Cyberspace. In: REVERON, Derek S. (Ed.). *Cyberspace and National Security*: Threats, Opportunities, and Power in a Virtual World. Georgetown University Press, 2012

RID, Thomas. Cyber War Will Not Take Place. *Journal of Strategic Studies*, Vol. 35, N. 1, 5-32. London: Routledge, 2012. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01402390.2011.608939#.UvgQLPldVJd>. Acesso em: 21 jan. 2014.

RID, Thomas. *Cyber War Will Not Take Place*. New York: Oxford University Press, 2013.

SHACHTMAN, Noah; SINGER, Peter W. The Wrong War: The Insistence on Applying Cold War Metaphors to Cybersecurity Is Misplaced and Counterproductive. *Brookings.* Government Executive. Aug. 2011. Disponível em: <http://www.brookings.edu/research/articles/2011/08/15-cybersecurity-singer-shachtman>. Acesso em: 19 fev. 2014.

SHELDON, John B. Toward a Theory of Cyber Power: Strategic Purpose in Peace and War. In: REVERON, Derek S. (Ed.). *Cyberspace and National Security*: Threats, Opportunities, and Power in a Virtual World. Georgetown University Press, 2012.

SCHMITT, Michael N. Computer Network Attack and The Use of Force in International Law: Thoughts on a Normative Framework. *The Columbia Journal of Transnational Law*, v. 37, 1999. Disponível em: <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1603800>. Acesso em: 07 out. 2013.

SILVEIRA, Jane Rita Caetano da; FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes. *Pragmática cognitiva*: a teoria da relevância. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015.

STARR, Stuart H. Toward a Preliminary Theory of Cyberpower. In: KRAMER, Franklin D; STARR, Stuart H.; WENTZ, Larry K. (Ed.) *Cyberpower and National Security.* Washington, DC, USA: National Defense University Press, 2009.

ZIMET, Elihu; BARRY, Charles L. Military Service Overview. In: KRAMER, Franklin D; STARR, Stuart H.; WENTZ, Larry K. (Ed.) *Cyberpower and National Security.* Washington, DC, USA: National Defense University Press, 2009.

WARNER, Michael. Cybersecurity: A Pre-history. *Intelligence and National Security*. London: Routledge, 2012, Vol. 27, Issue 5, p. 781-799.

WILSON, Deirdre; SPERBER, Dan. *Teoria da Relevância.* Linguagem em (Dis)curso - LemD, Tubarão, v. 5, n. esp., p. 221-268, 2005. Tradução de Fábio José Rauen e Jane Rita Caetano da Silveira do texto original publicado em HORN, L.; WARD, G. (Eds.). The handbook of Pragmatics. London: Blackwell, 2004, p. 607-632. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/287>. Acesso em: 27 nov. 2016.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

OS NOMES DOS PERSONAGENS INDIANISTAS DE JOSÉ DE ALENCAR: UM ESTUDO ANTROPONÍMICO

Dr. Kleber Eckert (IFRS)
Dr. Maiquel Röhrig (IFRS)

INTRODUÇÃO

O tema do presente artigo é a antroponímia ficcional a partir dos romances *Ubirajara*, *Iracema* e *O Guarani*, de José de Alencar. O objetivo consiste em analisar etimológica e simbolicamente os nomes dos personagens principais das obras indianistas, a fim de verificar se os nomes possuem relação com as características físicas ou comportamentais desses personagens. Para tanto, discutem-se questões de onomástica e de antroponímia, e, entre elas, a de onomástica ficcional, e analisa-se o papel do nome próprio de pessoa nas sociedades indígenas ou ditas primitivas.

Quanto à metodologia, realizou-se a leitura das obras e destacaram-se os nomes dos principais personagens e as observações do autor acerca do significado de cada um deles, registradas em notas de rodapé ou no próprio corpo do texto. Além disso, procedeu-se à análise etimológica e simbólica dos nomes dos personagens, a fim de avaliar se existe uma relação entre o significado do nome e as características dos personagens, com base em dicionários de nomes e em obras especializadas, como Guérios (1973), Andrade (1994), Barbosa (1986), Obata (1986) e Oliver (2005). Trata-se, portanto, de uma abordagem qualitativa, a qual tem sido uma tendência nos estudos de antroponímia ficcional, de acordo com um levantamento efetuado por Seide (2016, p. 1154).

A ANTROPONÍMIA: O NOME PRÓPRIO DE PESSOA NAS SOCIEDADES INDÍGENAS

A onomástica – ciência que estuda os nomes próprios – possui dois grandes campos de investigação: a antroponímia e a toponímia. A primeira ocupa-se dos nomes próprios de pessoas, isto é, dos antropônimos. A segunda refere-se aos estudos dos nomes de lugar, ou seja, dos topônimos.

Sobre os nomes próprios de pessoa utilizados pelos indígenas, inclusive aqueles que são objeto de reflexão do presente estudo, Dauzat (1950, p. 7) afirma que “o valor mágico

atribuído às palavras nas sociedades antigas aparecia com uma força particular nos nomes que designavam o indivíduo". É possível perceber que, nessa interpretação, para o primitivo, não havia separação entre o nome e o ser nomeado, isto é, o nome da pessoa e a pessoa em si eram uma coisa só.

Uma leitura semelhante é apresentada por Guérios (1973), ao explicar que

> entre os povos chamados primitivos, o nome é inseparável da coisa e do indivíduo assim designado; faz corpo com ele. Daí o sumo cuidado e respeito que lhe dispensam, atribuindo-lhe valor mágico. [...] E para preservação dos malefícios possíveis, surpresas desagradáveis, senão funestas, os selvagens ocultam os seus nomes aos estranhos, e quando não o fazem, é porque declararam um pseudônimo (GUÉRIOS, 1973, p. 19).

Lévi-Strauss (1989, p. 194-200) cita diversos povos primitivos e explica como cada um deles se relaciona à escolha dos nomes próprios de seus membros. Na América do Norte e do Sul, há exemplos de povos que escolhem os nomes a partir das relações que se estabelecem com o animal do clã – ele pode ser mencionado expressamente ou é possível evocar um hábito ou um atributo. Já outros povos, como os da Melanésia, escolhem seus nomes próprios a partir de espíritos, de animais, de corpos celestes ou até mesmo de utensílios e ferramentas. Registram-se também aqueles que fazem a escolha a partir de nomes de determinados vegetais, de atividades técnicas ou econômicas, de paz ou de guerra, ou de fenômenos da natureza. Em todos os casos, observa-se uma relação muito próxima ou até mesmo direta entre os nomes e o totem da tribo ou do clã.

Guérios (1973, p. 34-35) afirma que, em relação ao sistema antroponímico dos indígenas brasileiros, assim como ocorria com indígenas de outras regiões e com os povos primitivos, havia a utilização tão somente de um nome (ou prenome), e o uso do sobrenome era-lhes desconhecido. O autor apresenta uma compilação de nomes indígenas de diferentes tribos, com base em registros históricos de diversos pesquisadores. Os pontos em comum, mesmo pertencentes a tribos várias, referem-se à motivação do nome, que dificilmente é usado como mera etiqueta de identificação, tal como ocorre com a maioria dos nomes atribuídos aos brasileiros na atualidade.

Quanto à forma de se chamarem uns aos outros, conforme Martins (2002, p. 150-151), os indígenas brasileiros tinham o costume de fazê-lo usando o nome de parentesco ou de relação social. Não era comum chamar os parentes pelos nomes próprios, e por isso usavam "meu pai!, ó meu tio!; venha, ó minha irmã!". Ainda de acordo com o autor, os índios

consideravam "o sexo da pessoa e o sexo do seu parente; se o parente é paterno ou materno; se o parente é mais velho ou mais moço" (MARTINS, 2002, p. 151).

Martins (2002, p. 147) registra ainda que as línguas indígenas como o tupi deram origem a muitas palavras que foram incorporadas à língua portuguesa e que são hoje comumente utilizadas. Além delas, o autor lembra que vários nomes de lugares e de pessoas têm origem no tupi e que o uso desses vocábulos – nomes comuns e próprios – contribuiu para que se construísse uma identidade nacional. É possível interpretar essa afirmação à luz do que defendeu Dauzat (1950) sobre a importância de se estudar os nomes próprios, sobretudo os nomes de pessoas:

> em todas as épocas, eles oferecem fatos de estratificação e de esterilização geralmente importantes. Fósseis da língua, restos de leitos históricos submersos pelos contributos sucessivos das sedimentações lexicais, eles permitem reconstituir formas e tipos desaparecidos da fala corrente (DAUZAT, 1950, p. 09).

Enfim, Marcato (2009) acredita que, por toda a complexidade que envolve a semântica do nome próprio, é preciso examiná-lo levando em conta também uma perspectiva extralinguística, seja ela diacrônica ou sincrônica. É preciso ainda considerar a onomástica num diálogo com outras áreas, fora da linguística, tais como a antropologia, a sociologia, a geografia, a história e a psicologia (MIORANZA, 2009). É o que se percebe também em Dauzat (1950, p. 06), para quem "o interesse psicológico e social dos nomes de pessoas é considerável. Para quem sabe interpretá-los, os nomes carregam em sua fisionomia o reflexo, a marca das civilizações passadas".

A ONOMÁSTICA FICCIONAL

No caso dos nomes em análise neste artigo, é possível afirmar que há pais que escolhem o nome do filho a partir dos nomes dos personagens de textos literários. Acerca dessa escolha, Guérios (1973, p. 34) considera que, "influenciados pelas artes, pela literatura, as mães, mais que os pais, buscam dar nomes modernos e de heróis romanescos. Pelas obras de José de Alencar, divulgaram-se: Araci, Juraci, Ubirajara, Iracema, Diva, Peri...". Chega-se, assim, a um tipo de estudo chamado por Marcato (2009, p. 26) de onomástica literária e por Seide (2016, p. 1154) de onomástica ficcional, a qual pode, inclusive, chegar a criar modas onomásticas, quando nomes literários tornam-se famosos e passam a nomear uma grande quantidade de crianças.

Tanto Marcato (2009, p. 25) quanto Seide (2016, p. 1154) explicam que a onomástica literária ou ficcional tem como campo de interesse a análise dos nomes dos personagens das obras literárias, além de haver uma parte dedicada às obras audiovisuais, como o cinema e a televisão. Marcato (2009, p. 25) acrescenta que a onomástica literária adquiriu autonomia – libertando-se da literatura ou da crítica literária – e expandiu as suas pesquisas analisando as diferentes funções que o nome exerce numa obra ou no *corpus* onomástico de determinado autor.

Seide (2016, p. 1156) apresenta, a partir da análise de dez artigos que têm como tema a onomástica ficcional, o caráter uni ou interdisciplinar da abordagem dos nomes, dependendo do enfoque que o pesquisador deseja dar a seus estudos. Para a autora, há pesquisas mais voltadas à literatura, nas quais "o estudo dos antropônimos atua como disciplina auxiliar para resolução de problemas concernentes aos estudos literários" (SEIDE, 2016, p. 1156). Por outro lado, há estudos que aliam o âmbito literário com o audiovisual, chegando-se a um diálogo entre estudos literários e semióticos.

Para Marcato (2009, p. 25), a escolha dos nomes dos personagens por parte do autor é um ato criativo, levando-se em conta o ambiente em que eles vivem e também o poder evocativo e conotativo que os nomes possuem. Sobre essa escolha, Mexias-Simon e Oliveira (2004, p. 63) esclarecem que "o nome do personagem ganha concretização, se já não a possuía. É um recado do autor aos leitores, traça o caráter dos personagens, é parte da trama, vai se transformado em signo linguístico pleno, com significante e significado, se não inteligido, pelo menos intuído". Marcato (2009, p. 25) acrescenta ainda que a criatividade manifesta-se no apelido dos personagens, o qual é, muitas vezes, um elemento com o qual o autor acrescenta detalhes às características desses personagens.

Finalmente, consoante já preconizado por Dauzat (1950, p. 09) acerca da importância dos estudos dos nomes próprios para a compreensão de fenômenos linguísticos, a onomástica literária ou ficcional caminha no mesmo sentido. De acordo com Marcato (2009, p. 25), ela assume um valor de documentação e/ou registro de aspectos linguísticos, uma vez que atesta formas, variantes, usos locais que, se não fossem as obras literárias, talvez não ficassem registradas.

ANÁLISE SIMBÓLICA E ETIMOLÓGICA DOS NOMES DOS PERSONAGENS

A seguir, apresentamos os nomes dos principais personagens de cada um dos romances indianistas, seguidos de uma análise etimológica e simbólica, de acordo com a função e a atuação de cada um deles no enredo. Para isso, valemo-nos das indicações do próprio Alencar, bem como de dicionários etimológicos de nomes próprios de pessoa.

OBRA: UBIRAJARA

Jaguarê: Inicialmente, o protagonista chama-se Jaguarê, que significa aquele "que tinha vencido todos os animais, até o temido jaguar", conforme Alencar (2003, p. 7). Barbosa (1986, p. 50) afirma que esse nome significa "O esconderijo das onças". Ao longo do texto, ele receberá outros dois nomes, como veremos a seguir. Importante destacar que não sabemos seu nome anterior, isto é, aquele que lhe deram ao nascer. Sabemos seus nomes apenas a partir do momento em que já é um guerreiro adulto.

O nome Jaguarê remete à força do personagem e à sua capacidade de vencer mesmo os animais mais temidos da floresta. Esse nome já indica as vitórias que o personagem terá, antecipando o seu futuro no enredo. Simbolicamente, essa designação aponta sua supremacia, posto que, para os índios, o jaguar (ou a onça pintada) é o mais poderoso dos animais.

Jurandir: Jaguarê, quando chega à tribo em que vive Araci, chefiada por Itaquê, é recebido com a hospitalidade indígena. Os chefes da tribo reúnem-se e deliberam acerca do nome que o estrangeiro receberá. Era comum entre os índios dar ao hóspede um nome que seria por ele usado no tempo de sua permanência na tribo hospitaleira: "Itaquê deseja dar a seu hóspede um nome que lhe agrade" (2003, p. 36). Para eles, era desonroso perguntar qual nome trazia o estrangeiro. Mas, dessa vez, os chefes hesitam em nomeá-lo, de modo que o próprio Jaguarê escolhe sua nova designação: "– Eu sou aquele que veio trazido pela luz do céu. Chama-me Jurandir" (p.37).

Conforme Alencar, o nome Jurandir origina-se da contração da frase "Ajur-rendi-pira, o que veio trazido pela luz" (2003, p. 89), informação corroborada por Barbosa (1986, p. 53), Andrade (1994, p. 81) e por Obata (1986, p. 121). Esta última acrescenta que o nome tem origem no tupi, "cujo significado é a crista ou cascão em volta do ninho da abelha", interpretação também dada por Guérios (1973, p. 137). Já Oliver (2005, p. 216) afirma que esse nome foi "criado por José de Alencar para o seu romance Ubirajara. Do tupi jurandira, de jura (boca) e ndiera (abelha de mel), sign. 'boca melíflua'. Por extensão, 'o de palavras doces'".

O autor ainda acrescenta que "uma fonte traduziu por 'o que foi trazido pela luz do céu', entretanto não foram encontrados registros que justificassem essa interpretação".

Esse nome relaciona-se simbolicamente à personagem Araci, que, conforme abaixo, foi interpretado por Alencar como "a estrela do dia". É graças ao encontro com Araci que Jaguarê chega à tribo de Itaquê. Se a luz representada pela índia levou Jaguarê até lá, nada mais natural do que denominar-se Jurandir: "trazido pela luz", interpretação que, como vimos nas palavras de Oliver (2005, p. 216), foi criada por Alencar, provavelmente a fim de ligar os dois personagens por seus nomes.

Ubirajara: Ao derrotar Pojucã utilizando sua lança, Jaguarê proclama seu novo nome: "Eu sou Ubirajara, o senhor da lança, o guerreiro terrível que tem por arma uma serpente" (p. 23). A origem do nome Ubirajara remonta o tupi e significa "senhor da lança, do tacape", conforme Guérios (1973, p. 207), Obata (1986, p. 188), Andrade (1994, p. 121) e Oliver (2005, p. 306). O único autor que apresenta outra interpretação é Barbosa (1986, p. 81), segundo o qual Ubirajara significa "O dono da floresta". Ao final do romance, o nome do personagem torna-se nome de uma grande nação indígena, a "nação dos Ubirajaras" (ALENCAR, 2003, p. 70).

As duas interpretações têm relação simbólica com o personagem. A primeira evidencia a arma que ele utiliza, enquanto a segunda aponta o resultado do uso dessa arma, manejada pelo guerreiro que antes derrotara os animais mais temidos da mata: tornar-se o dono da floresta.

Pojucã: O personagem é o inimigo que Jaguarê encontra na floresta. Este o desafia para um combate, a fim de provar o valor do protagonista. Alencar menciona por duas vezes que Pojucã significa "valente matador" (2003, p. 19 e p. 22), informação confirmada por Barbosa (1986, p. 67). O combate entre os dois indígenas evidencia a valentia de Pojucã, embora ele não tenha matado seu oponente. Alencar (2003, p. 74) explica o significado do nome Pojucã dizendo tratar-se da contração de uma frase do tupi I-po-jucá, que quer dizer "eu mato gente".

O sentido do nome de Pojucã procura apresentá-lo como um inimigo à altura de Jaguarê. Trata-se de um nome com intenção de assustar. A batalha entre os dois guerreiros é violenta, intensa, mas o destino de Pojucã não confirma a intenção contida no significado de seu nome: Pojucã não consegue matar "gente" alguma, e, quando é intimado a ocupar o lugar de seu pai como chefe da tribo, não alcança substituí-lo. No entanto, essa sua incapacidade

acentua o poder de Ubirajara, o qual, ao mostrar-se superior a um rival como Pojucã, tem todo o direito de proclamar-se "dono da floresta".

Araci: Conforme Alencar (2003, p. 73), é uma palavra tupi que se compõe de "ara-dia, e sei ou sejy – grande estrela. Este último nome davam os indígenas às plêiades". No texto, à página 17, o autor afirma que Araci é a "estrela do dia". Barbosa (1986, p. 17) afirma que o significado do nome Araci é "Mãe do dia, a aurora", assim como o fazem Obata (1986, p. 32) e Andrade (1994, p. 23). Estas duas autoras acrescentam que o nome pode ser entendido como "cigarra" ou "estrela d'alva". Para Guérios (1973, p. 76), Araci significa "mãe do dia" e "cigarra", e ele explica que a interpretação "estrela d'alva" foi dada por Alencar. Para Oliver (2005, p. 346), o nome significa "'mãe do dia; filha da luz', denominação tupi da cigarra. A tradução 'aurora', por sinédoque, proposta por alguns autores é equivocada. Aqui, a 'mãe do dia' é a cigarra".

Araci é a "luz" qua conduz Jaguarê à tribo e justifica sua mudança de nome (Jurandir, "trazido pela luz"). A imagem de uma mulher representada dessa maneira é recorrente na literatura, inclusive em outros romances de Alencar. Destaque-se, nesse ínterim, a personagem Lucíola, cuja designação, segundo Alencar (1999, p. 11), "é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos". Se, em Lucíola, o protagonista foi atraído pela prostituta, apaixonado por ela desde a primeira vez em que a vira, em Ubirajara, ele o foi pela índia, igualmente apaixonado a partir do primeiro instante em que a viu.

Jandira: Alencar (2003, p. 72) explica que o nome provém de Jandaíra, uma abelha que fabrica excelente mel. "Jandira é uma contração mais eufônica daquele nome, que também por sua vez é contração de Jemonhaíra, – que fabrica mel". Conforme Barbosa (1986, p. 51), Jandira é "A abelha que produz mel". Ideia semelhante aparece em Guérios (1973, p. 133), Obata (1986, p. 114) e Andrade (1994, p. 78), que afirmam que o nome Jandira é uma forma tupi que significa mel da abelha jandaia ou a própria abelha jandaia. Oliver (2005, p. 427) apresenta uma visão um pouco diferente. Para ele, Jandira significa literalmente "abelha de mel; melíflua", e a interpretação "mel da abelha jandaia deve ser descartada".

A referência simbólica do nome à doçura do mel é facilmente explicável em função da idealização romântica da mulher. Deve-se, contudo, chamar atenção para a presença da abelha em seu nome, posto que é Jandira quem contém o "ferrão" do ciúme, o qual precisa ser contornado pelo protagonista. A junção da doçura do mel e da presença antagônica da abelha

já fora trabalhada por Alencar no romance Iracema, cuja protagonista, segundo ele (2007, p. 40), é "a virgem dos lábios de mel".

OBRA: IRACEMA

Iracema: Alencar (2006) repete diversas vezes que o significado de Iracema é virgem dos lábios de mel. O autor (2006, p. 21) afirma que Iracema, "em guarani, significa lábios de mel, de *ira* - mel, e *tembe* - lábios. *Tembe* na composição altera-se em *ceme*, como na palavra *ceme iba*." Guérios (1973, p. 130), por sua vez, apresenta uma definição um pouco diferente: "'saída ou fluxo (cema) do mel (ira)', ou 'saída das abelhas', ou 'enxame'". Obata (1986, p. 108) tem uma visão semelhante à de Guérios e acrescenta que o nome pode ser "considerado também um anagrama de *América*, criado pelo escritor José de Alencar para dar nome à personagem de seu romance homônimo, apesar de o qualificativo 'lábios de mel' da personagem se aproximar do significado em tupi." Quanto à etimologia, Oliver (2005, p. 422) explica que "*ira* tem sua origem no nheengatu, e assumiu a forma *eira*, no tupi antigo. Quanto ao segundo elemento, *acema, cema*, tem o sentido de 'escorrer, sair em grande quantidade'. Portanto, o nome significa 'a saída do mel; fluxo do mel'."

O significado do nome confere com as características comportamentais da personagem: ao mesmo tempo em que Iracema é doce, suave e pura como o mel, ela é também responsável por aferroar Martim, uma vez que o entorpece com uma poção a fim de passar a noite com ele, o que o faz desrespeitar o compromisso assumido com sua noiva em Portugal. Iracema contém, portanto, a doçura do mel, bem como o veneno do ferrão da abelha. A ideia de que o nome da personagem seja um anagrama de América explica-se a partir das suas características (virgem como era o continente americano) e do seu destino (devassado pelo homem branco, que a fecunda para o surgimento de uma nova raça, nascida do seu sofrimento).

Martim: Para Alencar (2006, p 27), o nome Martim tem origem latina e provém de Marte, deus da guerra, e pode ser interpretado como filho de guerreiro. A essa significação Guérios (1973, p. 153) acrescenta que o nome tem caráter belicoso. Obata (1986, p. 139) detalha a origem do nome afirmando que ele procede "Do latim *Martinus*, 'homem marcial, belicoso, guerreiro', gentilício de Marte, deus da guerra. É a forma abreviada de *Martinho*." Essa significação é compartilhada por Andrade (1994, p. 93) e Oliver (2005, p. 235).

O nome do personagem corresponde à função que ele desempenha no enredo. Martim é responsável pela desestruturação da tribo de Iracema e o início de uma guerra com os potiguaras. Assim como o personagem é de origem europeia, o nome de Martim tem origem latina, o que também confirma que o elemento estrangeiro foi o responsável pela desarmonia do continente americano.

Moacir: Este personagem é o filho de Iracema com Martim, nomeado pela própria mãe como "o nascido de meu sofrimento". Alencar (2006, p. 112) explicita que o nome vem de "*moacy* - dor, e *ira* - desinência que significa saído de." Entre os autores pesquisados, existe consonância quanto ao significado desse nome, embora eles atribuam origem levemente discrepante. Oliver (2005, p. 243) afirma que o nome vem "Do tupi *mbo'a'su* (fazer doer, dor) e *ira* (saído de), sign. 'saído da dor; o que magoa; o que faz doer (molesta)'". Obata (1986, p. 143) atribui a origem à forma do tupi *Mô-acyr*, com o significado de dolorido ou magoado, ou ainda pessoa que magoa e faz sofrer. Guérios (1973, p. 158), por sua vez, afirma que o nome vem da forma tupi *moaci* ou *muaci*, com o significado de dolorido ou magoado, ou pessoa que magoa.

Todos esses significados estão em consonância com o sofrimento e a dor causados pelo nascimento do filho de Iracema e Martim. Iracema não tinha leite para amamentá-lo e vê-se obrigada a oferecer os seios a filhotes de cães do mato para que estes os suguem até o leite apojar. Com isso, ela, de certa forma, dá a própria vida em favor do filho, vindo a morrer dias depois. Ademais, a dor e o sofrimento representados por Moacir são o resultado do encontro dos dois mundos: a Europa de Martim e a América de Iracema. Pode-se interpretá-lo, nesse sentido, também como o representante da miscigenação racial que se deu no Brasil.

Irapuã: Este personagem é o irmão de Iracema. Segundo Alencar (2006, p. 30), seu nome vem de "*ira* - mel, e *apuam* - redondo, é o nome dado a uma abelha virulenta e brava [...]. Por corrupção reduziu-se esse nome atualmente a *arapuá."* Obata (1986, p. 108), da mesma forma como faz Guérios (1973, p. 130), explica que a origem está no tupi "*Ira-puã*, 'abelha que faz ninho redondo' ou 'colmeia alta', ou ainda, 'mel redondo'". Oliver (2205, p. 197) avança na explicação e diz que o nome vem "Do tupi *ira* (abelha) e *apu'a* (redondo), sign. 'abelha que faz um cortiço arredondado'. É o nome de uma abelha de grande tamanho, preta e brava, também conhecida pelo nome de abelha-de-cachorro ou *arapuá*, em razão da forma arredondada de sua colmeia".

O significado do nome de Irapuã está relacionado etimologicamente ao significado do nome de sua irmã Iracema. Irapuã é o chefe da tribo tabajara e sua principal característica

relaciona-se à virulência da guerra, assim como o comportamento da abelha que lhe dá o nome. E, da mesma forma como a abelha movimenta-se para proteger a colmeia, Irapuã o faz para proteger a tribo.

OBRA: O GUARANI

Peri: Alencar (2006, p. 29), na descrição do índio Peri, descreve o índio "delgado e esbelto como um junco selvagem". Guérios (1973, p. 178) explica que o nome Peri tem origem no tupi e significa "junco, erva, campo de juncos". Para Oliver (2005, p. 267), o nome vem "do tupi-guarani *pe'ri,* sign. *junco*". A essas informações, Obata (1986, p. 159) acrescenta que Peri é "nome da personagem de *O guarani,* de José de Alencar, que a define como 'belo como o sol e flexível como o junco'".

As características físicas do personagem Peri, como a esbeltez, a força e a flexibilidade, estão em consonância com o significado de seu nome. Além disso, assim como o junco cresce trançando-se entre as árvores, Peri é o personagem responsável pela trama do livro, estando envolvido em todas as situações do enredo, seja de forma explícita, seja de forma indireta.

Cecília/Ceci: O nome da protagonista do romance apresenta duas formas, cada uma com significados e implicações simbólicas específicas. Cecília, conforme Guérios (1973, p. 79), é formado a partir da forma latina *caecilia,* que significa "ceguinha", forma diminutiva da palavra "cega". Obata (1986, p. 51-52) acredita que o nome seja "derivado do nome de uma família romana, *caecilia,* 'cega, ceguinha', que, segundo a tradição, foi formada ou tinha entre seus antepassados uma pessoa cega". A autora menciona que Ceci é um uso familiar do nome Cecília. Oliver (2205, p. 364) afirma que Ceci é hipocorístico de Cecília, já Guérios (1973, p. 79) diz que Ceci tem origem tupi, com o significado de "minha (*ce*) mãe (*cy*)." Este último significado coaduna-se com a ideia presente no romance, no qual Peri enxerga a imagem de Nossa Senhora, que é mãe de todos os católicos, na figura de Cecília.

Cecília é uma moça inocente que não percebe o amor que Peri nutre por ela. Essa sua cegueira vai além, fazendo-a maltratá-lo. Esse comportamento está de acordo com o significado etimológico de seu nome.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise empreendida neste artigo, pode-se afirmar que o objetivo principal foi plenamente atingido, isto é, foi possível estudar os nomes dos personagens principais dos romances indianistas de José de Alencar e estabelecer relações entre a etimologia dos nomes e as atuações dos personagens nas tramas. De posse da análise, chegou-se a algumas conclusões, que estão detalhadas a seguir.

Em primeiro lugar, os nomes dos personagens indígenas não são usados como meras etiquetas identificadoras, como tem sido tradição, sobretudo na cultura antroponímica ocidental, conforme preconiza Dauzat (1950). Existe, no caso das obras em questão, um sentido etimológico claro por trás dos nomes, o qual remete diretamente ao caráter ou ao comportamento dos personagens. O mesmo aplica-se também aos personagens não indígenas analisados neste artigo, isto é, Martim e Cecília/Ceci.

Chega-se, dessa forma, a um aspecto em evidência na tradição antroponímica dos povos primitivos: uma relação siamesa entre o nome e o ser nomeado, ou seja, o nome da pessoa e a própria pessoa são um ser só. Pode-se ilustrar essa situação com a alteração do nome do protagonista da obra Ubirajara, que inicia a história chamando-se Jaguarê, passa a chamar-se Jurandir e chega, finalmente, ao nome Ubirajara. Ressalta-se que essas mudanças não são aleatórias, uma vez que sempre existe, por trás do nome, uma motivação, de acordo com as atitudes e as situações vividas pelo personagem, conforme já preconizava Lévi-Strauss (1989).

Por fim, as reflexões desenvolvidas neste trabalho revelam a possibilidade de fazer pesquisa numa área pouco explorada nos estudos antroponímicos brasileiros, que é a onomástica ficcional ou literária. O presente estudo abre portas para pesquisas futuras, já que a análise dos nomes dos personagens pode ser estendida para romances indianistas de outros autores ou períodos literários, a fim de verificar se a tradição antroponímica indígena mantém-se, assim como tem sido percebido nas obras de José de Alencar.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. *O guarani*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 2003.

ANDRADE, Janete de. *O étimo dos nomes próprios*. São Paulo: Thirê, 1994.

BARBOSA, Osmar. *Dicionário de nomes próprios, indígenas e afro-brasileiros*. RJ: Ediouro, 1986.

DAUZAT, Albert. *Les noms de personnes*: origen et évolution Prénoms – Noms de famille – Surnoms. 4 ed. Paris: Delagrave, 1950.

GUÉRIOS, Rosário Farani Mansur. *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*. 2 ed. São Paulo: Ave Maria, 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papirus, 1989.

MARCATO, Carla. *Nomi di persona, nomi di luogo*: introduzione all'onomastica italiana. Bologna: il Mulino, 2009.

MARTINS, José Roberto. *Presságios*: o livro dos nomes. São Paulo: Alegro, 2002.

MIORANZA, Ciro. *Filius Quondam*: a origem e o significado dos sobrenomes italianos. 2 ed. São Paulo: Larousse, 2009.

MEXIAS-SIMON, Maria Lucia; OLIVEIRA, Aileda de Mattos. *O nome do homem*: reflexões em torno dos nomes próprios. Rio de Janeiro: HP, 2004.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

SEIDE, Márcia Sipavicius. Métodos de Pesquisa em Antroponomástica. In: *Domínios de Lingu@gem*, vol. 10, nº 03, jul./set. 2016, disponível em http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/32482. Acesso em 03 de out. de 2016.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

CARACTERÍSTICAS TRADUTÓRIAS REFLETIDAS NA PRÁTICA: *THE RIVERMAN*, DE ELIZABETH BISHOP EM DOIS EIXOS TEMPORAIS

Laissy Taynã da Silva Barbosa (UFRGS)

"Será falta de imaginação o que nos faz procurar
lugares imaginados tão longe do lar?
Ou Pascal se enganou quando escreveu
Que é em nosso quarto que devíamos ficar?[27]*"*
(Elizabeth Bishop)

Assim como Elizabeth Bishop versificou acerca de deslocamento, mudanças e o enfrentamento do novo, podemos inferir que o campo tradutório questiona demandas semelhantes. Isso porque um texto traduzido viaja de uma língua original para uma outra "tão longe do lar", o que configura uma série de incertezas quanto ao sentido e recepção da nova obra, por exemplo.

Ademais, o texto traduzido tende a ser bom quando a tradução parece ser o original, Tradutores procuram soluções para superar mal-entendidos culturais de uma língua para outra, tentando, às vezes, dar a aparência da personalidade do escritor. Este tipo de tradutor é o que Venuti (1995) chama de *invisible*. No entanto, dentro de um texto a ser traduzido, seja ficção ou não ficção, o leitor/tradutor[28] como mediador estará lá, processando e, porque não dizer, recriando a transferência de significado e da cultura a partir de uma língua para outra.

Os estudos de tradução estiveram por muito tempo atrelado ao campo da literatura comparada e da linguística. Entretanto, a partir da década de 90, o campo foi se estabelecendo e alcançando maior visibilidade. Nessa perspectiva, é possível considerar que o interesse nessa área também aumentou entre os alunos e professores nas universidades brasileiras. Por causa disso, vários autores nacionais e internacionais têm sido estudados, incluindo Elizabeth Bishop, um ícone da literatura americana, que além de ter seus poemas traduzidos para o português, também traduziu obras de autores brasileiros (Carlos Drummond, Clarice Lispector, Vinícios de Moraes, etc) para o inglês (BATISTA, 2005).

[27] Tradução de um trecho do poema *Questions of travel*, feita por Paulo Henriques Britto (2012).
[28] Segundo Bassnet (1980), o tradutor é primeiramente um leitor e durante esse processo toma uma posição do que abordar na tradução.

Assim, propomos comparar duas traduções do inglês para o português do poema *The Riverman*, que foi publicado no livro *Questions of Travel* (1965) escrito por Bishop. A primeira tradução foi feita por Horácio Costa na antologia Poemas (1990) e, doze anos depois, por Paulo Henriques Britto (2012) em outra antologia chamada Poemas Escolhidos (2012). Então, a partir de exemplos específicos destas traduções, propomos a) Analisar as diferenças nas escolhas de palavras pelos tradutores; b) Verificar os elementos peritextuais no período de cada publicação; e c) Discutir o porquê e como tais escolhas de palavras interferiram nas traduções;

Desse modo, esta pesquisa poderá contribuir para um campo delicado e rico, considerando que as traduções foram feitas em diferentes décadas por diferentes tradutores, o que pode ser uma oportunidade para perceber as principais teorias de tradução de cada década. Além disso, o poema escolhido é sobre *rivermans*, os ribeirinhos que vivem em vilas próximas ao rio, em outras palavras, têm destaque no poema de Bishop lendas e mitos regionais amazônicas.

A hipótese desta pesquisa é que um dos tradutores escolheu manter-se alinhado com as estruturas linguísticas usadas por Bishop, enquanto o outro preferiu fazer uma tradução mais livre, primando pela rítmo do poema. Portanto, para realizar esta pesquisa, foi necessário constatar as diferenças entre as traduções, fazer uma revisão da literatura sobre as perspectivas teóricas da tradução, para assim fazer uma triangulação entre as duas traduções, os elementos peritextuais e teorias tradutórias.

CARACTERÍSTICAS DAS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS DO POEMA *THE RIVERMAN*

Enquanto vivia no Brasil, Bishop escreveu alguns poemas, incluindo *The Riverman*, foco de nossa análise. Este poema específico foi baseado no trabalho publicado no livro chamado "*Amazon Town*: Um estudo do homem nos trópicos" por Charles Wagley, um antropólogo americano (1913-1991). Sua obra documentou uma das versões de lendas sobre o boto da Amazônia, e Bishop desenvolveu um poema sobre o tema. É importante destacar que Bishop não tinha conhecido (ainda) a Amazônia quando escreveu *The Riverman*, e mesmo assim, ela escreveu um poema descritivo na primeira pessoa do singular que faz os leitores terem a percepção do local, cheiros e sensações.

O poema foi escrito como um monólogo dramático que Moraes (2010) aponta como um dispositivo poético usado por Bishop para obter mais liberdade criativa. Assim, em sua base, a tradução tem de encarnar tradução fonética de LO (língua de origem) em LC (língua de chegada) para obter um ritmo na tradução também. Deste modo, no verso A*s the turtle rattle hisses,* percebe-se que Britto traduziu como "*O chocalho chocalhando*", reproduzindo um trabalho mais baseado na aliteração, sinestesia e idéia de movimento; enquanto que Costa "*Enquanto o guizo de cascavel se agita*", não reproduz o mesmo efeito.

Como podemos ver acima, Britto usou o som do / ch / para transferir a sensação de algo em movimento, sacudindo; Tal elemento foi usado para substituir o som do / t(ə)l / do inglês. Neste caso, como a maioria das traduções de poesia, é importante unir ritmo e significado semântico com metrificação. No entanto, nessa análise não estamos discutindo a forma do poema, pois teríamos que considerar mais elementos em vez de inferência de significado.

Lefevere, argumentando sobre tradução literal x tradução palavra por palavra[29], propôs a interpretação x literalidade. Nesse sentido, podemos inferir que Britto preferiu "produzir um poema" (Bassnett, 1980), enquanto que Costa preferiu tradução direta de palavras.

É possível perceber no poema que as duas traduções são diferentes, tanto nas escolhas dos tradutores como os aspectos visuais e organização de versos. Desta forma, podemos notar que Costa segue o padrão do poema de Bishop; ele traduziu este poema tentando transferir o significado com palavras diretamente equivalentes. Ele preferiu aplicar o que Catford defende como a forma mais objetiva de transferir um texto do LO em LC: a tradução literal. De acordo com a concepção de Catford,

> […] o texto (língua de partida) a ser traduzido para outra língua encontrará uma "equivalência" direta e perfeita na outra língua (língua alvo). O tradutor, dentro dessa concepção, deve afastar seus próprios valores ideológicos e culturais para que se possa chegar aos significados depositados pelo autor no texto de partida. (CATFORD, apud SIMÕES, p. 2, 2009)

Na perspectiva de Catford, o tradutor não pratica o papel de mediador cultural, pois para ser considerado um grande tradutor significa manter-se longe das suas convicções, experiências e cultura, deixando à mostra a busca pela fidelidade do texto original. Mesmo que, tal concepção seja muitas vezes, uma ação impossível de ser feita.

[29] De acordo com Souza (1998, p. 2) "o conceito de tradução literal está associada a ideia de tradução fiel, neutra, objetiva, e ao de tradução livre, a ideia de tradução infiel, parcial, subjetiva".

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Britto, por outro lado, prefere o que é considerado como a tradução livre; ele muda a estrutura e as sentenças, ele também omitiu algumas palavras, observando os limites do poema. A partir dos teóricos sobre tradução livre, podemos sublinhar a tradução além da estrutura.

> A tradução para a autora [Arrojo, 1986] é vista como um processo de recriação, onde a ênfase é dada a recepção do texto traduzido na língua alvo e as situações que envolvem o tradutor durante o processo tradutório. (SIMÕES, p. 3, 2009)

Arrojo (1986) ainda pontua que o sentido perpassa a leitura do tradutor, evidenciando assim, sua interpretação. Desta forma, podemos perceber algumas variações destacadas nos seguintes versos:

BISHOP	COSTA	BRITTO
Your canoes are over my head; I hear your voices talking.	Suas canoas passam sobre minha cabeça; Ouço vocês conversarem.	Ouço vocês conversando Dentro das suas canoas.

Há também exemplos de algumas estruturas não mencionados na versão. Por exemplo:

BISHOP	COSTA	BRITTO
But when she blew cigar smoke Into my ears and nostrils	Mas quando assoprou fumaça Nos meus olhos, nas minhas narinas,	Mas quando soprou fumaça Nos meus ouvidos, na hora

Há variações em que palavras são adicionadas:

BISHOP	COSTA	BRITTO
The storekeeper offered me A box of little mirrors,	O vendeiro me ofereceu Uma caixa de espelhos pequenos	Na loja me deram uma caixa Cheia de espelhos novos,

Os exemplos mencionados só corroboram para o que Arrojo (1986) pontua em seu livro Oficina de Tradução. Segundo ela, uma tradução é fiel às convenções estabelecidas do tradutor durante a leitura, e, destaca ainda que tais convenções são maleáveis à cultura e o período histórico. Portanto, verifica-se que Costa não faz alterações na estrutura dos versos, os mantém de acordo com a estrutura linguística que Bishop escreveu. Britto, no entanto, prefere inverter linhas, o que pode ser relevante considerar, pois a poesia tem ritmo e essas variações podem tornar-se necessárias para o estilo poético.

ESCOLHAS DOS TRADUTORES E SUAS IMPLICAÇÕES

Percebe-se que Britto usa expressões como *caiu n'água* e *den'd'água*, mas Costa preferiu *flanava na água* e *dentro do rio*, respectivamente. Britto usou expressões tão popularmente pronunciadas que também podem ter influenciado o som do poema.

Na segunda estrofe, temos: "*They gave me a shell of rum and cigars decorated";* Costa usou desta vez o significado de charutos pintados à mão para referenciar a palavra decorados, enquanto Britto utiliza apenas charutos, ou seja, prefere não dar qualidades ou descrever o tipo de charutos. Pode-se notar que o charuto é usado por causa de seu alto custo e, portanto, utilizados nas celebrações e/ou datas especiais. Assim, Costa e Britto acentuam a importância do ritual que Bishop descreve em seu poema.

Na sequência do poema, é possível encontrar na terceira estrofe o que Costa traduziu como "*cheiro de rio em meu pelo"* e Britto, "*sinto os odores do rio"* para a sentença *"the river smells in my hair"*. O caminho escolhido por Britto dá a sensação de sentir o cheiro de terra molhada e até os peixes que vivem no rio, enquanto a construção escolhido por Costa traduz menos sensações. Consideramos então a própria autora, Bishop, que era uma poeta geograficamente inquieta e que tentava transmitir suas percepções de viagens por meio de sua poesia.

Quando olhamos para a quarta estrofe, possivelmente, pode ser a construção mais significativa do poema quando se trata de questões tradutórias; e está logo na primeira linha: *"Why should not I be ambitious?".* Costa traduz "*Porque não deveria eu ter ambições?".* Britto, no entanto, usou o que chamamos liberdade poética e traduz "*Sou ambicioso, sim".* Nessa construção, existem características da mais antiga e também mais pertinente discussão relacionado ao campo da tradução: tradução literal ou livre.

Neste caso, podemos considerar as seguintes razões das escolhas de palavras pelos tradutores; Britto, talvez, as escolheu em uma tentativa de corroborar o desejo do falante, ou mesmo por causa do ritmo da poesia. Como no último exemplo destacado, o verso foi completamente mudado na tradução do Britto. Ele muda a estrutura da frase de uma pergunta para uma afirmação. Nesse caso, Britto mudou de uma pergunta para a certeza de que o eu-lírico é ambicioso sim.

Na última estrofe do poema, Bishop usa a aliteração: "*as the turtle rattle hisses / and the coral gives the sign*". Neste caso, quando Costa traduz "*enquanto o guizo de cascavel se agita / e muda de cor o coral"*, a sonoridade é encontrada na segunda linha com a exploração do jogo de palavras *cor* e *coral*. Britto escolheu para traduzir "*o chocalho chocalhando, / o coral dando sinal"*; assim, esbarra-se na aliteração do som /ch/. Considerando, principalmente os recursos da poesia tais como rima, métrica, aliteração, elas não podem ser ignoradas, pois poderia ser um sacrifício estilístico do poeta que enriquece o poema.

Bishop também mencionou o pirarucu, *a fish weighing up to four hundred pounds*, verso ao qual Costa traduziu como "quatrocentas libras" enquanto Britto preferiu "duzentos quilos". A unidade de medida *pounds* foi traduzida como libra e quilo. Considerando que a unidade de medida ativa no Brasil é o quilo e a libra no Reino Unido. Desse modo, é possível questionar o porquê em uma tradução do inglês para o português do Brasil, Costa deu preferência à libra.

No final da terceira estrofe, Bishop escreveu *wicker traps*, então, Costa preferiu traduzir como "armadilhas" e Britto "puçás". Puçá é uma espécie de armadilha utilizada para capturar peixes frequentemente utilizada na região Norte, e, possivelmente, essa foi uma tentativa de transmitir aos leitores uma ideia de regionalidade, o que soma à linguagem coloquial que ele usa em muitas construções, tais como den'd'água , pra, trás , etc.

Na quarta estrofe é possível encontrar ainda, a menção de alguns répteis como *crocodiles, worms with tiny electric eyes*, ao qual Costa traduziu como crocodilos e cobras d'água, enquanto que Britto preferiu Jacarés e surucuranas respectivamente.

Costa escolheu traduzir o modo como o poeta colocou . Britto, preferiu utilizar os répteis que são comumente encontrados na Amazônia . Este tipo de tradução caracteriza o campo da tradução cultural, como assinala Britto "o trabalho do tradutor é uma forma de mediação cultural. Traduzir é um processo de mediação bem complexo, que necessariamente envolve um grau elevado de manipulação [...]" (BRITTO, 2010, p. 136).

Ao longo desta análise, os exemplos levam a inferir que Costa foi um tradutor que fez uso da tradução literal e Britto, por sua vez, da tradução livre. Contudo, nos versos a seguir Costa inovou, ou surpreende o que até então estava seguindo uma lógica e o oposto acontece. Assim, temos:

BISHOP	COSTA	BRITO
Travelling fast as a wish, With my magic cloak of fish	Viajando veloz como um peixe, Com meu mágico manto de peixe	Voando feito o desejo, Meu manto de peixe mágico

Neste exemplo, pode-se inferir que não há como afirmar que um tradutor escolhe apenas uma ou outra técnica de tradução. Os tipos de tradução se misturam, para dar suporte e preencher as lacunas necessárias durante o processo. Pode-se ressaltar então, que Costa traduziu *wish* como *peixe*, talvez porque um peixe na água pode nadar muito rápido e ele queria fazer este trocadilho; Desta forma, ele construiu uma metáfora, um elemento que também é presente na poesia.

CONTEXTUALIZANDO AS TRADUÇÕES

A partir do que foi exposto acima, constata-se então que a tradução de Horácio Costa difere da organizada por Paulo Henriques Britto. Destacamos que uma antologia segundo Pinilla (2016) é uma coleção que privilegia "a) recopilação e seleção de textos; b) seleção: eixo inclusão/exclusão, c) organização dos textos: critérios definidos pelo projeto do antólogo; e, d) função: facilitar textos alheios que participam do fragmentário". A partir desse elencado de características sobre a antologia, destacamos que as duas traduções em foco nesse artigo, foram publicadas em antologias pela editora Companhia das Letras, uma editora criada em 1986 que tem como principal foco a publicação de livros da área de ciências humanas e literatura, aos quais "elas se ramificam em: ficção brasileira, ficção estrangeira, poesia, policiais, crítica literária, ensaios de história, ciência política, antropologia, filosofia, psicanálise" (CIA DAS LETRAS, 2016).

Para deixar em evidência a discussão acerca dos elementos peritextuais, consideramos o que Arrojo (1986) menciona no livro Oficina de tradução – não necessariamente nessa

ordem- do que seriam tarefas inerentes ao tradutor: 1) fidelidade aos objetivos que se propõe; 2) fidelidade ao que constitui o texto de partida; 3) fidelidade à própria concepção de tradução;

Desse modo, a antologia organizada por Horácio Costa – tradutor, poeta e ensaísta – "reúne parte substancial da obra exígua de uma das vozes mais lúcidas da poesia norte-americana contemporânea" (ASCHER[30], 1990). Nessa perspectiva, Horácio Costa introduz e dispõe em um *post scriptum* informações gerais sobre a antologia. Segundo ele, a obra reune "menos da metade da sucinta obra poética de Elizabeth Bishop (44, ou 45 poemas, se contarmos a tradução da significativa epígrafe de *Geography III*, de um total de 99 [...], exclusive os Poemas escritos na juventude –, [...] edição de 1983, aqui não incluídos" (Costa, 1990).

Por outro lado, a antologia reunida por Britto

> [...] é uma versão ampliada de *O iceberg imaginário e outros poemas*, a qual, por sua vez incluía todos os poemas anteriormente publicados em *Poemas do Brasil*, com alguns retoques nas traduções. Foram acrescentados dezessete poemas aos que constavam em O iceberg; todos os textos foram revistos [...]. Esta seleção inclui a maior parte dos poemas que a autora resolveu publicar em vida. (BRITTO, 2012, p. 11)

Assim, verifica-se que de acordo com Brito.

> Aqui [na tradução de poesia] não pode haver nenhuma pretensão de naturalidade, de objetividade mecânica: cada escolha implica uma série de decisões em que o tradutor é obrigado a recorrer a sua sensibilidade, a sua intuição; trata-se de um terreno traiçoeiro em que é difícil justificar as opções feitas, em que a decisão foi tomada pelo tradutor hoje pode ser muito bem rejeitada por ele próprio amanhã. (BRITTO, 2010, p. 136)

O que é exposto por Britto no excerto acima, confirma o que ele próprio fez na tradução dos poemas de Bishop. Isso porque ele recebeu a proposta da editora (Companhia das Letras) para organizar um antologia sobre os poemas, mas em pouco tempo, em razão de um evento em Ouro Preto. Britto destaca que a antologia lançada em 1996 (Poemas do Brasil) há uma imagem distorcida da autora, enquanto que na versão de 2012, ele consegue expor nos elementos pré-textuais como a Bishop se insere no modernismo americano. (ITAÚ CULTURAL).

[30] Nelson Ascher: Poeta, tradutor e ensaísta brasileiro que fez o epílogo da antologia de Costa.

A crítica Maria Lúcia Milléo Martins[31], na Folha de São Paulo, "corrobora apontando que Britto identifica afinidades da poesia de Bishop com o alto modernismo 'reticência, impessoalidade, objetividade; elementos imagistas e surrealistas' mas que já convivem com 'forte tensão emocional'" (MARTINS, 2012). A professora qualifica a tradução como ótima, devido à familiaridade do tradutor com as obras da poeta: "A intimidade de Britto com a obra, seu zelo de tradutor e poeta experiente, fazem toda a diferença no esmero dessa leitura. A coletânea de "Poemas Escolhidos" é assim primorosa em seu olhar crítico e arte de tradução" (idem).

Nessa perspectiva, destacamos que Britto já havia organizado uma antologia da poeta em 1996, portanto, a publicação de 2012 foi uma revisão da sua própria tradução - e dos elementos que tinha disponível, como a versão traduzida por Costa como suporte. Outra questão que deve ser evidenciada é que na crítica da antologia anterior organizada por Britto, Nelson Ascher, na posição de articulista da Folha de São Paulo, comenta que "Pode-se discordar de uma ou outra solução de Paulo Henriques, desta ou daquela opção métrica, estilística etc. Não há dúvida, porém, de que o tradutor realizou uma complexa operação literária, traduzindo, mais do que poemas isolados, toda uma obra" (ASCHER, 2001).

Portanto, constatamos que há mais informações disponíveis (críticas de poesia, videos, artigos científicos) sobre a tradução e criação de Britto, o que se pode inferir duas opções: primeiramente, que isso também perpassa o período em que cada antologia foi lançada, pois em 2012 os meios de comunicação eram mais abrangentes em relação à década de 90; e, em segundo lugar, a tradução de Costa não teve muita repercussão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos em nossa análise uma triangulação entre duas traduções do poema *The Riverman* para o português, elementos peritextuais e teorias de tradução. Tais traduções foram feitas por tradutores e eixos temporais diferentes, o que acarretou em escolhas de palavras também distintas. Quando fazemos esta comparação, não podemos dizer qual tradução é a melhor, pois este não é o objetivo dos estudos de tradução. Pelo contrário, buscamos compreender o percurso tradutório até o produto final.

[31] Professora na Universidade Federal de Santa Catarina e atua na área de poesia moderna e contemporânea em língua inglesa, estudos culturais e comparados.

A partir da comparação das traduções, é possível perceber que Costa seguiu uma tradução literal e no processo dessa análise, nota-se uma semelhança na estrutura e organização das estrofes com a da poeta Bishop. Portanto, Costa optou por uma tradução ao qual as palavras são diretamente equivalentes do Inglês para o Português, e consequentemente, o ritmo da poesia pode ter sido perdido em alguns pontos, considerando que as palavras não têm um ritmo universal entre as línguas. O critério de Britto, por outro lado, é mais interpretativo. Ele fez mudanças estruturais, culturais e semânticas. Ele fez adaptações culturais, usando expressões informais e amazônicas, em uma tentativa de representar um *riverman*. Houve momentos, no entanto, que o tradutor omitiu e/ou usou a tradução literal para preencher uma lacuna na obra.

Então, o que emerge a partir deste estudo é que as teorias literais e livres podem ser vistos como complementares e integradas, a fim de conciliar essa dicotomia. Considerando que, dependendo do tipo de texto, finalidade e função, o grau de convergência e divergência envolvendo-os, tende a ser mais amplo. Assim, a tradução de poesia envolve um trabalho árduo, que em cada caso o tradutor terá que decidir o aspecto que privilegiará, seja ele semântico, fonológico, sintático ou, os três, que seria um trabalho mais árduo ainda.

Portanto, pode-se dizer que a tradução perpassa as experiências de vida do tradutor e as teorias transitam ao longo das décadas. Embora a discussão tradução literal x livre persista, o trabalho de um tradutor é um ofício com regras, teorias, etapas que devem ser cumpridas, requerendo assim conhecimento teórico e interdisciplinar do tradutor. No entanto, o fator cultural está imbricado na linguagem e não é possível abranger todas as abordagens culturais e linguísticas de cada país; ademais, elas podem sofrer modificações ao longo do tempo. É possível dizer que uma tradução é constantemente ameaçada pela chegada de novos elementos linguísticos e culturais. Essas mudanças dão uma nova perspectiva para o trabalho, então não faz sentido canonizar uma tradução, mas vê-la como algo em processo, em constante revisão e evolução.

REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução – A teoria na prática*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.

ASCHER, Nelson. *Poesia de Elizabeth Bishop ganha tradução à sua altura*. Folha de São Paulo: SP. 19 de maio de 2011. Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1905200115.htm>. Acessado em: ago, 2016.

BASSNETT, Susan. (1980) *Translation Studies*, London and New York: Methuen.

BISHOP, Elizabeth. *Poemas: seleção, tradução e introdução Horácio Costa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Poemas Escolhidos de Elizabeth Bishop: seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e Criação. In: *Cadernos de tradução*. v. 1, nº 4, 1999. Disponível em: <www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5534/4992>. Acessado em: 20 out,2013.

_____. O tradutor como mediador cultural. In: *Symergies*. Brésil nº especial 2. 2010. pp. 135-141. Disponível em: <http://gerflint.fr/Base/Bresil_special2/britto.pdf>. Acessado em: 19 out, 2013.

CIA DAS LETRAS. Institucional. Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/institucional.php>. Acessado em: ago, 2016.

ITAÚ CULTURAL. A tradução como crítica. In: *II Seminário Internacional de Crítica Literária*.2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9LBjyUaLKcc>. Acessado em ago, 2016.

MARTINS, Maria Lúcia Milléo. *Nova antologia oferece versão ampliada e revisada de Bishop*. Folha de São Paulo: SP. 22 de set, 2012. Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/67528-nova-antologia-oferece-versao-ampliada-e-revisada-de-bishop.shtml>. Acessada em: ago, 2016.

PINILLA, José Antônio Sabio. *Curso livre História da Tradução*. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

MORAES. Silvia Maria Bahia. Tradução e Transculturação: A Amazônia de Elizabeth Bishop. 2010. 241 pág. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica. Departamento de Letras. PUCRJ. Disponível em: < http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0710562_10_Indice.html. Acessado em: ago, 2016.

SIMÕES, Alan Caldas. Faces e Práticas da Tradução Poética: Nuanças de uma Tradução Interlingual. In: *Revista Linguasagem*. 16º ed. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao16/ic_002.pdf>. Acessado em: ago, 2016.

SOUZA, J. P. Teorias da tradução: uma visão integrada. In: *Revista de Letras*. nº 20, vol. 1/2, jan-dez, 1998. P. 51-67. Disponível: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl20Art09.pdf>, Acessado em: ago, 2016.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility. A history of translation*. London: Routledge, 1995.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

GRACILIANO RAMOS E SEU PERSONAGEM LUÍS DA SILVA: A ANGÚSTIA QUE ATRAVESSA O INTELECTUAL NA AMÉRICA LATINA

Larissa Scherer (UNISC - CAPES)
Dra. Eunice Piazza Gai (UNISC)

A obra "Angústia" (1936) é o terceiro romance de Graciliano Ramos, publicado após Caetés (1933) e São Bernardo (1934). Em 1938, surge Vidas Secas, um dos romances mais famosos e comentados pela crítica. "Angústia" possui características diferentes dos outros romances publicados – classificados como prosa neorrealista ou romance regionalista moderno – visto que possui inovações estéticas no âmbito da narrativa, são elas: as técnicas literárias do monólogo interior e do fluxo de consciência. Considerada por vezes uma obra de vanguarda, possui características que ainda instigam pesquisadores e críticos, mesmo passados 80 anos desde sua publicação.

Esse artigo surge como parte de investigações que estamos realizando no âmbito de uma dissertação sobre a obra em questão. Nessa contextualização inicial, valemo-nos da introdução escrita por Elizabeth Ramos, neta do escritor, para a edição comemorativa alusiva aos 75 anos da publicação de "Angústia" (2012). Ela salienta que a obra foi publicada após o avanço do nazifascismo em nível internacional, a partir de 1935, e que resultou no integralismo no Brasil. Como reflexo disso, a Aliança Nacional Libertadora (ANL), composta por ex-militares, líderes sindicais socialistas e comunistas, exige a renúncia de Getúlio Vargas sob a liderança de Luiz Carlos Prestes. Entretanto, o governo defende que o movimento é ilegal, enfraquecendo-o e assumindo uma postura de forte repressão. Nessa mesma época, ocorre o banimento do partido comunista, dividindo o país entre ativistas e oposicionistas. Em 1937, instaura-se um regime ditatorial, o Estado Novo, sob a liderança de Getúlio Vargas.

Em 1936, o escritor recebeu ameaças enquanto trabalhava como Diretor de Instrução Pública de Alagoas, entretanto não deu muita importância para o ocorrido. Graciliano foi demitido poucos meses depois. Então, "refugiou-se" nos últimos "consertos" do romance, procurando eliminar algumas repetições. Na ocasião, ele passava por um período tenso, com falta de sossego para escrever e dificuldades financeiras. De acordo com Elizabeth Ramos,

> Vivia o profundo sentimento da angústia e do desconforto derivado da antecipação de possíveis circunstâncias, terreno fértil para concretização do novo romance, que não poderia ter tido outro título.
> A construção do livro reflete, portanto, o abafamento e a dor psicológica do autor. Foi um livro forjado "em tempo de perturbações, mudanças, encrencas de todo o gênero". Assim, o lócus ficcional – Maceió – não poderia ser outro. Os personagens precisavam deslocar-se da sociedade para a ficção, e a degradação confirmava o signo da angústia. A obra construía-se, pois, como simbólica e catártica. Graciliano precisava colocar no papel o sufocamento que o envolvia. (RAMOS, 2013, p. 9)

No dia 3 de março de 1936, entregou o manuscrito do romance "Angústia" à datilógrafa e nessa mesma data foi preso. A prisão durou 10 meses, entre Maceió, Recife e Rio de Janeiro. Nunca foi ouvido e nem acusado formalmente, de forma, que nunca soube os motivos do encarceramento. (RAMOS, 2013, p. 9) De fato, o escritor possuía uma admiração pelos socialistas, assumidamente lia Marx e nutria admiração pelo povo russo, entretanto, não possuía qualquer vínculo com os comunistas.

A condição de Graciliano Ramos enquanto intelectual latino-americano e as suas frustrações e impasses como Secretário de Educação em Palmeira dos Índios, além do sentimento de impotência perante a impossibilidade de exercitar todas as suas pretensões como escritor, relacionam-se, em certa medida, com a trama que enreda a personagem Luís da Silva no plano ficcional. Luís é um funcionário público que se sente isolado e ameaçado pelo mundo que o cerca, preso em uma situação aflitiva de ciúmes cujo imperativo na trama é o crime.

> Isolado como pessoa, obcecado pelo ciúme, Luís da Silva talvez pudesse respirar como ser social, como um intelectual que possui manuscritos guardados, periodicamente revistos, severamente julgados.
> Mas não. A prisão é a mesma, se não pior. Não existe possibilidade de identificação do seu trabalho com o mundo que o esmaga, e das suas aspirações com a realidade vigente. Ele não consegue se colocar em setor algum da sociedade: não há lugar, tudo repleto, impossível entrar. Também para que, se não há saída?
> Esse sufoco exige para o ser social, para o intelectual Luís da Silva, um espaço geográfico mais amplo, um chão mais largo. É que Luís da Silva, intelectual acuado, não está em Palmeira dos Índios, nem só no Nordeste. Está no Brasil, na América Latina e em todos os lugares onde existe opressão para o exercício de pensamento. (VIANA, 1981, p. 30)

Esse esmagamento do indivíduo que se sente oprimido em relação ao seu trabalho surge com o crescimento das capitais e com a ascensão do capitalismo, criando condições para percebermos a experiência da realidade alagoana no plano ficcional. Gil cunha o termo "o romance de urbanização" dentro do panorama do romance de 30, modelo em que se inseriria "Angústia". (GIL, 1999, p. 36). A personagem do romance de urbanização faz um percurso de desenraizamento e/ou estranhamento diante da realidade. Segundo Gil, quem

falou primeiro deste tipo de personagem foi Mário de Andrade, em seu ensaio "Elegia de abril", em 1941. Seria o surgimento de um novo herói na literatura brasileira dos anos 30/40: o tipo do fracassado. Antípoda do herói do movimento modernista de 22, esse "herói fracassado, em sua trajetória no interior do romance de urbanização, descarta a possibilidade de construções virtuais de um futuro, seja de uma classe social específica, seja da própria nacionalidade como um todo" (GIL, 1999, p. 34).

Luís da Silva representa os impasses do sujeito nordestino migrante que possui um passado ligado ao mundo rural, agrário, em decadência, e o mundo urbano, em plena turbulência e expansão. Esses impactos das mudanças sociais podem ser percebidos no plano ficcional. A rigor, observamos uma personagem que se sente sufocada em relação aos seus conflitos pessoais e em relação ao espaço social, pessimista, que observa o declínio de valores os quais considerava estáveis. Esse pessimismo influencia também na visão de si mesmo, Luís acredita que possui algum valor, “valor miúdo”, mas essa visão se deteriora no decorrer no romance.

> Considerava-se um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor. O aluguel da casa estava pago. Andava em todas as ruas sem precisar dobrar esquinas. Por uma diferença de dois votos, tinha deixado de ser eleito Secretário da Associação Alagoana de Imprensa. Quinhentos mil-réis de ordenado. Com alguns ganchos, embirava uns setecentos. Podia até casar. Casar ou amigar-se com uma criatura sensata, amante da ordem. (RAMOS, 2013, p. 50)

Para Luís, a ordem é mantida a partir da rotina, de certa forma, ele herdou a imobilidade de seu pai, Camilo Pereira da Silva, que ficava horas lendo as aventuras de Carlos Magno na rede. Luís gostaria de ter a coragem e a ação de seu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, entretanto sente-se um fracassado. O sobrenome do avô diminui em relação ao pai e o seu fica apenas “Silva”. Com a decadência familiar, a morte do pai, Luís torna-se “mestre de meninos” nas fazendas, repassando o que aprendera com Antônio Justino, seu mestre na infância, e ao chegar em Alagoas, após mendigar pelas ruas, acaba por conseguir, após muito sofrimento, um emprego no jornal:

> Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam. Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto. (...) Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas. Os chefes políticos do interior brigam demais. Procuram-me, explicam os acontecimentos locais, e faço diatribes medonhas que, assinadas por eles, vão para a matéria paga. Ganho pela redação e ganho uns tantos por cento pela publicação. (...) Além disso recebo de casas editoras de segunda ordem traduções feitas à pressa, livros idiotas, desses que Marina

> aprecia. Passo uma vista nisso, alinhavo notas ligeiras e vendo os volumes no sebo. (RAMOS, 2013, p. 57)

Luís revela a consciência de não haver perspectivas de mudanças, entretanto, essa pretensa "ordem" que pretende criar para si mesmo é facilmente abalada por sua paixão por Marina e pela aproximação no seu cotidiano de Julião Tavares.

> Ora, foi uma vida assim cheia de ocupações cacetes que Julião Tavares veio perturbar. Atravancou-me o caminho, obrigou-me a paradas constantes, buliu-me os nervos.
> Às vezes eu estava espremendo o miolo para obter uma coluna de amabilidades ou descomposturas. É o que sei fazer, alinhas adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda. Moisés entrava, puxava uma cadeira, sentava-se, abria o jornal. Vinha Pimentel, amarelo, triste, silencioso. Seu Ivo, bêbedo, acocorava-se a um canto e punha-se a babar, cochilando. Nenhuma dessas pessoas me incomodava. Trabalhava diante delas como se estivesse só, e ninguém me interrompia. (...) O homem do Instituto atrapalhou-me a vida e separou-me dos meus amigos. (RAMOS, 2013, p. 57-58)

Julião Tavares expressa tudo o que Luís detesta na sociedade em que vive. Além de ter sido o amante que lhe roubou Marina, é um sujeito arrogante, bem vestido, diferente dos seus amigos, assim descrito pelo narrador: "Vestia casaca, frequentava os bailes da Associação Comercial e era amável em demasia. Amabilidade toda na casca". (RAMOS, 2013, p. 60) Ele representa o seu duplo ou alter ego bem sucedido, a quem ele mata, enforcando-o, como uma espécie de sublimação de todos os seus ódios e rancores sofridos, bem como tentativa de estancar a sua própria angústia.

O protagonista Luís da Silva possui um cotidiano infeliz com suas escolhas profissionais, entretanto ainda considera-se um "valor miúdo", embora chama a si mesmo de "pobre diabo". Conforme Octavio T. de Souza, trata-se de um intelectual que se vinga de certa maneira "contra a sua covardia de funcionário complacente e de jornalista submisso, que escreve artigos de encomenda". (RAMOS, 2013, p. 238)

Um *níquel social* como o próprio Luís da Silva se caracteriza, conforme a interpretação de Souza: "Luís da Silva, no fundo, só tinha olhos para perscrutar o que passava no seu íntimo. (...) Mundo interior, em que vivia enclausurado. De dentro desse mundo, através dele, via tudo. Mas sempre fechado". (RAMOS, 2013, p. 237)

Dentre inúmeras críticas lidas, chamou-nos a atenção as ideias de Adonias Filho. Ele afirma que o romance é difícil de ser situado e parece ter "a necessidade de confirmar a teoria que aponta existir o desequilíbrio no homem como consequência de uma desorientação mental(...)". Também diz que existe a "necessidade de retratar tal desespero – individual e

coletivo – confirmando existir no homem uma desorientação mental: eis o que deve fazer o romance moderno de sentido introspectivo". O romance "documenta a desorientação do homem em face da vida. Documenta o sentido anti-humano da vida". (RAMOS, 2013, p. 244)

Adonias Filho chega à ideia de que o romance ocupa essa posição "múltipla" em função de sua existência em forma de confissão:

> Essa múltipla posição ocupada por Angústia vem, como já o dissemos, da sua existência em forma de confissão. Desenvolvendo-se como confissão, como toda confissão, tinha que demonstrar uma interioridade profunda e tinha que viver em todas as esferas abrangidas pela consciência e pela subconsciência humanas. É como confissão que Angústia devassa os sentimentos, as paixões, devassa as paredes que formam a nossa alma. E precisamente porque é confissão é que, por vezes, Angústia trai o Sr. Graciliano Ramos. (RAMOS, 2013, p. 242)

Por outro lado, Adonias salienta que o romance extrapola o realismo que o próprio Graciliano pensava atingir em seu romance (uma espécie de realismo absoluto), entretanto essa busca resulta em "exagero do realismo". Segundo Adonias, "é um romance de sentido introspectivo moderno. E porque assim o é, aproxima-se mais dos médicos que dos grandes mestres do romance". Conforme o crítico, isso pode ser explicado "pela necessidade que tem o romance de exteriorizar traços psicológicos do ser humano". (RAMOS, 2013, p. 243)

A crítica aponta uma característica que seria responsável por "subjugar o livro": o excesso de domínio de cálculo. Conforme ele, o cálculo "regula a desconexão dos solilóquios". Esse cálculo seria responsável por aprisionar a desarticulação dos delírios de Luís da Silva. A regularidade e o cálculo, apontados no plano da narrativa tem relação com o cotidiano embotado de Luís da Silva, esse intelectual paralisado e frustrado. Adonias Filho continua o seu raciocínio afirmando:

> Por baixo daquela crosta de polidez civilizada, de urbanidade improvisada, de submissão e servilismo, agem os tremores subterrâneos de uma terra recém-nascida de um cataclisma inicial. Pavores, superstições, visões apavorantes das noites infantis, e de outras muitas noites não vividas, em outras épocas, noites em que um distante antepassado – o homem – sonhava por nós, sentida pavor por nós e nos deixava a herança dos seus temores. (RAMOS, 2013, p. 254)

Pensamos que esse aprisionamento da desarticulação do delírio apontado por Adonias Filho possui razão de existir, bem como as "visões apavorantes" que colaboram para criar o clima pesado da narrativa e que culminam com o delírio final. Também as expressões da língua falada, as quais se repetem periodicamente no discurso direto livre da personagem, expressam a condição da angústia. Apenas para exemplificar, das páginas 180 a 182, observamos a ocorrência cinco vezes da expressão: "– Puta!", referindo-se a Marina.

A circularidade da trama, assim como as digressões do passado e os retornos ao presente, no âmbito da narrativa do consciente e do subconsciente da personagem, enredado em símbolos sob o signo do espiral, do círculo e do fechar-se em si mesmo, tais como cobras, canos, cordas, etc, são indícios que expressam a angústia no romance. A desconexão dos solilóquios, mesmo sendo aprisionada pelo narrador, fundamenta o discurso que rege a estética da angústia no romance.

Conforme Hermenegildo Bastos,

> (...) a literatura não pretende justificar nem explicar, nem mesmo conceituar a questão do destino humano, mas dar a ver o sentido histórico dos problemas enfrentados pelos seres humanos. Não é próprio da literatura rastrear as causas (...), sim iluminar o sentido. A obra literária apresenta seres humanos reais em situações reais. Ela não se coloca fora da situação analisada, mas fala a partir dela, dentro dela. Os homens e suas situações não são na obra literária objetos de estudo (BASTOS, 2011, p. 10).

Bastos também ressalta que existem duas forças "estilísticas" que estão em jogo na obra, e também presentes nas obras da segunda metade dos anos 30, são elas: o romance social e o romance intimista.

> Por um lado, o romance voltado a desvendar o mundo social, mostrando as mazelas do país, muitas vezes, mas nem sempre, felizmente, apelando para uma visão determinista das relações humanas e sociais. Por outro, o romance voltado à perquirição da subjetividade dos personagens, dando as costas à vida social. (...) *Angústia* não é nem uma coisa nem outra, tomadas isoladamente, e provavelmente aí está a razão de ter sido e de certa maneira continuar a ser um problema para a crítica. Não sendo nem uma forma nem outra isoladamente, mas ao mesmo tempo as duas, é já na verdade uma terceira, que renovou a ficção brasileira da época e abriu caminho paras as novas tendências dos anos 40. (BASTOS, 2011, p. 10)

Para Hermenegildo Bastos, as personagens apontam para a situação histórica vivida pelos brasileiros nos anos 30. O autor também enfatiza o fatalismo que rege o modo de vida e a fala de Luís da Silva e das personagens e o fato de ser uma narrativa que inicia pré-determinada pelos eventos narrados pelo protagonista relacionados à sua decadência familiar.

> As imagens da degradação e violência (entre elas as da corda, cobras e canos) estrangulam a narrativa, o narrador e seus personagens. Luís da Silva é um "rato numa ratoeira", um joguete em meio a uma rede imperiosa e perversa de causa e efeito. Às vezes a sua vida parece ter um caráter até religioso de maldição, como se o fatalismo atingisse aí o seu ponto máximo, sobre-humano e, ao chegar a esse ponto, o determinismo econômico-social, digamos, "materialista" no sentido que normalmente se dá a esse termo, evidencia a sua contraparte "espiritualista". Os acontecimentos se encadeiam, exibindo uma lógica inexorável. Aí as duas forças paradoxalmente se encontram. Os acontecimentos têm uma evolução fatídica, assim também o modo de narrar, ambos tomados por alucinações. (BASTOS, 2011, p.13)

Para Bastos, o mundo de "Angústia" é o do capitalismo em crise do Brasil dos anos 30. Se a história é regida por um determinismo econômico-social, também impera a gratuidade e o fatalismo que rege a vida de todas as personagens, como quando o Seu Ivo presenteia Luís com uma corda, objeto que será utilizado no assassinato de Julião Tavares, ou quando as moedas da criada Vitória serão utilizadas para pagar o ingresso do teatro, ao seguir Marina com Julião. Então, o crítico sugere que "a literatura supera a reificação, e o faz superando a dualidade entre gratuidade e casualidade rigorosa que, se permanecemos no nível do personagem-narrador, não encontramos qualquer saída". Dessa forma, "Angústia quer mostrar que nos dois casos – o da gratuidade e o do determinismo – o homem é um mero joguete". Conforme Bastos, "a unidade da história supera as alucinações, pois "indo além das cadeias que prendem Luís da Silva, a obra apela para o sentido da liberdade". (BASTOS, 2011, p. 21)

Luís da Silva é um sujeito neurótico e introspectivo, reflexo da infância solitária vivida no meio rural; migrante em tensão com o crescimento das cidades, intelectual oprimido pelas funções burocráticas do funcionalismo público.

O momento em que o escritor vivencia o romance é de conflito e de ruptura, assim como a condição do intelectual na América Latina, classe da qual ele fazia parte, vivenciando, como tantos outros, algumas restrições e impasses. O romance "Angústia" surge na esteira de angústias vivenciadas naquele período por escritores e intelectuais. A tensão crítica vivenciada pela personagem, a imobilidade e o fracasso, culminam em transgressão social por meio do crime. O delírio é o resultado da vivência da angústia em seu estado máximo. Entre o âmbito social e psicanalítico, ainda subsiste o filosófico. Pois, é a partir da angústia e da vivência dela, narrando sua solidão e descrença no mundo, que vamos construindo nossa visão do crime e das consequências psíquicas que acarretam na construção de um sujeito ficcional e da nossa própria angústia.

Quando nos permitimos em realizar a escuta desse romance, experimentando descrever o que a trama nos provoca, chegamos à conclusão, dentre muitas outras, que o intelectual Luís da Silva sente-se dividido, acuado, atordoado, atormentado, assim como nós, sujeitos da atualidade. Talvez ele seja, em nível literário, a gênese do sujeito pós-moderno que se manifesta a partir do século XX, chegando aos dias atuais. Dito isso, sugerimos voltar o nosso olhar para a atualidade, pensando nos aprisionamentos simbólicos que ainda vivenciam os intelectuais.

De certa forma, Luís representa–como personagem de ficção–todos os indivíduos reais que têm "voz", porém percebem que devem apenas observar as complexidades do seu ambiente social, calados em face da consciência do seu anonimato. Luís observa os literatos, os ricos comerciantes, e vende seu trabalho como uma mercadoria, tornando-se mão de obra barata para a lógica perversa da cidade. Ele narra o seu mundo a partir de uma linguagem antirretórica, possui todos os traços do anti-herói europeu, porém não é problemático. Trata-se de um "pobre-diabo" brasileiro (GIL, 1999) que veste o arquétipo do intelectual acuado das periferias, abrangendo, assim, de certa maneira, a condição do intelectual da América Latina[32].

REFERÊNCIAS

BASTOS, Hermenegildo. Arte e liberdade em Angústia, de Graciliano Ramos. In: *Miscelânia*. Assis, v. 10, p. 9-22, jul.-dez. 2011.

FILHO, Adonias. Angústia (resenha). O imparcial, Salvador, 24/09/1936. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia - 75 anos, edição comemorativa*. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 240-245

GIL, Fernando Cerisara. *O Romance de Urbanização*. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 1999.

RAMOS, Graciliano. *Angústia - 75 anos, edição comemorativa*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano - Retrato Fragmentado*. São Paulo:Editora Globo, 2011.
SOUZA, Octavio Tarquinio. Resenha. Diário de Pernambuco. Seção Vida Literária. 6/9/1936. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia - 75 anos, edição comemorativa*. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 235-239

VIANA, Viviana de Assis. *Graciliano Ramos* (Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios). Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981.

[32] Ricardo Ramos (filho do autor) revela no livro "Graciliano Retrato Fragmentado" que Graciliano sentiu imensa alegria ao ler numa revista norte-americana um "artigo considerando *Angústia* não apenas o romance de um drama pessoal, um ensaio sobre a loucura chegando ao crime, mas, e principalmente, a crônica da condição do intelectual nos países desenvolvidos da América Latina". RAMOS, Ricardo. *Graciliano - Retrato Fragmentado*. São Paulo: Editora Globo, 2011.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A SEMIÓTICA COMPUTACIONAL NA INTERAÇÃO HUMANO-COMPUTADOR

Leonardo Poloni (UCS)

INTRODUÇÃO

As pessoas elaboram e trabalham sobre a realidade através de modelos mentais ou representações que montam a partir de uma realidade, ou seja, o sistema cognitivo humano é caracterizado pelo tratamento de informações simbólicas da realidade. O computador, por sua vez, possui seu próprio sistema cognitivo, porém também utiliza informações simbólicas, tanto no tratamento dos sinais codificado pelos programadores como na produção de sinais para o usuário do sistema.

Na interação entre homem e máquina ocorre uma comunicação envolvendo informações simbólicas. As bases da comunicação humana e das estruturas dos sistemas de sinais são denominadas de semiótica, a arte dos sinais. Esta revela as formas como o indivíduo dá significado a tudo que o cerca, sendo, portanto, a ciência que estuda os signos e todas as linguagens e acontecimentos culturais como fenômenos produtores de significado.

A semiótica torna-se ciência a partir do século XX, através de pesquisas realizadas por Charles Sandres Peirce, da qual resultou uma definição de semiótica que não é considerada um ramo do conhecimento aplicado, mas sim um saber abstrato e formal, generalizado. Peirce identifica três tipos de signos: o ícone, o índice e o símbolo.

A semiótica de Peirce, em conjunto com o esquema semiótico estruturalista elaborado por Louis Hjelmslev, serviu de base para Andersen propor, em 1991, a semiótica computacional, da qual resultou a utilização de sinais computacionais na sociedade atual. As decisões semióticas marcaram as principais evoluções em termos computacionais, como, por exemplo, o desenvolvimento de linguagens de programação visuais.

As linguagens de programação servem como meio de comunicação entre humanos e computadores, porém seu aprendizado não é simples nem trivial, exigindo processos de aprendizado muito semelhantes aos da aquisição de uma nova linguagem humana, geralmente envolvendo sintaxe rígida e semântica complexa. Ambientes de programação visual, como o *Scratch* e o *Kodu* vieram para descomplicar e tornar mais atrativo o processo de programação.

BASES DA COMUNICAÇÃO HUMANA

A interação entre o ser humano e o computador pode ser vista como um processo de comunicação entre dois sistemas cognitivos que fazem tratamento de informação simbólica. De um lado, o ser humano, cujas estruturas cognitivas tratam representações simbólicas, da realidade e de outro o computador, visto como uma máquina simbólica que realiza tratamentos de sinais produzidos pelos programadores para produzir os sinais que os usuários interpretam e manipulam em suas interfaces[33].

Os principais elementos de um ato comunicativo são: um emissor, uma mensagem, um contexto de referência, um código e um receptor. Algumas funções se estabelecem a partir das relações entre estes componentes. Uma mensagem carrega um significado, mas também a atitude do emissor frente ao objeto e por esse motivo muitas vezes se torna ambígua. Neste caso, são as relações entre mensagem e seu contexto de referência que podem estabelecer uma comunicação lógica e objetiva. Relações objetivas e afetivas são as bases, ao mesmo tempo complementares e concorrentes, da comunicação (CYBIS, 2016).

Para Walter Cybis, um código define convenções entre significantes e significados, sendo resultado de um acordo entre os usuários de um sistema de sinais que reconhecem esta relação e a respeitam no emprego do sinal. Este acordo pode ser mais ou menos explícito, o que separa dois grandes tipos de relações: as motivadas (implícitas) e as arbitrárias (explícitas).

Os códigos motivados se verificam quando existe uma relação natural entre mensagem e referência. É o caso das analogias que emprestam aos símbolos e ícones (imagens), de um modo mais ou menos abstrato, a aparência dos objetos ou das funcionalidades que eles representam. Por outro lado, nos formalismos das ciências exatas e da computação, os códigos são geralmente arbitrários e funcionam por pura convenção estabelecida, a qual é conhecida pelos usuários do sistema de código. Além disto, sua eficácia é garantida por uma correspondência unívoca entre mensagem e referência, também conhecida como monossemia[34].

[33] Um *software* ou sistema operacional, por exemplo, pode ser controlado através de uma pessoa usando um computador. A interface entre o software e o usuário é a tela de comandos apresentada por este programa, ou seja, a **interface gráfica do software.**

[34] A monossemia (de monos = um; semia = significado) é a característica das palavras que têm um só significado. Isso dificilmente acontece, uma vez que o significado é passível de interpretações variadas.

A SEMIÓTICA

A Semiótica é considerada a Teoria Geral dos Signos. Nasceu do grego (*semeiotiké* (*téchne*) = a arte dos sinais e signos), entendendo-se por signo, toda e qualquer coisa que substitua ou represente outra, em certas medidas, para certos efeitos. Alguma coisa que se organize ou tenda a organizar sob a forma de linguagem (verbal ou não), bem como o mundo das representações é considerado estudo da semiótica (OLIARI, 2004).

A origem da semiótica remonta à Grécia Antiga, assim sendo ela é contemporânea do nascimento da filosofia. Porém, mais recentemente, no início do século XXI, é que o filósofo americano Charles Sandres Peirce (1839-1914) marcou história no mundo dessa ciência.

Segundo Charles Peirce, um signo é aquilo que representa algo para alguém, sob certo aspecto ou modo. O signo é aquilo que substitui o objeto em nossa mente; são eles que constituem a linguagem, base para os discursos que permeiam o mundo. A Semiótica se baseia numa tríade de classificações e inferências, ao demonstrar que existem os objetos no mundo, suas representações em forma de signos e nossa interpretação mental desses objetos. (PEIRCE, 2000; NICOLAU, 2010).

A Semiótica de Peirce aborda o modo como nós, seres humanos, reconhecemos e interpretamos o mundo à nossa volta, a partir das inferências em nossa mente. As coisas do mundo, reais ou abstratas, primeiro nos aparecem como qualidade, depois como relação com alguma coisa que já conhecemos e por fim, como interpretação, em que a mente consegue explicar o que captamos. Portanto, as categorias da semiótica podem ser denominadas de: relação, qualidade e representação, ao que Peirce chamou de *Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade*. Esse processo é feito pela mente a partir dos signos que compõem o pensamento e que se organizam em linguagens (NICOLAU, 2010).

Os signos sensíveis, perceptíveis aos sentidos, analisados em relação ao objeto dinâmico, podem ser classificados em três espécies: ícone, índice e símbolo. (PIERCE, 2000; SANTANA, 2016):

Ícone: resultante de uma relação de semelhança/analogia entre o signo e o objeto que ele substitui, podendo ser confundido com ele de alguma forma. Assim, dizemos que um ícone apresenta alguma semelhança com o objeto representado. Exemplos: a escultura de uma mulher, a fotografia de um carro, um esquema, um diagrama, os ícones presentes nos computadores e smartphones, entre outros.

Índice: é um signo que se relaciona com seu objeto no sentido em que esta relação existe naturalmente no mundo real. A natureza desta relação normalmente se dá na forma de uma conexão no espaço ou no tempo. Dizemos portanto, que o índice representa seu objeto em virtude de ser diretamente afetado por ele. Resulta de uma relação de associação ou referência. A categoria indicial se evidencia pelo vestígio, pelos indícios. Por exemplo: a fumaça é um índice de fogo, pois existe uma conexão espacial e temporal entre a fumaça e o fogo. Um campo molhado é um índice de que choveu, pois existe uma conexão natural entre a chuva e o campo molhado. A presença do cadeado na barra de endereço da internet indica que a conexão é segura, que os dados estão trafegando de forma protegida (que existem certificados que garantem a autenticidade do site acessado).

Símbolo: Resulta de uma relação estabelecida por convenção. A relação entre o signo e o objeto que ele representa é arbitrária, legitimada por regras. Um símbolo não se encontra diretamente afetado pelo objeto, como no caso do índice, mas se conecta a este somente por força de uma convenção ou lei que o faz arbitrariamente. Sendo assim, os símbolos são os tipos de signos mais poderosos, pois não dependem de uma conexão natural entre signo e objeto, sendo que esta conexão é artificialmente criada, somente para os propósitos de representação. Exemplos de símbolos incluem: qualquer palavra da nossa língua, a cor verde, representando o símbolo de esperança e a cor vermelha representando uma tragédia, por exemplo. Observe-se que esta conexão pode ser totalmente arbitrária. Historicamente, entretanto, os símbolos têm uma origem em índices. As logomarcas de empresas também são exemplos de símbolos.

A SEMIÓTICA DA COMPUTAÇÃO

De acordo com Walter Cybis, a semiótica computacional foi proposta por Peter Bogh Andersen em 1991 e resultou na utilização de sinais computacionais na sociedade atual. Suas propostas são baseadas na interpretação da tríade semiótica de Peirce e do esquema semiótico estruturalista elaborado por Louis Hjelmslev[35] (CYBIS, 2016).

Hjemslev procura formular instrumentos de análise linguística isentos de qualquer coisa não linguística, evitando o que ele denomina de contaminações transcendentais. Já a

[35] Outras informações sobre a semiótica de Hjelmlev em: http://alchetron.com/Louis-Hjelmslev-1317235-W ou em: HJELMSLEV. L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução: J.Teixeira Coelho Netto. SP: Perpectiva, 1975.

Semiótica de Peirce é exatamente oposta, na medida em que entende que uma teoria do sentido só pode existir no meio de um corpo filosófico maior, alimentando-se de uma filosofia transcendental que busca nos efeitos práticos o significado de uma proposição ao invés de ir procurá-lo num jogo de relações internas do discurso. A semiótica de Peirce não é uma ciência aplicada, mas busca configurar conceitos gerais que podem servir de base para qualquer ciência aplicada (OLIVEIRA & BARANAUSKAS, 1998).

Para Cybis, no centro da perspectiva desenvolvida por Andersen está o indivíduo, considerado como o criador, o intérprete e a referência dos sinais. Ele usa a produção semiótica de outros para (re)produzir o conhecimento comum. Um sinal é uma relação entre formas de expressão e de conteúdo que só ocorre quando ele é interpretado. Assim, o sistema informatizado é visto como um sistema de expressões "vazias", pois dependem do usuário para se realizarem como sinais. Os projetistas podem influenciar fortemente estas interpretações ao conceberem seus candidatos a sinais computacionais e por isso sua atividade possui o caráter de criação de proposição de significados.

Não se pode dizer, segundo Cybis, que um projetista conceba sinais, ele propõe sinais, que em algumas circunstâncias se realizam, mas que em muitas outras nunca atingem a realização prevista. Programar, no sentido semiótico do termo é, segundo Andersen, usar o computador para tentar dizer algo às pessoas. Deste modo, os sinais computacionais são definidos como sinais candidatos. Eles dependem do usuário para se realizarem como sinais. Entretanto o projetista, e é este o seu papel, deve poder influenciar sua interpretação.

Nesse contexto, o computador é visto essencialmente como um meio para a comunicação. Em um sistema informatizado é o projetista quem define os limites da comunicação criando os sinais que o usuário pode manipular. Andersen afirma que o computador não possui as faculdades de um emissor ou de um receptor, ao contrário de pessoas, que articulam uma linguagem mesmo sem conhecer seu "programa" ou gramática. As pessoas possuem a capacidade de modificar uma linguagem naturalmente, pois as linguagens humanas não foram construídas por um grupo de projetistas, mas evoluíram naturalmente com o uso. O computador, por sua vez, não possui essa capacidade (CYBIS, 2016).

A evolução tecnológica e computacional evidenciada nas últimas décadas foi marcada por decisões semióticas, com diferentes impactos na interação entre o ser humano e computador. Uma decisão semiótica que marcou muito essa relação foi a invenção do mouse, por Douglas Englebart, que traduz coordenadas obtidas no espaço real para coordenadas no

espaço representacional do monitor do computador. O mouse introduziu um novo vocabulário, baseado em ações, mudando a natureza dos comandos, os quais passaram de baseados em texto para baseados em imagem, de uma linguagem (comandos na língua verbal) para outra (visual). Depois disso, diversas outras mudanças aconteceram. O mouse, por exemplo, ganhou novas funções, surgiram versões sem fio e em muitos dispositivos foi substituído pelo toque na tela. Atualmente, gestos e expressões ou comandos por voz são capazes de controlar os mais diversos tipos de programas computacionais.

ALFABETO E GRAMÁTICA COMPUTACIONAIS

Peirce considera a lógica como sendo outro nome para a semiótica, afirmando que a lógica nasce dentro da semiótica ou da filosofia científica da linguagem (SANTAELLA, 1983). A lógica é um dos fundamentos da computação, pois os computadores e demais máquinas digitais são baseadas em dois elementos: um alfabeto e uma gramática, que juntos formam a linguagem de máquina, controlando e tornando a computação possível. O alfabeto consiste de dois algarismos (0 e 1) e a gramática é a lógica Booleana (definida por George Boole[36], cuja essência é um corpo de regras que fazem sentido na linguagem binária de Sim e Não na qual os programas são escritos).

Acima dessa linguagem de máquina temos a linguagem *Assembly*, a qual possui algumas instruções (palavras e regras usadas na elaboração de “afirmações” significativas) e variáveis. Em seguida, o nível de atuação da linguagem formal, no qual programas são escritos ou gerados utilizando comandos e sintaxe que se aproximam mais à linguagem natural. Tais programas precisam ser avaliados, interpretados e executados.

Dizer que o computador é uma máquina semiótica é perceber que o mais importante no funcionamento das máquinas não são elétrons, mas informação e significado expressos em formas semióticas, em programas ou aplicativos. Pegamos representações (aquilo que reflete a relação entre o que o signo representa e o modo como algo é representado) e as processamos. Além disso, ao usarmos a computação, tentamos, após o processamento, atribuir um significado à nossa representação. Como não há lugar para a dimensão semântica na máquina em si mesmo ou no programa que é uma máquina, nós construímos ontologias (bases de dados semelhantes a enciclopédias ou dicionários) e efetuamos associações. É desse

[36] George Boole é considerado um dos fundadores da Ciência da Computação, apesar de computadores não existirem em seus dias. Para maiores informações acesse: http://brasilescola.uol.com.br/biografia/george-boole.htm ou http://www.matematica.br/historia/boole.html

modo que as máquinas de buscas frequentemente funcionam. Isso é o que está por trás do novo verbo *googlear* e das nossas ações quando começamos uma busca identificando fontes de informação na internet (NADIN, 2011).

A linguagem de duas letras (zeros e uns) e a gramática (lógica booleana) permitem obter precisão. Uma vez percebido que não estamos atrás apenas de informação, mas também de significado, as coisas tornam-se mais complicadas. Na realidade, nós queremos manter a precisão, mas também alcançar a expressão. O alfabeto da nossa língua (26 letras no alfabeto romano inglês) junto com a gramática fez não somente a ciência, mas tornou possível a poesia. Ninguém em seu estado normal lê um poema para obter informação (expressa em bits e bytes) ou por causa da informação. Significado é o que o leitor constrói na interpretação ou na ação do jogo (NADIN, 2011).

Em termos de futuro, Mihai Nadin prevê que só seremos capazes de capturar a conjuntura temporal e fazê-la parte dos programas a partir do momento em que a computação transcender completamente, não apenas a dimensão sintática, mas também a dimensão semântica dos signos que compõem as linguagens de programação. Certamente, no momento em que a computação for guiada pragmaticamente, isto é, pelo que nós fazemos, ela adquirirá uma dimensão temporal compatível com a nossa própria dimensão, além de refletir a variabilidade do tempo.

LINGUAGENS DE PROGRAMAÇÃO

Uma das principais funções das linguagens de programação, de acordo com Andrade, é de servir como meio de comunicação entre humanos e computadores, pois os mesmos precisam de instruções exatas para tudo o que fazem. O que é óbvio para os humanos, certamente não é óbvio para uma máquina. E se desejamos que a máquina faça algo para nós, necessitamos uma maneira de nos comunicar com ela, ou seja, precisamos codificar algum programa que faça o que se pretende. Uma linguagem de programação atua como um tradutor entre quem está escrevendo o programa e o computador. Em vez de aprender a linguagem nativa do computador, o programador pode fazer uso de uma linguagem de programação para instruir o computador de uma maneira mais fácil, tanto de aprender como de entender (ANDRADE, 2016).

Segundo Lamim (2008), a programação pode ser definida como o processo de escrita, teste e manutenção de um programa computador. O programa é escrito em uma linguagem de

programação, pois seria muito complexo escrevê-lo diretamente em linguagem de máquina, denominada linguagem nativa do computador, que está relacionada a uma linguagem baseada na lógica binária, a qual é fundamentada na álgebra definida por George Boole.

Para Antônio Leitão, uma linguagem de programação "deve possuir ideias simples, deve ser capaz de combinar ideias simples para formar ideias mais complexas e deve ser capaz de realizar abstrações de ideias complexas para torná-las simples" (LEITÃO, 1995).

Os computadores necessitam de instruções exatas para tudo o que fazem, pois o que é óbvio para os humanos, certamente não é óbvio para uma máquina. Se desejarmos que a máquina faça algo para nós, necessitamos uma maneira de nos comunicar com ela, ou seja, precisamos codificar algum programa que faça o que se pretende.

Aprender uma linguagem de programação não é tarefa trivial, exigindo processos de aprendizado muito semelhantes aos da aquisição de uma nova linguagem humana. Segundo Programaçãobr (2013) a tarefa de programar computadores requer o domínio da língua inglesa, o que já configura o primeiro obstáculo para nós, falantes do português. Primeiro devemos aprender um segundo sistema simbólico e idiomático humano, para só depois iniciarmos a programar os computadores usando os símbolos aprendidos.

Após compreender o significado das diversas palavras-chave da linguagem de programação que desejamos aprender, é preciso tentar descobrir a gramática formal da linguagem. Como essas palavras são combinadas para formar frases que possuem significado e que com isso possam realizam tarefas úteis. Depois disso, o próximo passo é adquirir vocabulário, e este é um processo sem fim. Podemos dizer que muitos especialistas conhecem toda a gramática de certas linguagens de programação, porém nem todos são capazes de criar programas úteis e bem escritos.

Aqui encontramos a fronteira entre a sintaxe e a semântica. Uma sintaxe perfeita é exigência básica para escrever programas, já a criação semântica é uma arte. Mesmo havendo um rigoroso formalismo matemático por trás de toda linguagem de programação, a criação de programas que se tornarão úteis, que servirão aos usuários finais, é uma arte. E como tal, não pode ser totalmente ensinada. Alguns conceitos não são possíveis de ser transmitidos, depende dos dons e habilidades de cada programador. Aprender uma linguagem de programação é uma combinação de arte e ciência.

Com o intuito de tornar mais simples e natural o aprendizado de uma linguagem de programação ocorreu outra mudança semiótica. Surgiram as linguagens de programação

visuais, orientadas ao *design*. Essas linguagens tornam o aprendizado de programação mais fácil e divertido, não necessitando digitar nenhum comando complicado.

AMBIENTES DE PROGRAMAÇÃO VISUAL

Faz parte dessa categoria de ambientes o *Scratch*, *BYOB* e *Snap* (derivadas do projeto *Scratch*) e o *Kodu*. De acordo com Konsianski, Filho e Yonezawa (2013), as primeiras versões do *Scratch* e do *BYOB* necessitavam ser baixadas e instaladas no computador para sua utilização. O *BYOB* surgiu a partir da modificação do código fonte do *Scratch*. Atualmente, o *Scratch* é utilizado através dos navegadores da internet. Já o *BYOB* foi reescrito e deu origem ao *Snap*, o qual foi desenvolvido para rodar diretamente no navegador da internet.

O MIT (*Massachusetts Institute of Technology*) *Media Lab* criou o ambiente de programação *Scratch*, que possui a característica de poder ser manuseado por pessoas sem nenhum conhecimento prévio em outras linguagens de programação, tendo como principal característica o apoio ao aprendizado.

De acordo com Dietrich (2015), o *Scratch* é muito mais acessível que outras linguagens de programação, por utilizar uma interface gráfica que permite que programas sejam montados como blocos de montar, lembrando o brinquedo Lego. Cada bloco da linguagem contém um comando em separado, que podem ser agrupados livremente caso se encaixem. *Scratch* se inspirou na forma como os DJs fazem a mixagem de sons para criarem novas músicas. Mas essa linguagem consegue mixar diversos tipos de mídias, como imagens, sons e outros programas. Utiliza uma sintaxe comum a muitas linguagens de programação, porém é diferente de outras linguagens, pois não tem nenhum tipo de pontuação obscura (várias linguagens de programação exigem o uso de ponto e vírgula no final da maioria dos comandos, por exemplo).

De acordo com Harvey e Mönig (2014), o *Snap* - formalmente chamado de *BYOB* (*Build Your Own Blocks*) - é uma linguagem de programação visual de arrastar e soltar blocos. É uma implementação estendida do *Scratch* que permite criar os próprios blocos. O *Snap* também roda no navegador.

Cabe destacar que, tanto o *Snap* como o *Scratch*, possuem suporte a diversos idiomas, ou seja, ao contrário das linguagens de programação textuais que na sua grande maioria apresentam comandos e instruções em inglês, nas linguagens visuais citadas não é necessário

ter o domínio do idioma inglês para conseguir aprender a sintaxe da linguagem de programação.

O *Kodu Game Labs* é um ambiente criado especificamente para o desenvolvimento de jogos. Foi lançado em 2009 pela *Microsoft*. Segundo Anderson e Coy (2016), o *Kodu* permite a criação de jogos tanto no computador com sistema operacional *Windows* como no videogame *Xbox* (também da *Microsoft*). O *Kodu* pode ser usado para ensinar criatividade, resolução de problemas, ordenação, assim como programação.

O núcleo do projeto *Kodu* é a interface com o usuário de programação, utilizando uma linguagem simples e inteiramente baseada em ícones (imagens). Os programas são compostos de páginas, as quais são divididas em regras, que por sua vez são divididas em condições e ações, as quais são avaliadas simultaneamente. A linguagem *Kodu* é projetada especificamente para o desenvolvimento de jogos e fornece primitivas especiais, derivadas dos cenários de jogo. Os programas são expressos em termos físicos, usando conceitos como visão, audição, e tempo para controlar o comportamento do personagem. Embora não seja de uso geral como linguagens de programação clássicas, o *Kodu* pode expressar avançados conceitos de design de jogo de forma simples, direta e intuitiva, afirma a fabricante *Microsoft*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento de aplicativos computacionais utilizando uma linguagem de programação visual ao invés de uma linguagem textual pode ser comparado à utilização dos computadores antes e depois do surgimento do sistema operacional *Windows*. Antes, a utilização era baseada na digitação de comandos, geralmente numa tela com fundo preto e letras brancas, uma tarefa pouco atrativa e que demandava tempo para conseguir dominar uma grande lista de comandos e seus parâmetros.

Com o surgimento do *Windows* a utilização do computador passou a ficar mais atrativa, o que antes necessitava a digitação de um ou mais comandos agora é executado com um simples clique do mouse. A interface ficou colorida, com elementos gráficos e muito mais intuitiva. Em linhas gerais, é isso que ocorre com a programação de aplicativos utilizando uma linguagem visual. É claro que as linguagens textuais possuem recursos que possibilitam o emprego de recursos mais específicos e avançados, porém para os jovens que não conhecem programação, fica muito mais fácil, rápido e intuitivo criar aplicativos, incluindo jogos

digitais, num ambiente gráfico, sem a necessidade de conhecer e aprender uma série de comandos, seguindo um rigor sintático das linguagens textuais.

A programação nesses ambientes pode ser utilizada tanto para ensinar os alunos a criar seus próprios aplicativos com o intuito de desenvolver capacidades algorítmicas, lógicas e relacionais, como pode ser utilizada pelos professores para a criação de aplicativos didáticos e atividades educativas.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Eric; COY, Stephen. *Microsoft Research: Kodu.* Disponível em: <http://research.microsoft.com/en-us/projects/kodu/>. Acesso em 28 jul. 2016.

ANDRADE, Gabriel. *O que são linguagens de programação.* Disponível em: <http://www.infoescola.com/informatica/o-que-sao-linguagens-de-programacao/>. Acesso em: 08 jun. 2016.

CYBIS, Walter de A. *Engenharia de Usabilidade: uma abordagem ergonômica.* Disponível em: <http://www.labiutil.inf.ufsc.br/hiperdocumento/conteudo.html>. Acesso em: 30 jul. 2016.

DIETRICH, Gustavo Luís. *Scracth: tornando a programação acessível.* Disponível em: <http://blog.render.com.br/programacao-2/scratch-tornando-a-programacao-acessivel/>. Acesso em: 01 ago. 2016.

HARVEY, B.; MÖNIG, J. *SNAP! Reference Manual.* 2014. Disponível em: <http://snap.berkeley.edu/SnapManual.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2016.

KONSIANSKI, André; FILHO, Pedro L.; YONEZAWA, Wilson M. *Introdução ao desenvolvimento de jogos digitais para professores de matemática utilizando programação visual.* In: Encontro nacional de educação matemática, Curitiba, 2013. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/273462649_introducao_ao_desenvolvimento_de_jogos_digitais_para_professores_de_matematica_utilizando_programacao_visual>. Acesso em: 27 jul. 2016.

LAMIM, Jonathan. *O que é programação de computadores.* 2008. Disponível em: <https://www.oficinadanet.com.br/artigo/1310/o_que_e_programacao_de_computadores >. Acesso em: 25 jun. 2016.

LEITÃO, Antônio. *Linguagem de programação.* 1995. Disponível em: <http://www.dca.fee.unicamp.br/courses/EA072/lisp9596/node2.html>. Acesso em: 22 jun. 2016.

NADIN, Mihai. *Processos Semióticos e de Informação: A semiótica da computação.* In: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, traduzido por Priscila Borges, PUC-SP, ed. 5, 2011. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/dossies/2011/edicao_5/1-

processos_semioticos_e_de_informacao-a_semiotica_da_computacao-mihai_nadin.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2016.

NICOLAU, Marcos. et al. *Comunicação e Semiótica: visão geral e introdutória à Semiótica de Peirce*. In: Revista Eletrônica Temática. Ano VI, n. 08. 2010. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2010/agosto/semiotica_peirce_nicolau.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2016.

OLIARI, Deivi E. *A Semiótica: A Base para a Linguagem Visual*. Anais Intercom 2004. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/73655737924032966186108606362373237573.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2016.

OLIVEIRA, Osvaldo L. de; BARANAUSKAS, Maria C. C. *A Semiótica e o Design de Software*. Relatório Técnico IC-98-09, 1998. Disponível em: <http://glossematics.org/forum/pdfs/oliveira_semiotica.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2016.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, traduzido por J. Teixeira Coelho Netto, 2000.

PROGRAMAÇÃOBR. *Aprendendo uma nova linguagem.* 2013. Disponível em <http://programacaobr.com/aprendendo-uma-nova-linguagem/>. Acesso em: 18 jul. 2016.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTANA, Ana L. *Semiótica*. Disponível em: <http://www.infoescola.com/filosofia/semiotica/>. Acesso em: 27 jul. 2016.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

WARTSMEN – UM ESTUDO DA ARTE EM *WATCHMEN* (1986), DE ALAN MOORE, DAVE GIBBONS E JOHN HIGGINS.

Me. Leonardo Poglia Vidal (UFRGS - CAPES)

DEFINIÇÕES E REFERENCIAL

Os quadrinhos têm sido chamados de muitas coisas – e muitas coisas têm sido chamadas de quadrinhos. Aparentemente, o único consenso disponível é o de que não há consenso quanto à forma dos quadrinhos, nem quanto a suas características, o que faz com que a história do meio também seja ponto de discussão. De forma que este artigo tem de se resignar a seguir a atitude tomada por Douglas Wolk, em seu livro *Reading Comics*: *How graphic novels work and what they mean* (tradução minha):

> Se você tentar traçar uma linha que inclui tudo o que conta como quadrinhos e exclui tudo aquilo que não conta, duas coisas acontecem: primeiro, o meio sempre se insinua sobre essa linha; e, segundo, sejam quais forem, as políticas implícitas na definição utilizada sempre se voltam contra quem as determinou. (WOLK, 2007, p.17)

Assim, passamos a assumir que o leitor sabe o que são quadrinhos, e nos concentramos no subgênero que talvez seja a manifestação mais conhecida dos quadrinhos modernos: as histórias de super-heróis. A história deste filão traz algum oásis de concordância em um deserto de vozes díspares; por exemplo, a grande maioria dos autores considerarem a eclosão do gênero a publicação da revista *Action Comics #1*, com a primeira história do Superman. Mas, como durante muito tempo os únicos interessados no meio eram os leitores e os profissionais, colecionadores e donos de bancas, os primeiros esboços de uma história do gênero vieram de catálogos e de interpretações que nem sempre tinham uma fundamentação apropriada. David Reynolds, em seu *Superheroes: An analysis of popular culture's modern myths* (2011, s/p), comenta que o catálogo de preços *Overstreet*, da Gemstone Publishing, dividia as diversas fases dos quadrinhos em Eras Vitoriana (1828-1882), de Platina (1883-1938), de Ouro (1938-1945), Atômica (1946-1956), de Prata (1956-1971), de Bronze (1971=1985), de Cobre (1986-1992), de Cromo (1992-1999) e a presente Era Moderna (2000-presente). Como não há uma divisão clara entre as diferentes eras, fica difícil achar um fio condutor entre as diferentes correntes de pensamento. Petersen, por exemplo, aquiesce com a ideia de uma Era de Ouro, embora saliente que há discordâncias em relação a ela, mas se

mostra cético em relação a uma Era de Prata (2011, p.164). Miller (2007, p. 15-17), focando os quadrinhos franceses, aponta para um gênero que foi aos poucos amadurecendo.

Este artigo se pauta pela visão de David Reynolds (2011, loc.286-294) dessa história, mais pelo ponto de vista paradigmático apresentado pelo autor, em que cada era representa uma evolução temática em relação à anterior, e em geral estão separadas por um período de depressão econômica ou falência do mercado específico. A divisão proposta por Reynolds divide a produção de quadrinhos de super-heróis em três fases: *Era de Ouro* (1938-61), que começa com a publicação do Superman em *Action Comics #01*, em 1938, e acaba com a publicação de *Fantastic Four #1* (quando são introduzidos heróis problemáticos cujas aventuras tratavam temas presentes no cotidiano de muitos leitores – o melhor exemplo disso deve ser Peter Parker lutando mensalmente para pagar o aluguel, enquanto o Homem-Aranha salvava a cidade) em 1961. Esse seria o começo da *Era de Prata* (1961-1986), que se estenderia até o ano de 1986, quando foram publicados *Watchmen*, de Alan Moore, Dave Gibbons e John Higgins, e *Dark Knight Returns*, de Frank Miller. Esses títulos marcariam o início da *Era de Bronze* (1986-...), que introduziria elementos literários e adultos no gênero, e se estenderia até o presente. A visão de Reynolds parece prudente, porque introduz dois elementos às versões anteriores: um critério que justificasse a separação entre as diferentes eras na história do gênero e a ligação entre as ideias de quadrinhos e elementos de literatura. *Watchmen* (1986) é, portanto, citado como um marco, um divisor de águas, que ajuda a introduzir elementos, tropos e temas literários nos quadrinhos modernos. Essa visão é quase o que se pode chamar de um outro consenso – não a obra como um divisor da Era de Bronze, já que Petersen, por exemplo, situa *Watchmen* como precursor de uma mudança de paradigma, a que não dá nome (p.168), mas sim como uma obra de relevância universal no desenvolvimento do meio. Este trabalho trata não da estrutura da obra em si, mas sim da leitura da parte icônica na obra, uma vez que este é, em geral, o aspecto menos estudado dos quadrinhos pela Academia, nos dias atuais.

A teoria adotada é a teoria narrativa (ou Narratologia, como sugere Mieke Bal). Conciliar Teoria Narrativa com a linguagem iconográfica é menos problemático do que pode parecer à primeira vista. Mieke Bal, autora de *Narratology: Introduction to the theory of narrative* (1999) teceu um esboço do que consideraria apropriado para uma narratologia focada em imagens (p.161-170), em que figura proeminentemente a ideia da focalização como resultado da composição (ou seja, o ‘olho da câmera’ indicaria o ponto de vista que orienta a imagem). Kai Mikkonen expande as possibilidades de focalização em seu artigo

Focalisation in Comics (2012), em que aponta a possibilidade de múltiplos focalizadores. Em minha dissertação de mestrado, *Quis Evaluates Ipsos Watchmen* (2014), ao analisar a narrativa da Graphic Novel *Watchmen*, incorporei o estudo da arte do quadrinho através das estruturas propostas por Thierry Groensteen, no capítulo 6 de seu livro *Comics and Narration* (2013, loc.1410 de 4173), em que separa as figuras do *monstrador* (responsável pela parte icônica), *recitador* (responsável pela enunciação verbal) e a figura do *meganarrador* (que é formado pelo conjunto dos dois).

Ao focar, portanto, na estrutura do *monstrador*, é necessário tecer algumas considerações a respeito das qualidades estéticas de uma imagem e uma página de quadrinhos. Conforme menciona Douglas Wolk (2001, p.20), quando se olha para uma cena desenhada não se está olhando para o mundo e *nem para uma representação direta do mundo*, mas sim para uma *interpretação*, algo que tem aspectos exagerados, adaptados ou inventados, filtrados pela experiência, visão e senso estético do artista. Logo, também as imagens carregam significados implícitos. Depois de muito procurar por referências que possibilitassem a análise de imagens, cheguei à conclusão de que os autores mais úteis nesse sentido são precisamente aqueles que se aventuraram na produção da forma: Will Eisner e Scott McCloud. Eisner apresenta importantes conceitos de composição e enquadramento (p.38-51), linguagem corporal nos personagens (p.100-111), a relação entre palavras e imagens na página (p.13-24), tempo nos quadros (p.25) a cartunização e o realismo (p.151), etc.; enquanto que McCloud nos dá definições mais precisas de como analisar o traço e o estilo, primeiramente em seu livro *Understanding Comics* (1993), quando trata dos diferentes tipos de linha e como estas influem na leitura (p. 165), e nas ideias de simplificação *versus* realismo e relação com o objeto de representação, indo de semelhança até a convenção (p.35-53), símbolos (p.130-131) e fechamento (p.60-64). Já no livro *Making Comics* (2006), McCloud dá sua interpretação dos recursos utilizados na construção das imagens de maneira mais clara:

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Figura 1

Fonte: MCCLOUD, 2006, p.94.

A análise das imagens em *Watchmen*, portanto, se dará nos termos da teoria narrativa (portanto, enquanto parte componente da narrativa, na pessoa do *monstrador*), e será analisada de acordo com conceitos apresentados pelos autores, conforme se mostrem necessários.

ANÁLISE DA ARTE DE *WATCHMEN*

Há muitos pontos que fazem com que *Watchmen* se destaque junto da produção de quadrinhos, especialmente em relação à produção em quadrinhos da época, particularmente porque quebrou com muitas das regras vigentes no mercado a fim de construir sua estética particular. É interessante passar os olhos rapidamente nessas regras, a fim de estabelecer as diferenças. E nada melhor do que um livro que compilava essas regras, apresentado como guia prático para iniciantes que quisessem desenhar no estilo de uma das duas editoras que dominavam o mercado (Marvel e DC).

O livro *How to Draw Comics the Marvel Way* (1977), além de dar noções de perspective, ferramentas necessárias para desenhar quadrinhos e anatomia, sugeria que o realismo não era uma característica desejada (tradução minha): “talvez o ponto mais importante a lembrar é de sempre exagerar um pouco as qualidades heroicas do seu herói, e tentar ignorar ou omitir quaisquer qualidades negativas ou pouco dramáticas” (LEE and BUSCEMA, 1977, s/p). Além disso, a linguagem corporal das personagens deveria ser exagerada, dando a impressão de uma ação dinâmica e expressiva. O estilo dramático e cheio de ação se unia às cores berrantes, herança da tecnologia de impressão da época e da origem nas tiras de jornais, que acabou por formar uma convenção bastante conhecida dos

aficionados do gênero: heróis vestiam cores primárias; vilões cores secundárias, da mesma maneira que nos antigos filmes de faroeste os heróis usavam chapéu branco e os vilões, preto. Não era uma regra absoluta, mas com certeza uma tendência geral. *Watchmen*, ao romper com muitas dessas regras, chamou a atenção.

Talvez valha a pena mencionar, a título de anedota, os comentários de estudantes que, abrindo a obra pela primeira vez, relataram a percepção imediata de que havia algo diferente na arte do quadrinho. Em geral, essa percepção não vinha de maneira clara, mas sim de forma indistinta. Geralmente essas impressões eram devidas ao uso de cores na história, que é talvez a primeira coisa que chama a atenção do leitor que folheia distraidamente uma publicação. *Watchmen* não usa uma paleta de cores primárias aditivas (azul, verde e vermelho), mas sim uma paleta de cores repleta de primárias subtrativas (amarelo, magenta e ciano). Sarah Von Ness, em sua sutil análise da Graphic Novel, *Watchmen as Literature* (2010, p.40), nota a radical diferença entre os registros de cores, mas as atribui a cores secundárias (laranja, verde e violeta, de acordo com a autora), o que não corresponde à realidade, principalmente porque não explica a enorme quantidade de amarelo que às vezes domina a página. Como a diferença é de natureza técnica, calha uma explicação: as cores primárias que geralmente se aprende na escola (azul, verde e vermelho) são as cores formadas pela decomposição da *luz*. São chamadas 'aditivas' porque, unindo-as, tem-se luz branca. As cores primárias subtrativas são as cores para impressão (magenta, amarelo e ciano, que é um tipo de azul). O nome 'subtrativas' vem do fato de que, para se obter o branco, é necessário não usar cores, e não misturá-las, como é o caso das outras. Um grupo de primárias se aplica à luz e a imagens de computador; outro é o tipo que vem nas impressoras. *Watchmen* usa um registro primário subtrativo, as cores puras, o que dava ao colorista (John Higgins) um grande controle sobre tonalidades.

Mas, mesmo que descontássemos a estranheza do registro de cores, ainda há o que ser dito sobre a colorização. Como o próprio Higgins, colorista de *Watchmen*, aponta no livro *Os Bastidores de Watchmen*, uma coletânea de comentários, artes e textos reunida por Dave Gibbons, artista do quadrinho:

> Usei minha escolha de cores para complementar e acentuar a arte acima de tudo, mas também para encorpar o clima e o drama da história. Um dos exemplos emblemáticos seria o capítulo de Rorschach/Walter Kovacs na prisão, falando com seu psiquiatra. A edição começa ensolarada, com a luz da manhã invadindo a sala da prisão, enquanto o psiquiatra, radiante e jovial, tenta entender Rorschach para curá-lo. À medida que a história se desenvolve e o horror da vida de Rorschach começa a permear o enredo, as cores começam a ficar mais escuras, refletindo a deterioração e o desespero que criaram Rorschach. (GIBBONS, 2009, p.171)

Há, ainda, um uso consistente das cores em relação aos estados emocionais representados na história. Há diversas formas de se empregar a cor em uma história. Uma paleta de cores realista, por exemplo, tentaria representar fielmente a realidade. Mas o realismo não é o único modo de trabalhar cores, e escolas como o Impressionismo buscaram tons puros, sem a presença do preto absoluto, para captar não apenas a luz, mas a presença e o efeito da luz. Cores também podem ser usadas de forma simbólica, ou por contraste, como é característico da Pop Art e as coloridas produções da Contracultura dos Estados Unidos, nos anos 60. Em *Watchmen*, o uso das cores parece ser associado ao conteúdo emocional dos quadros, de uma forma bastante específica: a presença do vermelho indica cenas de emoções intensas. É assim quando Rorschach tortura o homem no bar, buscando informações, é assim quando o Dr. Manhattan lembra do assassinato da mulher grávida pelo Comediante, é assim quando Dan Dreiberg e Laura Juspezyc são emboscados pela gangue, e particularmente quando Rorschach descobre o assassino da menina e em sua fuga do presídio. Nenhuma cena é mais intensamente vermelha, entretanto, que a cena crucial do assassinato do comediante. Essa cena se repete quatro vezes durante a narrativa, e apresenta um registro único – não apenas vermelho, mas um vermelho tão intenso que o magenta saturado parece começar a dominar. É o ponto emocional supremo da obra, para o qual a trama retorna de novo e de novo, até que, à guisa de uma história de detetives, que sempre guarda a revelação do culpado para o final, apresente ao leitor o rosto do assassino.

Assim, laranja, vermelho e magenta se misturam em várias cenas para agregar ao conteúdo emocional dos quadros, enquanto que o estado emocional oposto vai trabalhar da mesma forma no quadrinho. Aqui, refere-se ao ciano, a cor emocionalmente neutra operando em *Watchmen*. É fácil identificá-la. Basta associá-la ao personagem que parece (à primeira vista) destituído de emoções; o ciano é a cor do Dr. Manhattan, que parece operar por lógica pura, tendo desenvolvido um senso estético racionalista, que prefere átomos e paisagens ao caos desordenado da vida. Há momentos em que o contraste entre essas cores brinca com os efeitos emocionais que estão nelas subentendidos. Os melhores exemplos são quando, no capítulo, VII, Daniel e Laura tentam iniciar uma relação sexual, estão banhados pela luz azul da TV, e seu enlace estava definitivamente condenado; ou quando o exílio do Dr. Manhattan em Marte o torna um ponto azul neutro, contra uma paisagem emocionalmente carregada, ampliando assim a aparente desconexão do personagem em relação ao mundo sensível. E também nas tantas vezes em que o personagem contrasta com as reações emocionais de outras personagens, notavelmente na cena do Comediante assassinando a vietnamita grávida e a

discussão entre ele e Janey Slater, vestida de vermelho (no cenário também dominam as cores quentes).

No tocante ao traço, o que é notável em *Watchmen*, além da famosa atenção aos detalhes, ao ponto de detalhes como manchas ou pichações nos cenários sejam fielmente reproduzidas quadros ou páginas depois, é a ausência daquilo que aqui se apresentou como a regra nos quadrinhos da época, ou 'o jeito Marvel': embora haja personagens musculosos e atléticos (o Comediante sendo o mais proeminente, mas também Ozymandias e o próprio Dr. Manhattan, em seu corpo reconstituído), essa não é a regra, e o leitor foi introduzido ao conceito relativamente novo de heróis notavelmente feios (Rorschach) ou fora de forma (Daniel/Coruja Noturna). Em que os heróis não aparentam ser heroicos, mas às vezes parecem sujos, incertos, fora de forma, e até psicóticos. Não há o exagero nas formas recomendado pela Marvel (quando, comentando um desenho que compara um homem normal com um super-herói, descreve a maneira 'correta' de se desenhar um herói – tradução minha):

> [...] o super-herói é mais largo, com ombros mais amplos, braços e pernas mais musculosos e até uma postura mais impressionante. Não há nada que pareça fraco no sujeito perto do Capitão América, mas um super-herói tem de parecer mais impressionante, mais dramático, e mais impositivo que uma pessoa normal. (BUSCEMA e LEE, 1977, s/p)

Contrastado com Rorschach, que usa sapatos com saltos para parecer mais alto, é reconhecidamente feio, notadamente psicótico e tem higiene pessoal bastante discutível, é uma atitude notável dos autores com os heróis, e essa é uma das razões do impacto do quadrinhos na época. Mas mesmo descontando a aparência e a postura, ainda há algumas idiossincrasias em relação às figuras humanas em *Watchmen* e a ação dos quadrinhos costumeiros de super-heróis: *Watchmen* não prima pelo drama físico ou ângulos de câmera, como recomendado pela Marvel. Ao contrário. Se buscássemos identificar as posições das personagens e as pensássemos em termos do proposto na Figura 2, acima, veríamos que a expressão corporal e até mesmo facial dos personagens é esvaziada de grande parte do drama e da hipérbole onipresentes nos quadrinhos de então. Mais: figuras humanas com pés, mãos e cabeça ligeiramente diminutos (talvez precisamente por sofrerem em comparação com as figuras 'ampliadas' costumeiras no gênero) parecem impotentes, incapazes de agir e de se expressar em um mundo complexo que não conseguem compreender inteiramente.

Somado ao cuidado obsessivo aos detalhes nos cenários e uma noção perfeita de proporções e perspectiva, que são características de Dave Gibbons, há também a total

ausência de recursos simbólicos, como onomatopeias (escrita de sons) e emanata (símbolos empregados em alguns quadrinhos para referir estados emocionais ou outros significados, geralmente emanando das personagens, daí o nome). Essa escolha aumenta a sensação de realismo do estilo (uma vez que não se vê o som no mundo real), embora a falta de contexto sonoro possa tornar a ação artificial, por vezes. Nem mesmo o alarme da prisão está presente no quadrinho. Fica a cargo da imaginação do leitor.

A composição das páginas (e a relação entre as páginas e o resto da obra, o que Thierry Groensteen chama de *artrologia*) também ajuda a acrescer significado à história. Narrada em páginas rígidas de nove quadros cada uma, desviando-se dessa norma apenas para efeitos pontuais e, de certa forma, atendo-se a ela (pois quando há a união ou divisão de quadros, mantém-se o mesmo 'molde' implícito, uma vez que a união de quadros jamais quebra a composição da página, mantendo-se proporcional à estrutura de nove quadros, o mesmo se dando quando o quadro é dividido para desacelerar a leitura). Com uma exceção: quando o relógio do Apocalipse bate à meia-noite, e a criatura é transportada para Nova Iorque, no final da edição XI, há várias cenas de página inteira em sequência, cada uma delas revelando detalhes do horror que acaba de acontecer. Trata-se de uma narrativa que trabalha, página a página, como um relógio contando o tempo até a meia-noite, e, como um relógio, ao chegar a hora as doze badaladas (a sequência daquilo que Eisner convencionou chamar de *splash pages*) tocam, quebrando o ritmo narrativo da história para que o leitor tenha a chance de se concentrar no horror supremo da cena, que culmina com a imagem da criatura teleportada diante dos 'Bernies', o jornaleiro e o garoto que lia o quadrinho dentro do quadrinho, *Tales of the Black Freighter*. Mais tarde voltaremos a esta cena, mas antes, a fim de terminar os comentários sobre a narrativa, é interessante notar duas características da obra: *transições de cena* e *motifs*.

As transições de cena em *Watchmen* criam uma ideia de unidade, pois ocorrem com consistência da forma proposta pelo autor, em seu ensaio *Writing for Comics* (*Escrevendo para os Quadrinhos*, de 2003, em tradução própria):

> (...) o leitor não deveria acordar até que você queira, e as transições entre as cenas são os pontos fracos nesse feitiço que você está tentando jogar sobre ele. De um jeito ou de outro, enquanto autor, você terá que inventar seu próprio repertório de truques e expedientes para cobrir o vão na credibilidade da história que uma mudança de cena representa, emprestando algumas técnicas de outros autores e idealmente inventando algumas próprias. Uma coisa que eu uso excessivamente, a julgar pelos comentários que leio em críticas e colunas de cartas aqui e ali, é o uso de diálogo que coincide com a ação entre cenas, ou se sobrepõe a elas. É um truque melhor do que usar "Enquanto isso, de volta ao rancho..." (...) Uma coisa que tendo

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

> a fazer, e que ameniza a transição e é às vezes tudo o que é necessário para conseguir fazer ela fluir é escrever em unidades básicas cada página, de forma que a ação do leitor em virar a página vira o ritmo que eu uso para mudar de cena sem perturbar o ritmo da história. Outro recurso para variar o diálogo sobreposto é usar uma sincronicidade de imagens em vez de uma de palavras, ou até mesmo usar ideias abstratas que se liguem vagamente. É possível usar a cor para mudar de cena: o final de uma cena com um monte de tiros e sangue pode acabar com um *close-up* no sangue vermelho sobre o chão branco. O próximo quadro pode mudar para um mercado na Itália e apresentar um *close-up* de uma banca de flores cheia de botões vermelhos enchendo a maior parte do quadro. No caso, a simples continuidade da cor provavelmente seria suficiente para carregar o leitor pela transição. A transição não tem sempre que ser sutil. Se você for hábil o bastante, você pode criar uma transição muito abrupta de tal maneira que ninguém nota uma quebra no fluxo narrativo até que o momento tenha passado e o leitor esteja absorvido na próxima cena da história. (MOORE, 2003, p.17)

Há, então, um cuidado com o ritmo narrativo, no trato das transições em *Watchmen*, mas o efeito que isso causa no leitor é inusitado: a sincronicidade de imagens e de efeitos (e também a ampla proliferação de *motifs* na narrativa, como as várias aparições de estruturas visualmente similares ao *smile* do botom do Comediante, do relógio do apocalipse ou dos amantes de Hiroshima) dão à leitura uma impressão de sincronicidade, como se a trama chamasse a atenção para sua própria construção e intensão (o que é uma característica literária por si só).

Os *motifs* (estruturas ou elementos da trama que aparecem repetidamente) são também famosos no quadrinho, em particular o distintivo do Comediante, que aparece pela primeira vez manchado de sangue, e que é repetido por semelhança no correr da narrativa:

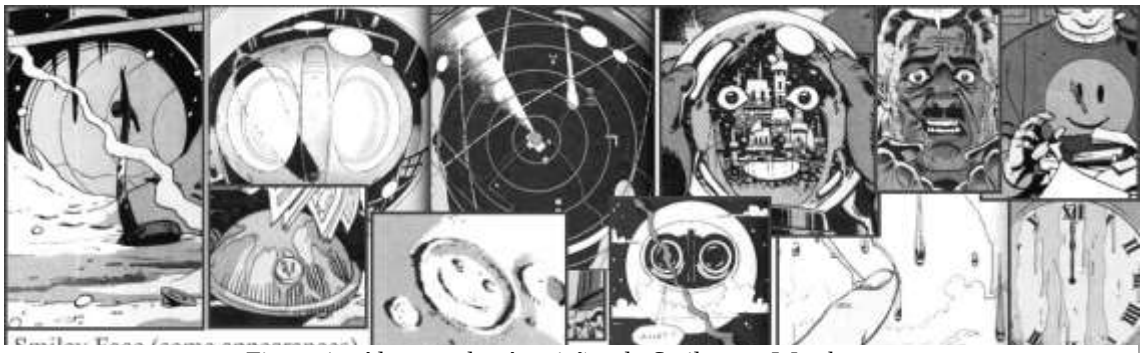


Figura 1 - Algumas das Aparições do Smiley em Watchmen.

Outro *motif* muito comum, que é utilizado especificamente para a construção do clima da história, uma pista visual do clima de guerra, é a referência aos ‘amantes de Hiroshima’: impressões de corpos abraçados impressas nas paredes pela violência da explosão nuclear. Em *Watchmen*, além das referências ao ataque nuclear e à guerra com a Rússia que começa a

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

se desenrolar na trama, o modismo de pintar as silhuetas nas paredes (uma moda entre as gangues de rua no universo diegético) remete diretamente ao contexto da guerra. Essa cena também se torna um *motif* que vai se repetir em diversos momentos na narrativa:

Figura 2 - Aparições dos 'Amantes de Hiroshima'.

O relógio, outro elemento comum que se repete na narrativa, tem função mista: sua aparência ajuda a espelhar o botom do Comediante (com a gota de sangue simbolizando o ponteiro dos minutos marcando cinco para a meia-noite, situação que também faz referência à guerra), mas também é importante por motivos específicos. Conforme Wolk (novamente, tradução minha):

A obra inteira é construída sobre uma página de nove quadros, ou, ocasionalmente, uma combinação desses quadros. Algumas cenas alternam imagens de conteúdos semelhantes, em um tipo de efeito de 'tic-tac', como as cenas do capítulo #5, em que um sinal de neon liga e desliga do lado de fora do quarto, alternadamente iluminando tudo de vermelho ou escurecendo a cena. O painel duplo ou triplo ocasional não tem apenas mais informação visual do que outro que ocupe a nona parte de uma página; tem um impacto emocional proporcional a seu tamanho. E não há um painel de página inteira em nenhum dos onze primeiros capítulos; o capítulo final, o décimo-segundo, abre com seis quadros de página inteira, que dão a impressão de seis badaladas de um relógio. (WOLK, 2001, p.239)

O ritmo constante de nove quadros por página faz com que o ritmo da narrativa se estabeleça como o ritmo de um relógio, é um quadrinho que se lê em um passo rigidamente marcado em sua estrutura. O fato de haver uma quebra grande nessa continuidade precisamente no momento crucial da narrativa indica seu uso proposital, e chama novamente a atenção do leitor para a voz narrativa: *Watchmen* é um quadrinho que constantemente

chama a atenção para sua estrutura, e isso ajuda a fazer dele o que é, em termos de complexidade e *performance*. No caso, o que a escolha rítmica faz é levar adiante a metáfora do relógio, criando uma analogia entre a totalidade do quadrinho e um relógio que dá as doze badaladas, precisamente no momento em que o relógio do Apocalipse atingiria a meia-noite. E, no momento crucial, a voz narrativa nos dá mais uma pista de sua existência, ao mostrar uma cena em que os dois Bernies estão caídos, os corpos carbonizados diante da criatura de Veidt, que se materializou, não acidentalmente, no 'Instituto para Estudos Espaciais'. As letras na parede que não estão cobertas em sangue (complementadas por um pedaço de papel que, carregado pelo vento, completa a frase) formam as palavras 'or all die': ou todos morrem.

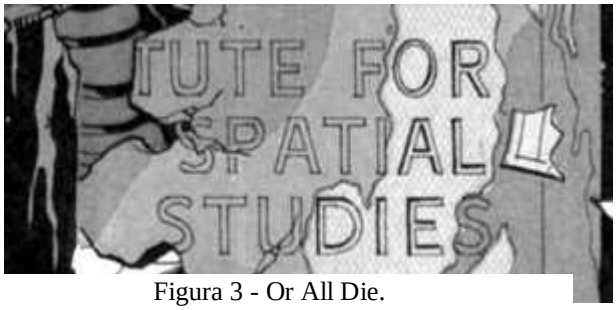


Figura 3 - Or All Die.

O emprego de elementos gráficos e literários na obra, então, chamam a atenção para a narração consistentemente, ajudando a agregar camadas de significado à obra, que resulta em um todo complexo, um mosaico, como um quebra-cabeças que se junta apenas no final, no epicentro, quando Nova Iorque morre. A estrutura rígida e as transições fluidas ajudam a dar à obra um sentimento de unidade, como se tudo convergisse para o ponto focal da trama. Mas é mais do que isso: as capas, *close-ups* de elementos que iriam aparecer nas histórias, funcionam como metaquadrinhos, a arte tem expressão reprimida, quase estática, mas extrema rigidez em relação aos detalhes e à perspectiva. A ausência de onomatopeias e emanata auxilia essa impressão de rigidez, e o emprego de cores primárias subtrativas, incomuns, ajuda a chamar a atenção para esta arte, avisando o leitor de que há, ali, uma proposta diferente (leitura que se confirma com a constatação do emprego emocional das cores). É minha opinião que um estudo de uma obra em quadrinhos se beneficia grandemente dessas informações adquiridas com a análise da arte, e disponíveis apenas de forma visual. A consciência dessas características, argumento, tem a capacidade de auxiliar o crítico em sua tarefa interpretativa, agregando à mera leitura dos elementos verbais da história – sendo, portanto, aconselhável. Mais: como acontece com a Narratologia clássica, a análise das

características icônicas não limita a interpretação, apenas agrega informações que permitem uma visão mais completa da obra: liberta mais do que restringe o crítico em relação a sua interpretação. É um exercício que recomendo entusiasticamente àqueles que, como eu, se dedicam ao estudo de um meio tão rico, diverso – e inexplorado.

REFERÊNCIAS

BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative.* 2nd Ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

CAGNIN, Antônio Luís. *Os Quadrinhos*. São Paulo: Ed. Ática, 1975.

EISNER, Will. *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Florida: Poorhouse Press, 1985.

EISNER, Will. *Narrativas Gráficas*. 3ª Ed. São Paulo: ed. Devir, 2013.

GIBBONS, Dave et al. *Os Bastidores de Watchmen.* São Paulo: Aleph, 2009.

GROENSTEEN, Thierry. *Comics and Narration.* Mississipi: University Press of Mississipi, 2013.

KANDINSKY, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art.* New York: The Floating Press, 2008.

LEE, Stan; BUSCEMA, John. *How to Draw Comics the Marvel Way.* New York: Simon & Shuster Inc., 1978.

MCCLOUD, Scott. *Making Comics.* New York: HarperCollins Publishers, 2006.

MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics.* New York: Harperperennial Books, 1993.

MESKIN, Aaron; COOK, Roy. *The Art of Comics : A philosophical approach.* West Sussex: Wiley-Blackwell Publishing, 2012.

MIKKONEN, Kai. Focalisation in Comics: From the Specificities of the Medium to Conceptual reformulation. *Scandinavian Journal of Comic Art.* V. 1, n.1, spring 2012.

MILLER, *Ann. Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip.* Chicago: Intellect Books, 2007.

MOORE, Alan et al. *WATCHMEN*. Ed. DC Comics, 1986.

MOORE, Alan. *Writing for Comics.* Urbana, Illinois: Avatar Press, 2003.

MOYA, Álvaro de. *História da História em Quadrinhos.* Porto Alegre: L&PM, 1986.

PETERSEN, Robert S. *Comics, Manga and Graphic Novels: A History of Graphic Narratives.* Santa Barbara, California: Praeger, 2011.

REYNOLDS, David. *Superheroes: An Analysis of Popular Culture's Modern Myths.* Thesis (masters' thesis in Philosophy in Humanities) Memorial University of Newfoundland. St. John, Newfoundland, 2008.

WOLK, Douglas. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean.* Cambridge, Da Capo Press, 2007.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A LITERATURA COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA DA GUERRA COLONIAL: UMA ANÁLISE DE *OS CUS DE JUDAS*, DE LOBO ANTUNES

Me. Leonardo von Pfeil Rommel (UFRGS)
Dr. Alfeu Sparemberger (UFPel)

A presente pesquisa analisa o romance *Os cus de Judas*, de autoria do escritor português António Lobo Antunes quanto à sua particularidade em estabelecer a construção de um espaço de memória sobre a Guerra Colonial. Segundo romance do autor, publicado em 1979 em um contexto pós-colonial apenas cinco anos após a Revolução dos Cravos, a narrativa remete à abordagem da exploração da experiência do autor durante sua participação na Guerra Colonial, em Angola, no início da década de 1970.

O romance faz parte do primeiro ciclo da produção literária do escritor português, denominado pela crítica, e pelo próprio Lobo Antunes, de *Trilogia da aprendizagem*, conjunto de três narrativas autobiográficas formado por *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980), que se apoiam na experiência do escritor durante sua participação na Guerra Colonial e tratam do traumático processo de regresso e readaptação dos ex-combatentes no período pós-guerra.

Entre 1961 e 1974 Portugal manteve uma relação extremamente conflituosa com suas ex-colônias africanas. A Guerra Colonial produziu-se em um contexto em que os países africanos buscavam sua independência do colonialismo europeu, que perdurava no continente há séculos. Estima-se que, a fim de combater o movimento de desintegração do corpo físico do império, Portugal tenha enviado para os campos de batalha no continente africano cerca de um milhão de soldados. Sendo assim, a guerra foi responsável por mobilizar uma enorme parcela da sociedade portuguesa, que esteve envolvida direta e indiretamente no conflito e em suas consequências.

A Revolução dos Cravos, em Abril de 1974, assinala em Portugal o final do período imperial, marcado pela ditadura salazarista e pela Guerra Colonial nos territórios ultramarinos. Após a Revolução, o governo revolucionário imediatamente dá início ao processo de descolonização, almejando, assim, afastar-se do passado imperialista e isolacionista defendido duramente por Salazar durante as quatro décadas em que esteve no poder.

A Guerra Colonial, a Revolução dos Cravos, a queda do Estado Novo e o processo de descolonização da África, constituem-se uma ruptura na sociedade e na memória coletiva nacional que, durante cerca de cinco séculos, baseou-se em uma visão nacionalista do passado imperialista português. Como aponta Jorge Manuel da Costa (2013), após Abril de 1974 Portugal vê-se confrontado com o desmoronar da grandiosidade imperial, conceito muito valorizado pelo discurso oficial do governo ao longo da História.

> Liberto de um longo período de relacionamento problemático com a sua memória, instilado ditatorialmente por uma discursividade eufórica dos feitos bélicos e expansionistas do seu passado histórico, o Portugal de Abril de 74 vê-se confrontado com o desmoronar da grandiosidade imperial que, até esse ponto, havia assinalado o discurso identitário e de memória que oficialmente vigorava no seu espaço interno (COSTA, 2013, p. 11).

Após o esfacelamento do império colonial, a sociedade portuguesa mergulhou em um estado de amnésia coletiva como única forma de contornar os eventos traumáticos ocasionados pela Guerra Colonial e pela dinâmica político-social estabelecida com a Revolução dos Cravos e a descolonização. O movimento de apagamento da contemporaneidade, iniciado após Abril de 1974, foi responsável por criar uma espécie de estado de exceção, que impedia a criação de uma memória coletiva sobre os acontecimentos traumáticos da contemporaneidade nacional.

Após Abril de 1974, a estratégia de silenciamento nacional e a tentativa de apagamento do traumático passado recente, constituem-se uma alternativa de manutenção, por parte do governo revolucionário, das condições necessárias para reerguer o país e mantê-lo coeso no objetivo de construção das bases de uma nova História, quando se poderia vislumbrar o futuro e a ultrapassagem do passado imperialista e ditatorial.

Na visão de Costa (2013, p. 141), o esquecimento do passado recente ligado à Guerra Colonial e ao fracasso do império nacional seria “a condição fundamental para que a metáfora de perpétuo movimento da nação pudesse ser novamente reiniciada”, abandonando o passado imperialista e isolacionista construído pela retórica do Estado Novo de Salazar e aproximando-se, assim, dos vizinhos da Europa, como forma de alterar a imagem de Portugal e defender a sua modernização política e econômica.

> Quanto ao Portugal de Abril e à nova imagem que luta por concretizar, o que se obtém é, no fundo, um modelo identitário que encontra na fuga ao passado a estratégia preferencial para a manutenção do caráter ideal de que se pretende revestir. Tendencialmente direcionado para o desvio sistemático de situações ou eventos que levantem a ponta do véu traumático e do recente terror do fracasso

> nacional (o mesmo será dizer, que remetam, ainda que por instantes, o país para um plano de eventual autoquestionação) (COSTA, 2013, p. 3).

Norberto do Vale Cardoso (2011, p. 160) destaca que "essa eliminação da História colonial é um mecanismo do novo tempo democrático português para superar o lado negro da sua História", e que o desejo de reaproximação e integração do país ao continente europeu, por parte do novo governo, seria uma forma de ruptura com o passado ditatorial, isolacionista e opressivo alimentado pelo regime salazarista.

Segundo Ribeiro (2004, p. 248), o regime salazarista buscava sempre ocultar os acontecimentos da Guerra Colonial, como tentativa de manter o estado de normalidade da população da metrópole na Europa. Ainda, segundo a autora, a consequente ocultação da guerra, mesmo pós-25 de Abril, não se tratava de uma vontade autoritária, "mas sim uma incapacidade de avaliação das condições reais para lidar com tão dolorosa e explosiva herança e imagem de um antigo poder que se queria esquecer". O silêncio historiográfico, político e social sobre o passado recente, que caracterizou a sociedade portuguesa pós-Abril de 1974, deve-se aos naturais mecanismos de recusa, denegação e luto perante o trauma da guerra e da memória opressiva do antigo regime ditatorial.

Cardoso (2011, p. 172) menciona que o Estado Novo entendia que a Guerra Colonial poderia pôr em risco a paz social, por isso "a guerra se viu transferida para uma 'lonjura' como forma de a distanciar da metrópole e reduzir o seu impacto na sociedade portuguesa", e que a única forma encontrada pelo aparelho estatal de a controlar, foi preenchê-la de um sentido que a englobasse na falsa retórica de missão civilizadora da pátria portuguesa.

Roberto Vecchi (2010) refere que a Guerra Colonial punha em jogo a pseudomemória imperialista construída pelo Estado Novo, e a veiculação de notícias pela imprensa e a sua presença na metrópole europeia apresentavam-se como perigoso obstáculo para a manutenção da continuidade do regime salazarista. Vecchi (2010) salienta, ainda, que nos conflitos no continente africano não estavam em jogo somente os espaços e territórios do império, mas, principalmente, os cinco séculos de História de Portugal.

> [...] em jogo estava algo de mais complexo do que a defesa do espaço colonial: como declamava a retórica do regime salazarista, em jogo estavam cinco séculos da História de Portugal, cinco séculos de colonização ou, como ficou depois da maquilhagem retórica da revisão constitucional de 1951, cinco séculos de relações entre povos e culturas diferentes (VECCHI, 2010, p. 96).

A Guerra Colonial pode ser entendida como uma espécie de estado de exceção na História imperial portuguesa, pois, após o início dos movimentos de libertação dos países africanos, Portugal viu-se obrigado a combater a si próprio, a fim de que pudesse evitar o desmembramento do corpo político da nação, uma vez que os territórios ultramarinos compunham e participavam ativamente do processo de construção do imaginário e da identidade nacional.

Ribeiro (2004) adota uma visão bastante semelhante no que se refere à Guerra Colonial; segundo a autora, a guerra é responsável por efetivar uma espécie de movimento de tensão na identidade nacional. Como aponta ainda a autora, a guerra marca o início do processo de desterritorialização e desmembramento do império colonial português, que o fez regressar para junto da Europa, o que pode ser considerado um fenômeno basicamente novo e traumático para a História de um país mundialmente reconhecido como essencialmente imperialista e colonizador.

Jorge Manuel da Costa (2013, p. 147) afirma que, já no final da década de 1980, são ainda extremamente reduzidas as propostas discursivas de abordagem do recente passado imperial português, sendo a sociedade e a cultura ainda dominadas por uma ambiguidade de posicionamentos emanada pela esfera estatal, que entendia a alternativa do esquecimento e da ocultação do passado colonialista como uma "arma preferencial para assegurar a criação de um perpétuo movimento nacional".

Dado o traumático rompimento da linearidade da História imperial portuguesa promovido pela Guerra Colonial e pela Revolução dos Cravos em Abril de 1974, a literatura assumiu-se como um dos únicos discursos capazes de produzir uma alternativa de reconstituição do passado recente, marcado intensamente pelos traumas da guerra e pela repressão da ditadura do Estado Novo, que perdurou por longos quarenta anos junto à sociedade.

Vecchi (2010) comenta que a literatura surgida após a Revolução dos Cravos, que se destina a tematizar a Guerra Colonial, ganha corpo em um vazio historiográfico, e atende à necessidade social de reler o passado imediato, de ler e escrever a História recente, interdita e silenciada pela repressão estatal. Mediante a mobilização do testemunho e da subjetividade, a literatura assume um papel de combate ao esquecimento, recuperando o direito social de produzir e comunicar a memória individual e coletiva do país.

> A prática da literatura como anamnésia nacional surge copiosamente das estações de abertura política, restabelecimento das liberdades civis, com a explosão da

> subjetividade da recordação, a necessidade presente de reler o passado imediato, não tanto – ou não apenas – para procurar informações inéditas, visto que directa ou indirectamente os acontecimentos eram de qualquer modo conhecidos, mas para readquirir a subjectividade, a protagonização de escrever ou de ler em primeira pessoa a história interdita, recuperar o direito de comunicar a memória e a experiência, também singular (VECCHI, 2010, p. 60).

A abordagem da Guerra Colonial torna a literatura um espécie de discurso de exceção, responsável por romper com a aparente linearidade e horizontalidade do discurso historiográfico português. Por meio da literatura, acontecimentos traumáticos e interditos pela memória ativa da guerra e da repressão salazarista são identificados por entre os despojos do desabamento do império colonial português, possibilitando, assim, um espaço de reflexão sobre o Portugal contemporâneo e suas fraturas históricas.

O discurso ficcional, no Portugal pós-Abril de 1974, apresenta-se como possibilidade de análise do contexto social e da dinâmica de evolução do país promovida pela transição do processo revolucionário. O romance surge como uma forma de enfrentamento desse processo dinâmico iniciado com a Revolução, que via na substituição e no esquecimento de um período histórico e de um modelo político-social ultrapassado e opressivo, a única forma de evolução. A ficção se assume como tentativa de resgate dos últimos capítulos do império português, como a Guerra Colonial e a Revolução dos Cravos.

Em algumas circunstâncias históricas, a literatura torna-se um instrumento de elaboração e recomposição de traumas e de lutas coletivas, estabelecendo uma íntima associação com a escrita da História. Passa, então, a suprir seus silenciamentos e rupturas em busca da representação, com maior impressão de totalidade, dos acontecimentos traumáticos e interditos de uma determinada coletividade, como foi o caso da Guerra Colonial em Portugal.

> [...] existem circunstâncias históricas nas quais a literatura se reveste de funções ulteriores em relação àquelas que tradicionalmente desempenha: torna-se instrumento de elaboração, e de recomposição, diríamos quase que terapêutica de traumas e de lutas colectivas, estabelece uma estreita aliança com a escrita da história e tenta recompor, umas vezes ingenuamente, outras em modo um pouco desencantado, fracturas, descontinuidades com o passado, de cada um e de todos, fornecendo as cifras para a compreensão, possivelmente aquela que melhor dê uma impressão de totalidade ao acontecido (VECCHI, 2010, p. 60).

A literatura apresenta-se, assim, como um discurso que possibilita o questionamento da História e dos acontecimentos do Portugal contemporâneo. O discurso artístico visa recompor e explorar experiências e traumas que afetaram a sociedade portuguesa durante o período da Guerra Colonial e da transição do período imperial/pós-imperial, auxiliando na construção de um espaço de memória sobre os últimos capítulos do império português.

Apontado pela crítica como um dos primeiros testemunhos literários sobre a Guerra Colonial na África, *Os cus de Judas* apresenta-se organizado sob uma estrutura dividida em 23 capítulos, nomeados de acordo com as letras do alfabeto português, de A a Z, cuja organização pode ser considerada uma espécie de "alfabeto da agonia". De acordo com Seixo (2002, p. 42), a estruturação do romance, segundo a ordem do alfabeto, estabelece "um exame crítico e emocional da guerra em Angola de A a Z".

Na visão de Norberto Cardoso (2011), o romance, por intermédio de sua violenta narrativa, realiza uma certa reconstrução do mundo português de A a Z, apresentando-se como uma espécie de manual ao avesso, no qual Lobo Antunes executa um processo de requestionamento da vida e da sociedade portuguesa no período pós-Revolução dos Cravos, abordando questões traumáticas para a coletividade nacional, como a violência e os duros efeitos da Guerra sobre os combatentes, a repressão do Estado Novo e o processo de desconstrução do império nacional.

Em *Os cus de Judas* temos como protagonista do romance um médico psiquiatra recém-retornado da Guerra Colonial em Angola, onde exerceu a função de tenente médico do Exército português durante cerca de dois anos. Por meio de uma intensa narrativa em primeira pessoa, o protagonista extravasa suas memórias, angústias e lembranças, muitas vezes fragmentadas, do passado traumático da guerra, tecendo relações com a infância e lançando uma forte crítica à sociedade burguesa e ao sistema imperialista português.

Lobo Antunes produz uma narrativa em que, utilizando sua experiência pessoal como combatente em Angola no início da década de 1970, constrói, mediante o discurso literário, uma ácida crítica ao regime salazarista do Estado Novo, trazendo para a sociedade o drama dos soldados retornados que, muitas vezes, tinham sua vida pessoas fragmentada, e toda a brutalidade que o sistema colonial impunha ao povo das colônias na África.

O protagonista vive às margens da sociedade, uma vez que, ao retornar da guerra, jamais conseguiu restabelecer as suas relações sociais, familiares e profissionais. Encontra-se divorciado da esposa e incompreendido pela família, que sempre esperou que sua participação no Exército o tornasse um homem de verdade, digno de representar toda a tradição ilustre e guerreira da família. Quanto ao exercício da medicina, sua rotina desregrada, conduzida pela insônia e pelo constante consumo de álcool, que o ajuda a enfrentar a jornada da agonia da noite, afasta-o totalmente dos compromissos, e sua credibilidade, junto aos colegas e pacientes, não é das melhores.

A participação na guerra serviria como uma espécie de metamorfose, que seria responsável por transformar o ainda jovem e inexperiente médico em um "verdadeiro homem", a fim de que pudesse se tornar um representante digno e verídico da tradição familiar, portador das virtudes de seus gloriosos antepassados, ironicamente designados pelo narrador como "furibundos generais" participantes de "gloriosos combates de gamão e de bilhar", falecidos muito antes do seu nascimento.

O embarque do protagonista para a Guerra Colonial no interior de Angola é acompanhado com júbilo e orgulho pelos seus familiares, sendo por ele descrito como um triste e cruel quadro da inoperância e submissão sociais perante os efeitos da opressão da ditadura comandada por Salazar, que revestia a guerra de um caráter de missão humanitária e nacionalista, que visava a extinguir a atividade terrorista nas colônias ultramarinas.

> De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser acotovelada por uma multidão agitada e anónima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, impotente, à sua própria morte (ANTUNES, 2010, p. 14).

Na narrativa de *Os cus de Judas*, Lobo Antunes contempla o absurdo da guerra, a violência e a dominação imposta não somente aos africanos, mas também aos próprios combatentes portugueses. Esses eram jovens pertencentes a uma geração que foi arrancada de seus sonhos pessoais, afastada dos familiares e de seu país de origem para lutar contra um povo já massacrado pela pobreza e pela desigualdade gerada pelo sistema colonial português, em nome de um ideal ultrapassado, valorizado pelo peso da tradição histórica e totalmente contrário aos direitos básicos da humanidade.

De acordo com Cardoso (2011, p. 222), "Judas é um romance que coloca em causa a verdade histórica, instituída por quem não a viveu", inscrevendo-se como um romance que indaga as várias verdades sobre a guerra, a ditadura e a Revolução. A narrativa é responsável por colocar diretamente em causa a História de Portugal, ao abordar acontecimentos traumáticos para a sociedade, trazendo para debate a guerra e suas consequências.

> Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, com que a comovo a fim de conseguir mais depressa (um terço de peleio, um terço de álcool, um terço de ternura) que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis (ANTUNES, 2010, p. 65).

Percebe-se nesta passagem da narrativa que o médico protagonista questiona o fenômeno da amnésia coletiva que tomou conta da sociedade portuguesa após a Revolução dos Cravos. Durante a conversa com sua companheira, com quem encontra-se em um bar durante a noite, ele compara a sua narração dos fatos a um romance criado, em que todo o absurdo da guerra parece ter sido inventado e não passa de uma ficção de mau gosto que ele conta a fim de que consiga atrair sua atenção e compaixão.

Os cus de Judas assume a forma de uma obra literária que busca trazer à tona e especular o alheamento e o silêncio que o próprio país matinha diante da Guerra Colonial e do movimento revolucionário. Revela, ainda, a traumática situação dos soldados portugueses que, muitas vezes, regressavam traumatizados dos campos de batalha e acabavam, assim, estigmatizados pela sociedade portuguesa redemocratizada, uma vez que sua imagem encontrava-se ligada à memória da ditadura salazarista.

Segundo Cardoso (2011), o sujeito que participou da guerra, ao tomar consciência da traição promovida pela família e pelo estado português, e mediante os incontornáveis traumas da violência, invariavelmente entra em um processo de autodestruição e gradativo afastamento social e familiar. A geração de soldados retornados da guerra é estigmatizada e excluída pela sociedade e temida pelo estado, pois seus corpos estão marcados pela experiência destruidora da guerra e pela melancolia e resignação de terem presenciado o absurdo e empobrecedor resultado da valorização e da manutenção do colonialismo na África.

Cardoso (2011, p. 221) ressalta ainda, que “a geração que fez a guerra é, assim, vista pela sociedade portuguesa já democratizada como culpada pelas formas mais duras de Portugal ter exercido o colonialismo, sendo muitas vezes associada ao próprio regime”. Em outra passagem, o autor afirma que “essa geração, que vivia já um vácuo de convicções, vê-se atomizada aquando do regresso a casa. Esta seria a dispersão de um capital colectivo temido pelo Estado” (p. 119).

Ainda de acordo com Cardoso (2004), o soldado antuniano, em *Os cus de Judas*, encontra-se em uma posição ambígua ante a sua sociedade, pois ele acaba por ser tomado como um “outro”, alguém que, após cumprir suas funções a mando do seu país, se vê marginalizado, uma vez que não mais encontra espaço na sociedade. Além de ser ícone de um imperialismo que se prolongou por demasiado tempo, causando graves rupturas na sociedade, ele é portador do estigma da derrota, da perda das colônias. Ele representa os dois lados da moeda – aquele que defendeu a pátria, mas que ressurge perturbando o presente.

> [...] o ex-combatente é um *louco* vindo de longe, um longe que, agora, de uma noite para uma manhã, já nada tem de português, já não nos dizendo respeito. O combatente regressa como partiu: em comboios, por barco ou de avião, mas de noite, em silêncio, quase em segredo, para não incomodar a paz em que se vive. Como os fantasmas, não pertence a esta realidade, não pertence ao racional, não existe. Logicamente, acabará por ser um eterno combatente, que verá persistir na sua memória essa realidade, imposta como longínqua no tempo, mas longínqua apenas no espaço, ou seja, a guerra tornar-se-á um tempo presente na sua mente, ainda que inexistente para a sociedade pós-Abril. Ele é de nenhum tempo. (CARDOSO, 2004, p. 89).

A posição ambígua do protagonista em relação à guerra e ao seu país destaca-se pelo fato de, apesar de não se identificar com a causa colonialista portuguesa e simpatizar com os africanos, ter de desempenhar a função de médico. No exercício de sua função, ele é o responsável por, metaforicamente, manter em funcionamento o corpo físico da nação, representada pela figura dos combatentes, seus companheiros na antagônica experiência da "aprendizagem da agonia". Cabe a ele o papel de consertar os corpos dilacerados pela violência da guerra, sendo o responsável direto por salvar suas vidas ou assistir seu regresso a Lisboa em caixões de chumbo nos porões dos navios.

> A cada ferido de emboscada ou de mina a mesma pergunta aflita me ocorria, a mim, filho da Mocidade Portuguesa, das Novidades e do Debate, sobrinho de catequistas e íntimo da Sagrada Família que nos visitava a domicilio numa redoma de vidro, empurrado para aquele espanto de pólvora numa imensa surpresa: são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa, os americanos, os russos, os chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas de pó vermelho e de areia, a jogar as damas com o capitão idoso saído de sargento que cheirava a menopausa de escriturário resignado e sofria do azedume crónico da colite, quem me decifra o absurdo disto, as cartas que recebo e me falam de um mundo que a lonjura tornou estrangeiro e irreal, os calendários que risco de cruzes a contar os dias que me separam do regresso e apenas achando à minha frente um túnel infindável de meses, um escuro túnel de meses [...] (ANTUNES, 2010, p. 39-40).

A experiência da guerra apresenta-se como decisiva no processo de desestruturação do corpo físico e social do protagonista, que, após o regresso de Angola, é impedido, pelos traumas e vivências extremas a que foi submetido no continente africano, de reatar o ritmo de sua vida, que invariavelmente assume um prolongamento do "inferno" e de todo o sofrimento e opressão da guerra.

> Quem veio aqui não consegue voltar o mesmo, explicava eu ao capitão de óculos moles e dedos membranosos colocando delicadamente no tabuleiro, em gestos de ourives, as peças de xadrez, cada um de nós, os vivos, tem várias pernas a menos, vários braços a menos, vários metros de intestino a menos, quando se amputou a coxa gangrenada ao guerrilheiro do MPLA apanhado no Mussuma os soldados

> tiraram o retrato com ela num orgulho de troféu, a guerra tornou-nos em bichos, percebe, bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar [...], o mundo-que-o-português-criou são estes luchazes côncavos de fome que não nos entendem a língua, a doença do sono, o paludismo, a amibíase, a miséria [...] (ANTUNES, 2010, p. 123).

A guerra é responsável por uma espécie de metamorfose, um movimento de desintegração e desumanização, que transforma os combatentes em "animais", cujos gestos se revestem de crueldade contra o povo africano. O império, o "mundo-que-o-português-criou", aos olhos do médico protagonista, não passa de uma terra destruída, repleta de fome, doenças e miséria. Os ideais, que historicamente embasaram a expansão portuguesa, são postos à prova através da narrativa que averigua o produto final do colonialismo português.

Pela narrativa de *Os cus de Judas*, Lobo Antunes aborda a fatídica experiência da Guerra Colonial e seus traumáticos efeitos na sociedade portuguesa. O médico protagonista apresenta-se como o representante de uma geração de portugueses que foi vítima da opressão do regime salazarista, e que foi obrigada a combater em uma guerra a fim de manter a posse dos territórios ultramarinos na África. O romance emerge, assim, como um grito de revolta e de desabafo ante o antigo regime e à sua memória ainda ativa na sociedade no período pós-Revolução dos Cravos.

A literatura desempenha um papel fundamental no período pós-1974, pois se apresenta como alternativa para a construção de um espaço de memória sobre o período de transição pós-colonial em Portugal. Com o discurso ficcional, a experiência da Guerra Colonial, que seria fatalmente apagada pelo movimento de evolução do país, é resguardada do esquecimento, simbolizada e transformada em linguagem.

Os cus de Judas atua como uma narrativa literária que auxilia na construção de uma memória sobre a Guerra Colonial, uma vez que o romance aborda um traumático e conturbado capítulo da sociedade portuguesa. Em Lobo Antunes, a literatura serve como forma de dar vazão e comunicar os traumas da guerra e da opressão gerados sobre toda uma geração de portugueses. No Portugal pós-colonial o discurso literário visa a suprir a impotência do discurso histórico diante da guerra e do processo de redemocratização, evitando, assim, que o passado recente do país caia no esquecimento.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

CARDOSO, Norberto do Vale. *A mão-de-Judas: representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes*. Lisboa: Texto Editores, 2011.

CARDOSO, Norberto do Vale. *Autognose e (des)memória: Guerra Colonial e identidade Nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre*. 2004. 186 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras – Universidade do Minho, Braga, 2004.

COSTA, Jorge Manuel Gomes de Almeida da. *Para um estudo da memória e identidade portuguesa com António Lobo Antunes*. 2013. 241 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Centro Regional das Beiras, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2013.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma História de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

VECCHI, Roberto. *Excepção atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento, 2010.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

ASPECTOS BAKHTINIANOS EM "AMAZONA", DE SÉRGIO SANT'ANNA

Me. Leonardo Wittmann (PUCRS - CAPES)

O CORPO DA AMAZONA

Em "A cultura popular na Idade Média e no Renascimento" (1987), Mikhail Bakhtin faz um estudo do chamado gênero grotesco. Entre outros pontos, aborda a noção do corpo e do seu consequente *rebaixamento*. Aqui, o corpo não é visto como algo perfeito, bem esculpido e ligado à vertente renascentista.

No grotesco, pelo contrário, o corpo é exibido em todos os seus aspectos, até naqueles ignorados ou pouco agradáveis à sensibilidade comum. Dessa maneira, os orifícios e as funções como o coito, a gravidez e a satisfação das necessidades naturais são vistas como algo que conecta o ser humano, de forma verdadeira, ao mundo. Em outras palavras, o corpo rebaixado é positivo, e nunca negativo.

Mas o que seria esse tal rebaixamento do corpo? Mais uma vez, não devemos vê-lo como um conceito pejorativo, pois é ele o responsável por unir o homem com a terra, ou, como coloca o próprio Bakhtin: "Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção. (...) o baixo é sempre o *começo*" (BAKHTIN, 1987, p.19). Esta seria, assim, a única maneira de representar o ser humano na sua transparência, ligando-o de maneira plena com o universo que o cerca. Ao contrário da ideia renascentista, o rebaixamento aproxima um corpo do outro – já que todos desempenham as mesmas funções – e cria um coletivo. Logo, o porta-voz desse princípio não é um ser biológico individual, mas um *povo*. Povo, este, que se renova constantemente.

Dito isso, passemos para a representação do corpo no romance "Amazona" (1986), de Sérgio Sant'Anna. O livro explora, de maneira intensa, a sensualidade da personagem Dionísia e a maneira com que ela se liberta social e sexualmente. Ao final da trama, ela atinge um "status" transgressor não limitado a padrões patriarcais e machistas.

Para Dionísia, a primeira função do seu corpo é lhe dar prazer, algo que seu marido Moreira, um banqueiro pouco confiável, não mais lhe proporciona. Ela busca uma libertação corporal e sensual, sem fazer uso disso para chantagens ou outros objetivos externos. Tal função fica a cargo de Sílvia, a ser discutida mais tarde.

Apesar disso, há espaço, no romance, para uma representação do corpo como mero objeto, alvo do erotismo gratuito ou mesmo da pornografia. Oscar Goldstein, editor-chefe da revista *Flash*, coloca no início do livro:

> Depois de séculos de repressão sexual, o brasileiro vive agora o terceiro estágio de uma regressão infantil. Primeiro, compreensivelmente, foram os seios. Depois as bundas, a fase anal. E qualquer pessoa com um mínimo de bom senso pode prever que o próximo passo será o útero, aquela misteriosa e faiscante caverna para onde todos querem retornar. Enquanto isso você me surge aqui com paisagens do Rio de Janeiro e uma desconhecida recatada, com vergonha de tirar a roupa. Acho que você se enganou de endereço, meu filho. Por que não tenta a revista *Quatro Rodas*? (SANT'ANNA, 1987, p.36)

O comentário traz uma mistura do corpo grotesco com o corpo sublime e bem acabado. Se Goldstein aponta, por um lado, que o público deseja ver seios, nádegas e órgãos genitais – todos, é de se esperar, bem delineados e quase perfeitos –, também coloca tais atributos como meras funções monetárias. Em outras palavras, ele aproxima o ideal renascentista (os seios e as nádegas) do grotesco (o orifício) para um objetivo puramente capitalista e estéril: o lucro.

Mais adiante na trama, quando uma foto de Dionísia à beira do orgasmo estampa a capa da revista *Flagrante*, rival da *Flash*, temos um certo apaziguamento do corpo como objeto. É claro que há, ali, um posicionamento um tanto quanto explícito, mas há, também, uma mistura do sublime com o grotesco. O corpo é visto exercendo uma de suas funções vitais: o coito, o orgasmo. Por outro lado, Dionísia é fotografada apenas do umbigo para cima, o que remete, pelo menos em parte, para uma representação mais "discreta" e parcial do seu físico. Há um corpo eroticamente sugerido, não explícito.

Em contraponto, citemos um outro trecho do livro, onde o corpo aparece em todo o seu aspecto grotesco, longe de uma estética bela e falsa:

> Você sabe o que é mais importante no Delfim? É que ele é gordo. De uma gordura quase obscena num país tão miserável. E se por um lado isso pode chocar os mais sensíveis, não deixa de ser um sinal de sucesso ostentar uma barriga daquelas num momento tão crítico. É algo quase erótico pelos desejos que pode provocar. Você sabia que na Índia a gordura é sinal de status? (SANT'ANNA, 1986, p. 42)

"Amazona" apresenta, ainda, uma outra dualidade entre corpos. Se, por diversas vezes ao longo da narrativa, temos uma exposição física durante o ato sexual, temos, também, uma exposição do corpo mórbido e decomposto. É o caso da morte do fotógrafo Jean, assassinado pelos capangas de Oswaldo Avelar, pai de Sílvia. Coloca Sant'Anna: "(...) havia chovido

durante a noite e, no meio do mato, o cadáver esturricado formava com a terra uma espécie de massa indistinta" (SANT'ANNA, 1986, p. 182).

Há, assim, um contraste entre os diferentes polos que, de maneira óbvia, fazem parte de uma existência. Sant'anna joga com esta dualidade, ora apresentando o corpo em suas maiores virtudes, como o gozo e a sensualidade, ora exibindo o nível mais baixo ao qual o mesmo pode chegar: a morte.

Há, também, uma diferença entre a maneira com que Sílvia e Dionísia usam os seus corpos. A primeira, um retrato mais caricatural da *femme fatale*, possui um amplo conhecimento do seu corpo, valendo-se dele para alcançar determinados objetivos fora do sexo. Entre eles, evitar uma chantagem ou transformar, de forma metafórica, o marido num estranho, com o qual não deseja mais ter vínculo algum. A busca pelo prazer, entretanto, também é clara em muitas de suas atitudes, principalmente em relação a Jean, ou quando seduz Dionísia no estúdio do fotógrafo.

Dionísia percorre uma jornada corporal distinta. Embora saibamos, logo nas primeiras páginas, que ela está descontente – afetivamente e sexualmente – com o seu casamento, a personagem não toma nenhuma atitude para reverter tão situação. É só mais tarde, quando se relaciona com Jean, que ela experimenta o início da sua libertação social e sexual.

Ao contrário de Sílvia, Dionísia não faz uso do corpo para alcançar determinadas realizações materiais ou sociais. Para ela, tudo acontece quase por acaso, como se a sua autenticidade e espontaneidade a levassem a um sucesso veloz e inesperado.

Ela é capaz, além disso, de descolar sua imagem mental da corporal. Em outras palavras, apesar de muitos considerarem o seu corpo como o seu porta-voz, Dionísia não se limita a ser um mero objeto, um mero símbolo físico de um novo país que surge. Pelo contrário: ela demonstra, além da sensualidade, um forte espírito de renovação e combatividade. Por isso, referem-se a ela como "Amazona", numa alusão à mulher guerreira e destemida.

Apesar das atitudes opostas de Sílvia e Dionísia, o corpo continua a ser retratado como um dispositivo que pode levar a uma ascensão hierárquica. Ana Paula Teixeira Porto coloca que: "A referência ao corpo como passaporte para o sucesso e a notoriedade, (...) e o sexo como mercadoria, delimita a expressão corporal de Dionísia como uma estratégia de o texto literário expressar seu conteúdo social (...)" (PORTO, 2012, p.186).

É importante ressaltar que o grotesco não se limita, apenas, a uma representação do corpo. A literatura grotesca rebaixa tudo aquilo que é sublime e belo, remodelando-os por meio da paródia, e os leva para um plano material. Um breve exemplo disto, em "Amazona":

> E se a coisa começou a ficar um pouco mais interessante quando surgiu a estagiária Maria Luísa, foi somente porque as pernas dela eram tão bonitas que provocaram o seguinte comentário num dos papa-defuntos, talvez por deformação profissional. "Gente, uma perna dessas eu levava pra casa e guardava em formol." (SANT'ANNA, 1986, p.190)

Trata-se de uma clara inversão de valores, onde tudo parece fora de lugar. Causa desconforto ouvir tais palavras vindas de um médico-legista, alguém que deveria ser capaz de desassociar um corpo jovial de um cadáver. Há, também, uma profanação do corpo, exposto em seu estado mais lúgubre e negativo.

Sant'Anna utiliza tal dispositivo ao longo de todo o livro. Quando Sílvia e seu marido têm relações sexuais, o narrador comenta que o fazem sem um único beijo na boca, pois tal ato representa um real comprometimento com o âmago de ambos.

Logo, a ideia do sexo como algo belo e afetivo é rebaixado para uma mera experiência mecânica e agressiva, sem conexão sentimental alguma. O narrador, irônico, nomeia um destes capítulos de "Amor conjugal".

Tratemos, agora, de examinar mais a fundo o rebaixamento paródico colocado por Bakhtin e como ele se apresenta na trama de Sérgio Sant'anna.

O RISO DA AMAZONA

Para Bakhtin, a paródia se realiza através de dois discursos, mesmo que separados social e temporalmente. Assim, o discurso segundo se utiliza do discurso primeiro (aquele, digamos, "não-paródico", ou "sério"), e o esvazia e critica, criando um novo sentido. Vale ressaltar que só haverá um entendimento pleno deste jogo se levarmos ambos os discursos em conta, e nunca de maneira isolada. Coloca Irene Machado, em seu livro "O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin": "A manifestação paródica é irônica graças a esta visão especular: riso e seriedade se espelham mutuamente numa mesma esfera de reflexão" (MACHADO, 1995, p.183). Ainda para Bakhtin, o embate de linguagens classifica a paródia como um gênero dialógico e híbrido.

Vejamos, agora, o procedimento paródico em "Amazona".

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Em primeiro lugar, há um forte pano de fundo histórico no livro de Sérgio Sant'anna. O final da ditadura militar, e a gradual abertura política do país, exercem função primordial na trama e nas atitudes das personagens.

Moreira está sempre em volta do seu chefe Oswaldo Avelar (o pai de Sílvia, já mencionado), apoiador da ditadura. Nas palavras de Sant'Anna: "Ao contrário de Oscar Goldstein, o Dr. Oswaldo Avelar colaborara com o Golpe de 64 com algo bastante efetivo: dinheiro. E sempre se achava no direito de cobrá-lo através de toda a espécie de favores do Governo" (SANT'ANNA, 1986, p.70).

Aqui, o escritor carioca se vale de um discurso já existente (a ditadura) e o parodia através de um outro discurso, irônico e crítico, principalmente através da imagem do dinheiro.

Este recurso é utilizado ao longo de toda a obra, que critica, de maneira sugestiva e elegante, por meio do tom ácido exemplificado acima, a situação política que o país vivera até ali.

Sant'anna dá seguimento ao seu deboche quando apresenta, por exemplo, a Ordem dos Banqueiros Anarquistas, que, apesar do nome um tanto ridículo, deseja, ao final da trama, desfazer os valores autoritários impostos na sociedade. Tal Ordem é criticada e classificada pelos apoiadores da ditadura como "Um bando de desclassificados que age na clandestinidade" (SANT'ANNA, 1986, p.70). Ou seja, há uma crítica, em tom velado, aos membros da sociedade que enxergavam os opositores do regime como marginais ou arruaceiros.

Ao longo do livro, Sant'anna tece outras ideias por baixo do manto da ironia. Já no final da obra, temos a personagem do General Gouvêa, um lunático que deseja acabar com todos os "subversivos". Depois de detido, percebe-se que Gouvêa é apenas mais um lunático, e que "Isso só passara despercebido, até hoje, em virtude dos próprios requisitos exigidos para a vida militar" (SANT'ANNA, 1986, p. 212).

Devido ao seu hibridismo, a paródia dá abertura para a menção, a influência ou mesmo a homenagem a outras obras. Ou seja, a paródia é um campo fértil para a intertextualidade, pois diferentes gêneros e discursos são aceitos dentro da sua unidade.

Tal procedimento não é incomum a Sérgio Sant'anna, que já o utilizara em "Confissões de Ralfo" (1988), por exemplo. Em "Amazona", a intertextualidade, antes de ser um dispositivo essencial à narrativa, cria um ambiente, e uma leitura, rica de subtextos e referências a filmes, livros e músicas. Um dos principais exemplos é o sobrenome do fotógrafo Jean: Valjean, numa clara alusão a "Os Miseráveis", de Victor Hugo. Temos, ainda,

o Dr. Mabuse, nome do médico legista que examina o olho postiço e de vidro do recém-falecido Jean.

É o título a principal referência intertextual do livro. Está claro que Sant'anna usa a imagem das mulheres guerreiras para estruturar, e referenciar, a ascensão de Dionísia. O autor nos dá uma pista disso ao escrever que Moreira, por vezes, se referia à mulher como "Diana, a caçadora" (SANT'ANNA, 1986, p.10). Com a palavra "caçadora" temos, em primeiro lugar, uma conexão com o aspecto combativo das amazonas.

Em segundo, vale lembrar que a Mulher-Maravilha, personagem de histórias em quadrinhos criada em 1941 por William Moulton Marston e H.G. Peter, é uma princesa amazona chamada Diana Prince. Em sua identidade civil, Diana trabalha para o governo norte-americano, o que exemplifica, por um lado, a importância social e liberadora que a mulher foi, enfim e aos poucos, conquistando. Por outro lado, podemos ler tal dualidade como um exemplo de que as mulheres possuem um potencial, e um direito, bem maior do que a sociedade patriarcal as permite ter.

Dionísia, assim como Diana, possui uma energia que, quando liberta, a faz ultrapassar os preconceitos hierárquicos sofridos durante a trama. O corpo, já mencionado, também é um elo entre Dionísia e as amazonas: a primeira descobre-se sexualmente para iniciar uma jornada de renovação, já as guerreiras gregas exibem-no como forma de beleza e imposição.

Há, ainda, uma outra referência logo após a frase de Moreira, quando Dionísia responde que "Diana é também a noiva do Fantasma" (SANT'ANNA, 1986, p.10), o personagem criado por Lee Falk em 1936.

É preciso incluir, também, o "jogo" entre o nome da heroína de Sant'Anna e o do deus grego Dionísio. Coloca Ana Paula Teixeira Porto:

> A obsessão por desencadear transformações pode ser explicada também pelo nome Dionísia, versão feminina de Dionísio (...). Na mitologia, de acordo com Cirlot (1984), Dionísio é caracterizado como uma divindade infernal e símbolo do desencadeamento ilimitado dos desejos, da libertação de qualquer inibição ou repressão. Dialogando com seu ancestral divino, que preside aos excessos provocados pela embriaguez, Dionísia age com o mesmo ímpeto do deus: não mede esforços para desvencilhar-se de tabus. (PORTO, 2012, p.189)

Assim, percebe-se que Dionísia não faz referência, apenas, ao mito das amazonas, pois o seu nome inclui todo um significado ligado ao prazer e à satisfação.

A AMAZONA E A HIERARQUIA

"Confissões de Ralfo", já mencionado, apresenta uma outra característica em comum com "Amazona": a chamada *literatura carnavalizada*. Tal característica é, entretanto, mais discreta na segunda obra.

Esta teoria foi percebida por Bakhtin a partir do festejo carnavalesco, ainda não relacionado com a ideia da mascarada atual. Para o teórico russo, no carnaval ocorre um emparelhamento das classes sociais e a livre convivência entre os homens. Alcança-se, nesta celebração, uma igualdade impossível em qualquer outro meio social ou festivo.

O espaço ideal para tal festa é a praça pública, que, por não pertencer a um indivíduo ou a um grupo seleto, reflete a mesma igualdade carnavalesca.

Bakhtin classifica de literatura carnavalizada toda a obra que apresenta diferentes gêneros e dispositivos de narração dentro do seu enunciado. Assim, misturam-se o diário, as cartas, a narrativa épica, o romance erótico, o relatório médico etc, numa mesma obra.

Apliquemos tal ideia no livro de Sant'anna. Está claro que ele se utiliza de diferentes meios para narrar a história, não se limitando a uma maneira de fazê-lo. Tais mudanças, embora anunciadas e claras no texto, não são realizadas de maneira extrema. Ou seja, Sant'anna usa-as com parcimônia, evitando estendê-las em demasia (encontramos o oposto em "Confissões de Ralfo", onde capítulos inteiros são escritos na forma de diário, relatórios médicos ou mesmo guias de viagem).

Um dos principais exemplos da carnavalização ocorre quando o autor se utiliza da revista de ensaios fotográficos para exemplificar a "nova" Dionísia que surge. Apesar de não vermos as fotos, Sant'anna as coloca por meio de parênteses, com a legenda correspondente logo abaixo: *"(Nos jardins da Casa de Rui Barbosa.)* 'Qual a Palmeira que domina ufana os altos topos da floresta espessa', contemplo esta cidade" (SANT'ANNA, 1986, p. 64).

Além disso, a manchete de jornais sensacionalistas também é recorrente, como em: "O PRESUNTO TINHA OLHOS AZUIS" (SANT'ANNA, 1986, p.173), referindo-se à descoberta do cadáver de Jean. Antes, ainda, temos duas páginas escritas em forma de ata, relatando a reunião dos Banqueiros Anarquistas: "*A companheira Rita abriu a sessão, informando que as pichações com a sigla da OBA, sobre as paredes de agências bancarias, haviam sido confundidas com inocentes grafites*" (SANT'ANNA, 1986, p.90).

O autor se vale de uma constante que perdura até hoje: a convivência dos diferentes meios de comunicação dentro da sociedade. Além das revistas e jornais, devemos mencionar

as histórias em quadrinhos, o rádio, a televisão (com a tradicional telenovela), a fotografia etc. Além de utilizá-los para manter a atenção do leitor, tais aparatos refletem uma ideia contida na própria trama: o rompimento das hierarquias.

Se Dionísia liberta-se da imagem de mulher subserviente e galga níveis mais elevados, deixando de lado quaisquer fronteiras sociais, é certo dizer que o texto duplica tal posicionamento. Aqui, nenhuma técnica é considerada menor ou menos efetiva, pois todas se unem para um mesmo objetivo: narrar.

Dessa maneira, Sant'anna opta por um princípio democrático, onde todas (ou quase todas) as formas de se contar uma história podem conviver livremente. É como se retificasse, ainda, a importância da democracia, do olhar para o outro sem preconceitos. Não deve haver, enfim, uma ditadura do discurso, onde este é mais valioso que aquele.

Em "Amazona", a livre convivência dos gêneros narrativos, traz, consigo, algo que o carnaval sempre prezou: a igualdade entre os homens.

O NARRADOR

Façamos um breve comentário acerca do narrador do livro. O conceito de polifonia de Bakhtin preza pela diversidade de vozes, vindas de diferentes estratos sociais, que tem, dentro de determinada obra, um espaço para se expressarem. Tais vozes não estão, nunca, subjugadas por um narrador, que interfere nelas ou as organiza da maneira que melhor lhe couber. A obra de Dostoiévski é, para Bakhtin, o principal representante de tal ideia.

"Amazona", apesar de flutuar pela mente, e pela perspectiva, das diferentes personagens da trama, não é um romance polifônico. Isto se dá, principalmente, devido ao narrador do livro, que interfere, constantemente, durante o transcorrer da história. Seu papel é tecer comentários bastante sarcásticos e irônicos, seja em relação a certa figura ou ao momento político do país. Ou seja, ele não dá liberdade total às vozes das personagens, já que as organiza como quer.

Em termos mais conhecidos, podemos denominá-lo como um narrador onisciente, dotado de uma visão ampla do enredo, conhecedor do presente, do passado e do futuro, e que entra na mente de todas as personagens. Além disso, trata-se de um narrador intruso, que dá a sua própria visão sobre aquilo que expõe. A morte de Sílvia Avelar é um exemplo:

> Sílvia Avelar era uma personagem. Porque faltava a ela, por seu próprio nascimento, a compulsão de subir, como Dionísia, ou mesmo para tornar-se uma artista, como Jean e o monte de outros em sua sôfrega busca de expressão, da beleza e da glória,

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

> só restava a ela ser uma personagem, uma obra, a que devia corresponder – como de fato correspondeu – até o fim (SANT'ANNA, 1986, p. 217).

Não lhe satisfaz, apenas, contar a história: ele precisa intrometer-se e dar opiniões, longe da parcialidade de um narrador tradicional. Tal função reforça a não-polifonia da obra.

É ele, também, quem estrutura a trama ao seu bel-prazer, fazendo interrupções quando considera necessário, ou desviando o foco narrativo para algo que talvez pareça superficial ou desnecessário: "Dirão alguns leitores que a morte de um gato não justificaria um capítulo, nem mesmo um parênteses dentro de um livro. Ledo engano" (SANT'ANNA, 1986, p. 153). Assim, ele se presta a descrever como ocorreu a morte do tal gato, numa quebra que desloca a atenção do destinatário e que retifica, mais uma vez, um relator que tem pleno domínio sobre a organização da trama e da voz ali presente.

David Lodge reitera que a onisciência reduz o impacto emocional da experiência retratada, chamando a atenção para o ato de narrar em si. Além disso, a voz autoral, nesse caso, reclama uma autoridade para si (2009).

Logo, embora tenha acesso ao interior de todas as personagens, o narrador de "Amazona" também dá um destaque, proposital, para a sua própria voz, para o seu acento irônico e por vezes metafísico. Um exemplo é a morte do fotógrafo francês: "E foi este vazio (...) que levou Jean a uma clareza e lucidez comparáveis às que lhe proporcionariam cem anos num mosteiro zen e ainda por cima fazendo psicanálise" (SANT'ANNA, 1986, p. 108). Ao mesmo tempo em que coloca o sentimento de Jean momentos antes de seu assassinato, o narrador inclui um breve comentário acerca da situação ("e ainda por cima fazendo psicanálise").

Lembremos, ainda, que a narração onisciente, por reclamar uma autoridade para si, faz com que a onisciência da terceira pessoa pareça parcial e tendenciosa (WOOD, 2014).

CONCLUSÃO

O livro "Amazona" foi analisado a partir de uma perspectiva bakhtiniana, principalmente aquela relacionada com a literatura carnavalizada e seus desdobramentos. Tal teoria se mostra bastante flexível e pode, até certo ponto, ser aplicada a inúmeras obras literárias. O viés escolhido se conecta bem com este e outros romances de Sérgio Sant'anna, autor que faz uso frequente de diferentes métodos narrativos e, por consequência, da hibridização.

Por tal motivo, optou-se por não focar a análise em um ponto, ou tema, apenas. O objetivo, pelo contrário, foi alinhar "Amazona" com o maior número possível (e crível) de ideias bakhtinianas, a partir de um recorte, previamente realizado, deste autor.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1987.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec/ Unesp, 1990.

LODGE, DAVID. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Reutilização e reciclagem: mecanismos de hibridismo nas poéticas de Sérgio Sant'anna e João Gilberto Noll. *Litteris*, n. 10, p. 228-243, set. 2012.

PORTO, Ana Paula Teixeira. Identidade feminina em Amazona: da marginalidade à ascensão social. *Literatura em Debate*, v.6, n.10, p.183-195, ago. 2012.

SANT'ANNA, Sérgio. *Amazona*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'anna. *Revista de estudos de literatura*, v.3, pp.73-82, out.1995.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

AQUISIÇÃO DA LÍNGUA ESTRANGEIRA: "TORNANDO-SE UM OUTRO"

Letícia Campos Miranda (UNICAP)
Dra. Maria de Fátima Vilar de Melo (UNICAP)

1 IMPORTÂNCIA DA LÍNGUA ESTRANGEIRA

Em pleno século XXI, encontrar pessoas com o domínio sobre línguas estrangeiras já não é algo difícil. Com o advento da tecnologia, as distâncias entre os países se encurtaram e é, cada vez mais possível ter informações sobre vários assuntos, possibilitando, até, uma forma de "intercâmbio" entre culturas. Devido a essa forte globalização, saber uma ou mais línguas estrangeiras se torna ainda mais imprescindível, principalmente devido a grande concorrência no mercado de trabalho. Uma das consequências da importância de uma língua estrangeira deve-se ao crescente número de escolas que estão se tornando bilíngues e pela alta procura por cursos de idiomas, como se comprova no trecho da reportagem feita, em 2014, pelo Instituto Singularidade "o número de escolas bilíngues cresce exponencialmente no Brasil. De acordo com a Organização das Escolas Bilíngues de São Paulo (OEBI), até o final de 2012 existiam 96 escolas bilíngues no Brasil, 56 só no estado de São Paulo."

A aquisição de uma língua estrangeira (LE) não é mais restrita às crianças ou aos adolescentes, muitos adultos estão buscando se matricular nos cursos para aprender, pela primeira vez, uma LE ou para aprender outras. Seja no trabalho, na escola, na rua, seja na televisão, no rádio, estamos sempre cercados por idiomas diferentes do nosso, mesmo não percebendo a influência deles em nossas vidas, o inglês, o espanhol, o francês e outros estão sempre nos cercando.

Independente da idade, a aquisição de uma LE não ocorre de forma simples e homogênea, porque além da incompletude língua, a pessoa que a aprende é singular. Cada pessoa irá aprender de forma diferente, assim, há pessoas que se sentem inibidas ao entrar em contato com uma LE e outras ao contrário, pois como afirma Revuz a língua materna "é tão onipresente na vida do sujeito, que tem a sensação de jamais tê-la aprendido, e o encontro com uma outra língua aparece efetivamente como uma experiência totalmente nova" (1998, p.215). Todavia, são poucos os professores e os livros didáticos que consideram a

singularidade do sujeito nessa aquisição podendo se tornar mais uma barreira na aprendizagem.

1.1 RELAÇÃO LÍNGUA MATERNA (LM) E LÍNGUA ESTRANGEIRA (LE) E DIDÁTICA

Para primeiro entender o porquê das barreiras mencionadas anteriormente, é preciso tratar sobre os conceitos de Língua Materna (LM) e Língua Estrangeira (LE) pelo viés da Psicanálise lacaniana e da Linguística estrutural a qual Lacan recorreu.

Neste trabalho, a língua é concebida não apenas como um conjunto de regras gramaticais, de léxicos ou fonemas, mas também como estruturante do sujeito na medida em que o constitui, já que é somente pela língua que o sujeito pode se tornar sujeito, é somente por meio dela que se pode dizer e interpretar.

O processo que resulta na instituição de um sujeito falante de língua materna ocorre ao mesmo tempo em que acontece a fundação do sujeito pela linguagem. A LM é responsável por estabelecer relação do sujeito com o que o cerca e reivindicar seu espaço no mundo, enquanto que a LE só ocorre por intermédio da LM.

Como dito, a aquisição de uma LE tem consequências diversas para cada sujeito, porque nesse contato o sujeito depara-se com algo estranho, mas ao mesmo tempo com algo familiar. É ao se deparar com novos sons, novas palavras, novos sentidos que esse sentimento de estranhamento se produz, é como se ele retornasse ao momento de passagem do *status* de infans para ser falante. Assim, “a aprendizagem de uma língua estrangeira convoca as bases de nossa estruturação psíquica e, com elas, aquilo que é, ao mesmo tempo, instrumento e matéria dessa estruturação, a língua materna, como afirma Revuz (1998, p.).

É comum ouvir pessoas em suas primeiras aulas de LE dizendo “não consigo falar quando o professor me pergunta”, “começo a gaguejar”, “falo de um jeito na minha cabeça, mas quando falo em voz alta, falo tudo errado”. Infelizmente, muitas didáticas não consideram o confronto entre língua materna e língua estrangeira e sua relação com o sujeito, porque como Revuz (1998) diz “a*prender uma língua é sempre, um pouco, tornar-se um outro”* e esse ser um outro, nomear o mundo por meio de palavras com outros significados, articular sons novos, causam prazer para uns e desprazer para outros.

É importante destacar que nessa perspectiva teórica, não se pode dominar uma língua, e sim, tornar-se falante na língua em questão, cada língua que se aprende representa uma possibilidade de modificação subjetiva.

As questões implicadas na aquisição de uma LE não são apenas de ordem linguística, porque segundo Revuz (1998) é preciso que haja uma interação entre dimensões que não costumam estar harmonizadas: afirmação do eu, trabalho de corpo e dimensão cognitiva. A afirmação do eu refere-se ao fato do sujeito ter que assumir ser um sujeito-que-se-autoriza-a-falar-em-primeira-pessoa; trabalho com o corpo porque ele assumirá novas articulações fonéticas e dimensão cognitiva porque precisará memorizar novas estruturas linguísticas, como também dar novamente nome aos substantivos, aos verbos, adjetivos e expressões que não são comuns em sua língua materna. Fundamentadas nessa concepção, supomos que alguns dos casos de insucesso de alunos na aquisição da LE devem-se à dificuldade de dar conta de uma dessas três dimensões.

Essa perspectiva considera que a LM é aquela na qual se estabelece o primeiro contato com a criança e aquela que tece o meio social onde a criança vive e onde os adultos falam dela antes mesmo do seu nascimento, já que nascemos envolta nessa língua normalmente não percebemos o laço afetivo que temos com ela. Assim, às vezes, o contato com outra língua pode causar um estranhamento, porque perturba um sujeito de uma só língua: a língua da infância, da estruturação psíquica e da afetividade, sendo muitas vezes comprovada em falas "me sinto mais seguro quando posso falar português nas aulas de inglês", visto que por meio dela os alunos se sentem mais a vontade. A língua materna tem acesso à linguagem como forma de expressar suas vontades e desejos, enquanto que na LE, como afirma Cavalheiro (2008, p. 6) "pôr-se na língua estrangeira é transcender, é mexer com uma identidade aparentemente estável, é despertar o confronto com a diferença que já faz parte de nós mesmos."

A aprendizagem de uma LE não é um processo tranquilo e natural, mas sim conflituoso, pois é um processo marcado pelo estranhamento do outro e depara-se com uma forma diferente de ver o mundo e questiona suas próprias concepções, como afirma Revuz (1998, p. 223), "o que se estilhaça ao contato com a língua estrangeira no aprendiz é a ilusão de que existe um único ponto de vista sobre as coisas".

Em 1970, os trabalhos que abordavam a relação LM e LE as tratavam a partir de abordagens audiolingualista ou comunicativa e analisavam a interferência da LM na aquisição da LE como erros e como corrigi-los, enfatizando os aspectos sonoros e morfológicos. Assim,

a tradução é vista nas didáticas de ensino como algo perigoso, pois ao mesmo tempo em que pode auxiliar os alunos, mesmo usada de forma mínima, pode levá-los a sempre recorrerem a essa via e assim tanto o aluno quanto o professor perder o controle do seu uso. Diferente dessa visão, Swan e Walter (1990) consideram que a LM pode facilitar em algumas explicações nas aulas de língua estrangeira. Em contraponto, há autores que defendem a necessidade de esquecer a LM para aprender a LE, porém Pereira de Castro (2001, p.3) questiona se existe um "compartimento" reservado para cada língua para ser possível esquecer e lembrar-se de uma determinada língua quando houver necessidade e conclui que não existe esse compartimento. Essa afirmação está ancora no que disse Revuz:

> durante um processo de aprendizagem de uma LE são as bases mesmas da estruturação psíquica que são solicitadas e, com elas, aquilo que é ao mesmo tempo, o instrumento e a matéria dessa estruturação: a linguagem, a língua chamada materna. (REVUZ, 1998, p.215)

A questão da afetividade em relação à LM é tão forte que não se consegue pensar em uma aquisição de uma outra língua sem que seja marcada por ela, como se afirma na frase "A LM está *latente* norteando ora o impedimento, o bloqueio, ora facilitando a aquisição de uma LE" (PEREIRA, 2001, p.5)

Segundo Moraes, Freud ao estudar sobre a histeria, depara-se com Anna O. que interroga o laço familiar do sujeito com a LM e o seu estranhamento em relação à LE, pois esta paciente esqueceu sua língua materna e fez uso de uma língua estrangeira, o inglês. Anna enquanto dormia sobre seu braço causando-lhe dormência no membro, tivera um pesadelo que aparecia uma cobra que saia da parede e ao tentar rezar para que a cobra não a machucasse, faltaram palavras, não conseguia pensar e falar no seu idioma, então foi quando se lembrou de um poema infantil em inglês e conseguiu reproduzi-lo, além de pensar e falar nessa língua. Freud analisou esse pesadelo como se a angústia entre a alucinação e o adormecimento do braço fosse tão grande que causou um impedimento a fala que só fora interrompida pela lembrança do poema infantil em inglês.

No livro Estudos sobre a Histeria, Freud (1996) afirma que a paralisia é uma lesão que não afeta o sistema nervoso, mas sim o Simbólico e o Imaginário. Segundo ele, o trauma se transforma em sintoma devido ao momento em que existe uma relação simbólica entre o que ele evoca com outra representação, porém o Eu não consegue impedir, como afirma Moraes no excerto abaixo:

> Essa outra representação comporta um excesso de afeto do qual o Eu não pode se libertar, portanto, subtrai do registro do Imaginário um de seus suportes simbólicos, o qual assume um excesso de afeto que pertence à outra representação, dando ao sintoma seu peso de real. (MORAES, 2009, p. 3)

Esse caso de Anna analisado por Freud questionou Moraes (2009) e a fez afirmar que o que havia de estranhamento, nesse caso, era referente à língua materna e seu laço afetivo fora encontrando na língua estrangeira. Por meio da exemplificação e os argumentos da autora, podemos perceber que existe uma linha tênue entre familar-estranho na língua materna e na língua estrangeira.

Assim, é comum que no processo de aquisição de uma língua estrangeira encontre-se pessoas com dificuldade na aprendizagem, independente do método de ensino que não consideram as particularidades e as diferenças de cada sujeito e que cada um toma a língua de uma forma, por isso que em uma sala de aula há alunos que têm sucesso nesse processo, e outros não. Fato que é produzido no contato do aluno com LE, nesse encontro ocorrem relações tão particulares e únicas em razão desta língua continuar se inscrevendo e mantendo uma relação importante com a língua materna, e esta também se inscrever no corpo de forma singular.

Enquanto o sujeito vai aprendendo a LE, o sujeito acrescenta aspectos à sua personalidade, já que aprender uma língua não é apenas decorar o léxico ou saber pronunciar corretamente as palavras, mas se adquire também costumes e sua visão de mundo é expandida. Então, aos poucos, o estranhamento com a LE diminui (mas sempre continuará sendo estranha), já que o sujeito passa a significar, a relacionar-se por meio dessa outra língua adquirindo novas experiências relevantes e passe a vê-la como constituinte de sua identidade.

Ao entrar em contato com uma língua diferente, o sujeito entra em contato com um novo recorte de realidade, como se tivesse ganhado novos olhos para ver o mundo. Esse encontro permite, como afirma Coracini (2003, p.198), um “retorno sobre si mesmo, sobre sua própria cultura, criando assim um espaço para o questionamento da univocidade e da homogeneidade aparentes e ilusórias que caracterizam todo discurso”. O estranhamento que a LE provoca não se restringe ao diferente, mas sobre si mesmo, pois o mundo que parecia ser único, apresenta-se como um leque de opções e confrontar isso e assimilar que há novas visões, é um processo de questionamento e modificação daquilo que está inscrito no sujeito por meio da LM.

Weininger (2001 *apud* NASCIMENTO, 2008), ao discutir o processo de ensino/aprendizagem recorre a uma metáfora: o aquário em oposição ao mar aberto. O autor

compara a linguagem em aulas de LE, a um aquário, pois é fechada, tenta fazer com que o aprendiz se prepare para certas situações, e, ao fazer isso, restringe o conhecimento do mesmo a esse leque de circunstâncias. O uso da LE é limitado, como o espaço dentro de um aquário. O uso da LE dentro dessa sala de aula não garante o êxito fora dela, assim como o peixe de aquário tem dificuldade de se adaptar ao mar aberto.

1.2 DO ESTRUTURALISMO LINGUÍSTICO À PSICANALISE LACANIANA

Os trabalhos mencionados de Revuz inauguraram, no Brasil, uma corrente de estudos sobre a aquisição da língua estrangeira que se situa no diálogo entre a linguística estrutural europeia (notadamente Saussure e Jakobson) e as descobertas realizadas entre Freud e Lacan.

Lacan, por sua vez, se fundamentou em Saussure e Jakobson para afirmar que "o inconsciente é estruturado como uma linguagem" (LACAN, [1964] 2008, p. 27). Ao retomar a noção saussuriana de signo, esse autor introduz algumas modificações, no intuito de dar conta das características do inconsciente. Assim, acentua a independência do significante em relação ao significado, tornando-o resistente à barra que separa o significante do significado.

Ferdinand de Saussure, cuja obra mais conhecida é o Curso de Linguística Geral (CLG) publicada após sua morte em 1916, é considerado o fundador da Linguística Moderna como uma ciência autônoma, com objeto de estudo próprio (a língua), métodos e leis específicas de funcionamento.

Saussure (1995) durante seu *Curso* elabora alguns conceitos chaves que são estudados até hoje, entre eles a língua/fala, significante/significado, diacronia/sincrônia, sintagma/paradigma, arbritrariedade e outros. Nesse trabalho não trataremos de todos os conceitos, apenas no que concerne o funcionamento da língua, que para o autor, se dá por meio de dois eixos: o associativo e o sintagmático. No eixo associativo, também chamado de paradigmático, as palavras estão associadas na memória, é um processo de seleção vertical relativo à seleção/combinação determos e como o próprio autor refere-se são "relações *in absentia"* (SAUSSURE, 1995), porque essa relação ocorre fora do discurso. As palavras oferecem algo em comum e podem ser utilizadas no mesmo ponto em um sintagma podendo ser substituído.

Já o eixo sintagmático (eixo horizontal) refere-se ao encadeamento de termos presentes na linearidade da língua, é um processo horizontal de combinação e de contiguidade de palavras. As palavras ganham significação dentro de um sintagma, além de não permitir

que dois termos sejam pronunciados simultaneamente, sendo, então, "relações *in praesentia"* (SAUSSURE, 1995). Com isso, um termo só adquire seu valor porque se opõe a outro termo dentro de um sintagma.

Por ser linear, ao falar, pode-se utilizar apenas um elemento linguístico a cada unidade de tempo e, consequentemente, a seleção de um termo, exclui automaticamente todos os outros termos da mesma classe que poderia aparecer nesse mesmo ponto. Assim, para se ter produção de sentido, os eixos devem estar entrelaçados, não a língua funcionar apenas com um eixo.

O linguista russo Roman Jakobson (1985), a partir do seu trabalho sobre as afasias e a poética, reinterpreta e renomeia as relações baseando-se em figuras de linguagens da retórica clássica, a metáfora e a metonímia, surgindo os termos: processos metafóricos e metonímicos.

O processo metafórico é composto por dois eixos: a substituição e a seleção. De acordo com Jakobson (*ibid*), cada termo, dentro de um contexto, pode se submeter à seleção ou à substituição por outro termo equivalente. O processo metonímico é também formado por dois eixos: o eixo da combinação e o da contiguidade, o que diz respeito à linearidade da língua.

Na mesma obra, esse autor (*ibid*) associa esses aspectos linguísticos com os processos responsáveis pela formação dos sonhos e das demais formações do inconsciente: a condensação e o deslocamento. Os processos metafóricos estão relacionados à condensação e os metonímicos ao deslocamento. Importa destacar que essa proposta de Jakobson foi fundamental para o ensino de Lacan (2002) sobre a linguagem.

CONSIDERAÇÃO FINAL

É inegável a importância de saber uma Língua Estrangeira no mundo em que vivemos, um mundo em constante mudança e trocas interculturais. O que era considerado "artigo de luxo", poucos tinham acesso ao ensino de um novo idioma, hoje é visto como item básico. Todo o grande peso que essa aquisição de uma nova língua assume, acaba atropelando os sujeitos que a aprendem e suas particularidades. Cursos de idiomas, livros didáticos e professores não consideram a singularidade de cada sujeito nesse processo de embate com a língua materna, e acabam passando por cima dos obstáculos que são por eles enfrentados sendo mais "fácil" afirmar que eles não sabem, têm dificuldade e pronto.

É preciso que nas aulas de idiomas, os professores reflitam no fato desse processo reorganizar um sujeito antes estruturado apenas com sua língua materna e que descobre novas maneiras de se expressar por meio da língua estrangeira.

Não se pode encarar o processo de um novo idioma desconsiderando a língua materna do sujeito, nem os fatores linguísticos e extralinguísticos novos que ele irá se deparar, pois como afirma Amati-Mehelr, Argentieri e Canestri (2005, p.138): "Às vezes, uma nova língua representa uma âncora de salvação, um refúgio para "renascer". Outras vezes, pode ser um expediente para mutilar o próprio mundo interno.".

REFERÊNCIAS

AMATI-MEHLER, J.; ARGENTIERI, S.; CANESTRI, J. *A Babel do Inconsciente*: língua materna e Línguas Estrangeiras na dimensão psicanalítica. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

CAVALHEIRO, A. P. *Que exílio é este, "o da Língua Estrangeira"?* Universidade Federal de Pelotas Linguagem & Ensino, Pelotas, v.11, n.2, p.487-503, jul./dez. 2008

CORACINI, M. J. *Identidade e discurso*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.

FREUD, S. (1996). *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud)

Instituto Singularidades. *Escolas bilíngues trazem oportunidade de carreira para professores.* Disponível em: <http://www.institutopeninsula.org.br/noticia/155/escolas_bilingues_trazem_oportunidade_de_carreira_para_professores_> .Acesso em 16 de janeiro de 2016

JAKOBSON, Roman. "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasias". In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo:Cultrix, 1985. p.34-62.

LACAN, Jacques. Metáfora e metonímia (II): Articulação significante e transferência de significado. In: _____. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Tradução Aluísio Menezes, 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 253-262.

_____. [1964] *O Seminário, livro 11*. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MORAES, M.R.S. *Língua materna e estrangeiridade.* Revista Solta a Voz, v. 20, n. 1 (2009)

NASCIMENTO, C. E. R. *O jogo na aula de língua estrangeira:* Espaço aberto para a manifestação do eu Alfa, São Paulo, 52 (1): 149-156, 2008

PEREIRA, E. F. O. *O papel da língua materna na aquisição da língua estrangeira Inter-Ação.* Rev. Fac. Educ. UFG, 26 (2): 53-62, jul./dez. 2001

REVUZ, Christine. A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Língua(gem) e identidade*: elementos para uma discussão no campo aplicado. Campinas, SP: Mercados de Letras, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand. Relações sintagmáticas e relações associativas. In: _____. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução Antônio Chelini et al, 20ª ed., São Paulo: Cultrix 1995

SWAN, M.; WALTER, C. *The New Cambridge English Course*. Cambridge: Cambridge University Press,1990.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

NA CARRÊRA DA CRÍTICA: OS ENQUADRAMENTOS DA PEÇA *NA CARRÊRA DO DIVINO*, DE SOFFREDINI, NA IMPRENSA

Ma. Lígia Rodrigues Balista (USP - FAPESP)

A peça *Na carrêra do divino*, de Carlos Alberto Soffredini, foi escrita em 1979 e teve duas grandes montagens até hoje. É um dos grandes trabalhos do dramaturgo e as encenações receberam atenção da imprensa brasileira, havendo, portanto, algumas críticas importantes que compõem hoje a fortuna crítica sobre o autor. Apresento aqui[37] uma leitura sobre as principais críticas que circularam nos periódicos nacionais sobre estas duas montagens de *Na carrêra do divino*, procurando entender quais aspectos cada texto valoriza ou condena na obra e como esses enquadramentos acabaram incorporando mais amplamente as apreciações críticas sobre o autor.

Na carrêra do divino foi escrito por Soffredini a pedido do grupo Pessoal do Victor. O interesse era montar um espetáculo que representasse a origem comum dos integrantes do grupo: o interior paulista em suas principais marcas culturais. O desafio era seria colocar em cena essa esfera caipira sem cair no estereótipo negativo como o de Jeca Tatu, na marcante criação literária de Monteiro Lobato. O grupo, já reunido por meses em torno da proposta, tinha levantado bastante material sobre essa cultura, mas não conseguia escrever uma dramaturgia com o tratamento desejado. É nesse momento que convidam Carlos Alberto Soffredini para escrever a peça. O dramaturgo aceita, relutando um pouco por dizer não dominar a linguagem do interior paulista:

> Resolvemos montar, mas eu disse que não era caipira, não era a minha linguagem, a minha era a urbana, litorânea. Então, eu fui lendo todo esse povo que lidava com dialeto e comecei a descobrir que existia um dialeto que eu não sabia nem eles. Recolhi tudo, fui pra casa e comecei a estudar. Fui me aprofundando e só quando comecei a raciocinar no dialeto é que voltei a escrever. Aí foi num salto porque nada que eu vinha fazendo até então tinha a ver... (SOFFREDINI, 2011, p. 308)

Soffredini concebe a estrutura geral da peça após uma vasta pesquisa que faz em diferentes fontes. Segundo o que o próprio autor aponta, ele teria "retirado" essa estrutura de

[37] O trabalho aqui apresentado é um pequeno recorte dentro de minha pesquisa de doutorado sobre a representação do caipira na obra de Soffredini – particularmente nas peças *Na carrêra do divino* (1979); *A estrambótica aventura da música caipira* (1990); *Auto de Natal Caipira* (1992); *A madrasta* (1995).

um dos livros que foi fundamental nesse processo de pesquisa para compreender como vivam os caipiras: *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido.

Conforme narram os atores envolvidos na montagem e o responsável pela parte musical, Wanderley Martins, as cenas iam chegando aos poucos para os ensaios. Soffredini encerra a escrita do texto teatral em julho de 1979 e a estreia dessa primeira montagem de *Na carrêra do divino* acontece em agosto do mesmo ano, em Piracicaba. Em setembro a peça vai para São Paulo. Em 1987 é remontada pelo Núcleo Estep (Estética Teatral Popular).

MONTAGEM DE 1979

A primeira montagem, encenada pelo grupo Pessoal do Victor, ficou mais de dois anos em cartaz, recebeu prêmios e diversas críticas produzidas no calor da hora, como os textos "Emoção estética brasileira. E um espetáculo irresistível", de Sábato Magaldi, "Os intérpretes, perfeitos na transfiguração do caipira", de Clóvis Garcia, e "Lucidez de um drama popular sem folclore", de Jefferson Del Rios. Há outros textos, um pouco posteriores, como o de Carmen Lydia de Souza Dias, "A linguagem caipira", que saiu ainda em 1979, e o de Walnice Nogueira Galvão, que acabou incorporando seu livro de crítica literária de 1981, com a peça ainda em cartaz. Analisarei os principais pontos que essas cinco críticas levantam sobre a montagem do grupo e sobre a criação de Soffredini.

Vale lembrar que a *Na carrêra do divino* obteve grande sucesso de público e marcou a maneira como a crítica passou posteriormente a ver o trabalho do dramaturgo – em especial na questão da cultura popular e caipira.

Começo pelo texto de Clóvis Garcia – "Os intérpretes, perfeitos na transfiguração do caipira" – que foi publicado em 9 de setembro de 1979, no jornal O Estado de São Paulo, mesma semana da estreia do espetáculo no Teatro Eugênio Kusnet, em São Paulo. Recentemente, esse texto passou a compor o livro *A Crítica como ofício*, de 2006. O crítico elogia o trabalho feito na primeira montagem da peça de Soffredini pela valorização do popular. Classificando o espetáculo como "expressivo de nossa cultura popular" (GARCIA, 2006, p. 217), ele destaca a "transposição para o palco, em termos de teatro erudito" do que chama de "cultura espontânea do nosso povo". Dando uma "dimensão universal", esse tipo de trabalho poderia "determinar a formação de uma dramaturgia que corresponde à nossa expressão característica e, nesse sentido, verdadeiramente popular" (2006, p. 217).

Garcia valoriza o aproveitamento do folclore como um caminho para "um teatro verdadeiramente nacional" (2006, p. 217), mas reconhecendo não ser esta a única possibilidade, evidentemente. O crítico adverte, porém, que não se deve classificar esse espetáculo como "teatro folclórico", já que não se trata ali de uma expressão dramática espontânea, sem interferência da cultura erudita. O que se passa no palco nessa montagem é uma "transposição" (teatro feito por equipe que prepara o espetáculo com "conhecimento premeditado" – 2006, p. 217). *Na carrêra* é, portanto, um "teatro erudito", com "aproveitamento de nosso folclore" (nesses termos, ele bem ressalta), a partir das pesquisas que o grupo Pessoal do Victor fez sobre nossa cultura – "a cultura paulista difundida pelos tropeiros em todo o Brasil" – deixando um pouco de lado a dramaturgia estrangeira (2006, p. 218).

O crítico ainda valoriza que a encenação conseguiu abranger aspectos diversos, como linguagem, usos e costumes, crendices, atividades extrativas, caça, agricultura, música, dança; porém, lamenta que as escolhas ficaram mais no histórico e não abordaram as manifestações culturais do presente, na época da peça, com suas influências modernas. Critica a visão literária e antropológica desligada do que chama de "ciência do Folclore" (2006, p. 218), o que limitaria a pesquisa, mas relembra que o etnocentrismo de Lobato foi "acerradamente ironizado" na peça (2006, p. 219). Garcia conclui dizendo que essa peça "resultou, apesar do enfoque literário e histórico, num espetáculo expressivo da nossa cultura popular, num teatro erudito, que é o que pretende ser, de algum nível artístico" (p. 219). O crítico ainda elogia o trabalho entrosado entre autor, diretor e cenógrafo, bem como a "excelente transposição musical" feita por Wanderley Martins.

A segunda crítica publicada sobre essa peça foi a de Jefferson Del Rios. Seu texto é de 13 de setembro de 1979 e saiu na Folha de São Paulo com o título "Lucidez de um drama popular sem folclore"; passou, mais tarde, a compor o livro *Crítica Teatral*, publicado recentemente (2010). Del Rios aponta que se trata de um "espetáculo sobre caipiras", mas não de maneira semi-idiotizada como costuma ser a "versão preconceituosa das capitais" (2010, p. 52). A montagem do Pessoal do Victor faz, segundo o crítico, uma "belíssima reconstituição" do homem rural brasileiro e de sua cultura em extinção, a partir do estudo minucioso de Candido, que descreve brevemente, de forma elogiosa.

Sobre essa relação, ele comenta: "Todo um povo, um modo de ser, uma linguagem com características e sonoridades do dialeto foram fixados por Antonio Candido e, agora, são redimensionados no palco em termos dramáticos e musicais" (2010, p. 52). Segundo Del

Rios, os costumes são mostrados com "singeleza", ao lado das alegrias do cotidiano pobre daquela família. O espectador atencioso sente um "efeito emocional" ao descobrir que o que conhecia através apenas de relato, "aparentemente distante", na verdade é uma realidade a poucos quilômetros de São Paulo (2010, p. 53). O espetáculo teria mostrado assim "com forte conteúdo crítico" (2010, p. 53) como esse homem rural é liquidado quando passam a vigorar as relações baseadas na propriedade e no lucro. Del Rios completa:

> "Por trás do quadro humano expressivo de Na Carrera do Divino é possível se antever os demais problemas sociais do campo (boias-frias, lutas de posseiros, grilagens de terra, o latifúndio, etc.). O Pessoal do Victor encontra na atual iniciativa um dos seus momentos de maior lucidez e maturidade artística. O espetáculo é belo e digno, da primeira fala caipira à última nota musical." (DEL RIOS, 2010, p.53)

O crítico elogia ainda "o elenco comprometido", com especial destaque para Adilson Barros: essa peça seria, para Del Rios, "o grande instante na carreira" do ator, que "sozinho vale por quase todos os astros de todos os horários nobres de todas as besteiras que se fazem em todas as televisões do Brasil. Vê-lo é sentir o intérprete na grandeza de uma emoção integralmente dedicada ao teatro" (2010, p. 54). A força dessa avaliação sobre o ator que fazia o personagem Jeca ("Adilson confunde-se com o caipira"), foi para muito além desse texto crítico, marcando outros trabalhos que Soffredini desenvolveria com Adilson Barros: o filme *Marvada carne*, de 1985, (do qual Soffredini é roteirista) e a peça-musical *A estrambótica aventura da música caipira*, de 1990. Del Rios conclui dizendo que a peça *Na carrêra do divino* é, por tudo isso, "um acontecimento" e "uma alegria" (2010, p. 54).

Se o conteúdo da peça é destaque dessa crítica, na valorização do olhar sobre o caipira, intriga-nos que o crítico não aprofunde ali a avaliação sobre as escolhas de representação, parecendo crer de fato que coloca-se ali em cena uma realidade social muitas vezes esquecida, como se o texto científico de Candido fosse apenas redimensionado para o palco.

Passo agora ao trabalho de Sábato Magaldi, crítico tão reconhecido nos caminhos do teatro brasileiro, que escrevia com profundo conhecimento da matéria de que tratava. Vale lembrar que em 1979, Sábato já é um crítico experiente, tendo publicado livros importantes, como o *Panorama do teatro brasileiro*, em 1962, e com percurso já reconhecido como professor e estudioso de teatro, sendo então um dos fortes nomes de nossa crítica teatral. Desde 1966 ele era o responsável pela coluna de crítica teatral no Jornal da Tarde.

Ao escrever sobre a montagem feita pelo grupo Pessoal do Victor, em sua coluna de crítica do Jornal da Tarde, em 19 de setembro de 1979, Sábato Magaldi valoriza a pesquisa

sociológica e antropológica que sustentaria o espetáculo, descrito pelo crítico como "um dos mais autênticos já criados pelo nosso teatro" (2015, p. 651). O crítico ainda destaca: "Só uma perfeita integração de todos os elementos alcançaria esse excelente resultado" (2015, p. 651), valorizando o trabalho conjunto do grupo com o autor Soffredini. Sobre o plano da peça (que foi transcrito no programa dessa montagem), Sábato afirma que parece ter havido rigor científico na condução dos episódios, mas elogia que a sustentação dessa estrutura tem desaparecido, permitindo que o público veja no palco "a maravilhoso unidade da ficção". Para o crítico, o autor teria conseguido absorver os estímulos para fundi-los em uma "primorosa peça de teatro" (2015, p. 651).

Esse me parece um ponto importante no que concerne pensar a qualidade da dramaturgia de Soffredini. Se a pesquisa é sempre um ponto de destaque em suas produções, importante as marcas dessa pesquisa não serem o que vemos no palco, mas a matéria pesquisada conseguir ser de fato transformada em obra de arte.

Pessoalmente, concordo ser muito bom o efeito final conseguido pelo dramaturgo após a extensa pesquisa realizada para a escrita de *Na carrêra do divino*. Mas há breves momentos ainda em que essas marcas muito explicativas aparecem (como na cena em Mariquinha explica qual é a revista que mencionou...) e é onde o texto perde essa força de composição como arte autônoma e fica ainda muito ligado ao caráter didático da pesquisa. Mas fato é que são momentos pontuais, que não invalidam esse importante ponto que Magaldi levanta.

O crítico continua então, deixando claro do que fala: "Pela primeira vez, o ponto de partida sociológico não anulou a beleza ficcional". Se não é possível afirmar com exatidão a que ele se refere com a expressão "pela primeira vez", o debate sobre essa relação entre a reflexão social e a produção de arte é antigo e conhecido, tanto nas críticas teatrais como além delas: é um dos pontos que marca a reflexão sobre o fazer literário de maneira geral.

Sábato ainda elogia a escolha de Soffredini em calcar a estrutura da peça na narrativa do velho caipira que já compõe com traços romanescos o livro de Antonio Candido. As outras fontes viriam a enriquecer e complementar essa escolha central. O crítico classifica, assim, o espetáculo como "epopeia", ao tratar da extinção de uma civilização, e avalia como "sábia" a escolha de Soffredini ter encerrado a peça no momento em que a família parte para a cidade grande, onde a cultura caipira se descaracterizará.

Ponto importante da crítica é ainda ressalva de que o espetáculo não trata de um mundo particular, "do qual o expectador citadino" se aproxima com "a curiosidade pelo que é exótico" (2015, p. 652). Sábato aproxima, nesse sentido, o trabalho que há em *Na carrêra do*

divino da grande obra de Guimarães Rosa, já que o texto de Soffredini reflete, segundo o crítico, "a nossa realidade, nos mesmos termos, por exemplo, de *Grande Sertão: Veredas*" (2015, p. 652). É uma forma de elevar e valorizar o trabalho de escrita do dramaturgo, já que o polo de comparação é uma das obras mais valorizadas do cânone literário brasileiro, especialmente pelo cuidado e pelas saídas encontradas na representação do mundo rural. Ainda sobre este ponto, Sábato afirma:

> Aquela família de camponeses de São Paulo apresenta os mesmos signos de transcendência e universalidade de qualquer grupo humano dos centros civilizados. Daí a admirável comunicação do espetáculo. (SÁBATO, 2015, p. 652)

A pesquisa sobre linguagem é elogiada tanto para o autor do texto quanto para o trabalho dos atores, que não trariam inflexões "falsas" na fala caipira: "A prosódia parece pertencer espontaneamente a todos" (2015, p. 652). O riso conseguido pelas particularidades da linguagem não são de deboche dos caipiras, mas de "encantamento pelos achados poéticos e pela precisão e surpresa dos vocábulos". E ainda completa, valorizando muito nesse sentido a construção dessa peça: "Também nesse ponto de vista *Na carrêra do divino* é uma magnífica lição de brasilidade" (2015, p. 652).

Sábato ainda avalia o trabalho do diretor Paulo Betti, elogiando o espetáculo por fluir "sem quebra de ritmo" e indicando o nome dele para ser incluído entre os "nossos bons encenadores". O grupo de atores também é elogiado pelo trabalho: "Todos assimilaram integralmente os papeis. (...) Mesmo os menos experientes estão tão integrados no desempenho que não cabe fazer uma restrição" (2015, p. 652). O crítico encerra a avaliação sobre os atores fazendo uma menção especial a Adilson Barros.

Para finalizar seu texto no jornal, Sábato elogia ainda o trabalho de Márcio Tadeu nos cenários e figurinos, e a música de Wanderley Martins, colocando-os como indispensável "para o êxito do espetáculo", que indica aos leitores retomando a ideia de brasilidade da obra: "*Na carrêra do divino* se recomenda para quem deseja uma emoção estética entranhada ao Brasil" (2015, p. 652).

O extenso texto de Carmen Lydia de Souza Dias, no Suplemento Cultural do jornal O Estado de S. Paulo, de 11 de novembro de 1979, não é propriamente um texto exclusivo de crítica teatral da peça de Soffredini. Aproveitando o 106º aniversário de Valdomiro Silveira, a autora destaca a "presença marcante" do escritor, autor de *Os caboclos* e *Leréias*, na "estruturação do texto" de *Na carrêra do divino* (1979, p. 6). Dias comenta em seu texto a retomada dos estudos sobre linguagem caipira pelas pesquisas literárias mas também pela

redescoberta de temas da vida rural pela esfera do teatro. Seria oportunidade de rever e reavaliar obras escritas inspiradas no "falar regional do interior paulista".

Sobre a peça, aponta a "seriedade e autenticidade" da montagem aliada à sensibilidade no "tratamento de matéria poético-ficcional", com equilíbrio dos planos científicos e estético (1979, p. 6). Dias elogia a "recuperação daquele mundo caboclo" feita com perspectivas críticas e a "riqueza didático-expressiva" do "belo texto de Soffredini" (1979, p. 6). Esse espetáculo confirmaria, segundo ela, o "potencial criador" do dramaturgo, que soube aproveitar a bibliografia diversificada para a composição do texto dramatúrgico. Segundo a crítica, os dados para a "recomposição da atmosfera ambiental caipira", tirados dos contos de Valdomiro Silveira, fornecem "a base ficcional adequada ao factual da narrativa" inspirada no ensaio sociológico de Candido.

Escrevendo cerca de dois meses após a estreia do espetáculo em São Paulo, ela destaca ainda o "interesse popular por um espetáculo que corajosamente se debruçou sobre o caipira" (1979, p. 7), o que pode estimular novas reflexões sobre os caminhos da crítica e a rotulação de algumas obras.

O texto de Walnice Nogueira Galvão, que leva o mesmo título que a peça, foi inserido em um livro de ensaios de crítica literária, publicado dois anos após a estreia da peça. Galvão destaca principalmente a natureza experimental de *Na carrêra do divino*, ressaltando a questão da música caipira como suporte desse espetáculo teatral: "espetáculo onde texto e música estão inextricavelmente ligados, tendo sido criados a partir de um estudo da população caipira" (1981, p. 162). Ela enfatiza, assim, o aproveitamento da música caipira e comenta como ele é raro no teatro: "Não é fácil defender a presença da música caipira num palco. Mesmo Mário de Andrade, apaixonado por tudo quanto fosse criação de arte popular (...) manifestou suas dificuldades" (1981, p. 163). Aqui seu texto tem muito mais o tom ensaístico do que de crítica teatral jornalística – Galvão retoma por mais seis parágrafos alguns pontos dos estudos de Mário sobre cultura popular e música popular. Não me interessa tanto aqui os pormenores do conteúdo dessa digressão, a não ser pelo aspecto argumentativo maior: trazer Mário de Andrade coloca os apontamentos que a autora pretende fazer sobre a obra de Soffredini já em um enquadramento específico dentro da crítica literária.

É nesse sentido que ela valoriza a questão da dança – descoberta e apontada por Mário como o verdadeiro ponto forte de espetáculos populares que observou (o intelectual percebera que sua "tônica estava deslocada", já que não era nem o canto nem a letra o grande ponto do espetáculo). Assim, além do aproveitamento musical em si, Galvão destaca o

trabalho do grupo paulista com a dança na montagem desse espetáculo: "A lição de Mário de Andrade foi bem aproveitada pelo pessoal do Victor", que talvez dele nem tenha tido conhecimento" (1981, p. 164). Dessa forma, apesar de não citarem o nome do escritor na bibliografia impressa no programa da peça, a lição "mais profunda e mais fundamental" do investigador – ter uma atitude "modesta e aberta" diante de "seu objeto de investigação" – parece ter guiado a produção da peça.

Galvão destaca ainda o uso do conceito de "mínimos vitais e mínimos sociais", retirados do estudo de Candido, para refletir sobre as críticas que a peça apresenta (questionamentos sobre a espoliação da terra, a fome, a exploração). Porém, a autora parece manter em sua escrita um tom de "nós" x eles" (1981, p. 165) que vai em sentido muito diferente do que tenta, por exemplo, Sábato Magaldi em seu texto ao falar da universalidade do tratamento que a peça dá às críticas sociais feitas.

Afirmando ainda que o espetáculo "tem altos e baixos", ela não desenvolve quais seriam. E reforça, mais uma vez, como o interesse pela música é constante na peça, anunciando inclusive o disco com as gravações de algumas das canções, que sairia em 1980 pela RCA. Dentre elas, destaca a canção "Moreninha, se eu te pedisse" como representativa das "possibilidades de um perfeito entrosamento da música com o teatro", já que as "cenas rápidas" em que a canção aparece (momento em que o Cidadão apresenta objetos de consumo urbanos à família caipira) são "intercaladas pela modinha na dúvida do subjuntivo, dando um efeito excelente, ao mesmo tempo triste e irônico" (1981, p. 165).

Walnice Nogueira Galvão ainda aponta como esse espetáculo "pode abrir um caminho de renovação para o teatro e para a música no teatro" (1981, p. 165). E encerra seu texto apontando a falta de mais informações para o ouvinte sobre a música de *Na carrêra do divino*, criticando particularmente a Carrêra do Boi-assado, que encerra a peça:

> Esta deveria ser um ponto alto (...). Infelizmente, perde em ênfase de um lado porque não dá pra entender direito a dicção, e de outro porque as ricas intervenções visuais de outros momentos de evocação na peça tornam a canção, apenas cantada, pouco impressiva. (GALVÃO, 1981, p. 165)

Para Galvão, o boi poderia ter sido visto em cena pelo público. Pessoalmente, discordo desse apontamento da crítica por considerar uma das canções mais metafóricas da peça. Se o boi não foi colocado no palco como representação visual do animal, talvez tenha havido mais chance de ter sido compreendido em todo seu complexo significado metafórico como redenção mitológica passada transmitida nas narrativas orais dos caipiras, como bem registra

Antonio Candido. Todavia, se Galvão aponta claramente essa insatisfação, como exemplo da "exploração insuficiente de todos os recursos cênicos", é com tom positivo que fecha o texto: "são reclamações a favor de *Na carrêra do divino*, de quem teve uma boa amostra e ainda quer mais" (1981, p. 166). O ponto da utilização da música parece o centro para ela, que deixa de lado em seu texto crítico outros aspectos importantes da estruturação deste espetáculo.

MONTAGEM DE 1987

A segunda montagem da peça, com direção do próprio Soffredini no Núcleo Estep, em 1987, também recebeu críticas relevantes em jornais, como a de Alberto Guzik, publicada no jornal O Estado de São Paulo em 27 de junho de 1987. No texto "Um retrato realista e amoroso do caboclo, em boa montagem", o crítico aponta a "paixão e disciplina sobre seu projeto teatral" do grupo responsável pela volta de *Na carrêra do divino* ao palco.

A temporada dessa segunda montagem é saudada como "de sucesso", sendo o espetáculo descrito pelo crítico como "bem elaborado e interpretado". Mais uma vez a pesquisa séria é destacada. Guzik ressalta essa marca para o dramaturgo, que "há anos vem construindo sólida e coerente carreira de pesquisador do teatro popular" e conseguiu nessa peça capturar o mundo caboclo "com minúcias sociológicas". A crítica destaca o fato de a peça ser baseada no livro de Antonio Candido, mas ter "ganhado vida autônoma com a dramatização eficiente dos episódios", e comenta brevemente o contexto de produção da peça em 1979. Interessante notar que aqui as ponderações já levam em conta que se trata de peça que tem história, com prêmios inclusive, sendo chamada então pelo crítico de um "clássico os anais da dramaturgia brasileira contemporânea". Guzik tem, portanto, parâmetro de comparação e, sobre a remontagem do texto, indica:

> A nova edição do texto, sob direção do autor, é muito diversa do espetáculo do Pessoal do Victor. E, em muitos sentidos, melhor. É mais fluente. Soffredini domina tão bem os segredos do palco quanto as complicações da estrutura dramatúrgica. (GUZIK, 1979)

O projeto visual de Gabriel Vilela e a luz de Ilder Miranda Costa são também elogiados, assim como os novos arranjos musicais feitos por Valmy Rocha. A dedicação do elenco também é comentada por Guzik, que encerra o texto apontando a solidificação do grupo. Texto elogioso, parece-me, entretanto, que pouco se acrescenta à maneira de entender o trabalho de Soffredini. Se o crítico destaca essa segunda montagem como "melhor" em

muitos aspectos, ele não aprofunda no que exatamente seria – apenas adjetiva a montagem como "mais fluente". Os dois pontos centrais desse texto parecem ser a já consagração do dramaturgo e a maior consistência do grupo Estep.

Outra crítica escrita em jornal sobre essa montagem foi a de Antonio Augusto Machado de Campos: "Na carrêra do divino: a plateia aplaude em pé", de junho de 1987. Retomando a origem da peça de 1979, o texto relembra o sucesso da peça ao levar prêmios importantes do teatro com a primeira montagem e destaca os estudos sobre linguagem feitos pelo Núcleo Estep nessa segunda montagem. Há elogios para a parte musical, destacando as composições musicais de Valmy Rocha – mas o crítico não comenta que apenas os arranjos foram modificados, sendo as letras ainda de composição do dramaturgo e idênticas 'as da primeira montagem. E há algumas imprecisões nos termos usados (talvez pela tentativa de usar termos classificatórios): Campos chama essa montagem de "opereta musical" em estilo do "caipirismo"; adiante, diz a vida dos caipiras é narrada "em forma de epopeia" cheia de quadros.

A direção de Soffredini é elogiada com destaque pela facilidade de comunicar "os lados poético, político ou delator da peça", o que era "esperado" já que ele "conhece tanto o teatro". O elenco é descrito como "o charme" da nova versão: os "jovens atores" "encantam" na interpretação e nas canções. Segundo Campos, *Na carrêra* tem uma "carpintaria teatral invejável" e seria uma "obra-prima do teatro" – apesar de não justificar porque escolhe esses adjetivos. Parece-me mais um texto crítico que aponta elogios sem aprofundar nas descrições/explicações que justificariam uma classificação ou outra. Ele encerra com a imagem que deu título ao seu texto: contando como o público aplaude em pé ao final do espetáculo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas das referências feitas posteriormente ao trabalho do dramaturgo voltam a pontos levantados por essas primeiras críticas, como por exemplo ele ser chamado posteriormente de "autor caipira", ou apontarem essas marcas em outros textos seus que não necessariamente tratavam da temática caipira – como na crítica sobre a peça "Pássaro do poente", de 1987: "Uma lenda japonesa, com tom caipira" (Jornal da Tarde, 22 de abril de 1987).

De fato, a peça *Na carrêra do divino* é uma das grandes obras do autor, trazendo, portanto, elementos relevantes para compreendermos algumas características gerais da dramaturgia de Soffredini. Um deles é a busca por uma poética específica na construção de suas peças: partir de uma extensa pesquisa e aproximar fontes a princípio tão distintas, realizando uma associação própria entre cultura erudita e cultura popular. Sobre este ponto (o uso de diferentes fontes), a crítica se divide, como vimos, ao avaliar como Soffredini as incorpora: enquanto uma parte destaca a transposição da narrativa sociológica para o palco, outra aponta a transposição de elementos da cultura popular espontânea para o espaço formal do teatro. O mesmo acontece quando se destaca algum desses autores pesquisados, ou quando o aproxima de outros escritores brasileiros: colocar em sobressalto o nome Valdomiro Silveira tem efeito diferente do que destacar o nome de Antonio Candido ou de Guimarães Rosa, ou ainda da Mário de Andrade. A depender do aspecto estético ou ideológico que se quer elogiar, uma ou referência saem fortalecidas dos textos críticos.

Creio que a dificuldade em analisar uma peça como essa esteja exatamente neste ponto: as referências eruditas e populares são colocadas pelo dramaturgo lado a lado. É exatamente pelo imbricamento das várias referências de origens muito diversas que o autor consegue tratar com profundidade e beleza a complexidade da matéria escolhida. Não é fácil, portanto, para a crítica avaliar esse espetáculo em termos de arte erudita ou popular. Se Lobato discursa sobre a construção da moradia caipira, também o faz o João de Barro; se a voz de Candido discorre sobre os modos de caça e trabalho agrícola daquele grupo, é pela lenda do Curupira e pelas formas da poesia popular que esses tópicos viram ação e diálogo em cena. Soffredini consegue, portanto, fundir nessa peça referências de ambos os campos.

REFERÊNCIAS

DEL RIOS, Jefferson. “Lucidez de um drama popular sem folclore”, de Jefferson Del Rios. “Na carrêra do divino”. In: *Crítica Teatral Volume I*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

DIAS, Carmen Lydia de Souza. “A linguagem caipira”. In: Suplemento Cultural do jornal O Estado de S. Paulo, 11 de novembro de 1979.

FARIA, João Roberto. “A crítica teatral de Sábato Magaldi”. In: *Estudos avançados*, São Paulo, v.29, n.84, p.381-386, Agosto de 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142015000200381&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10/Nov/2016.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "Na carrêra do divino". In: *Gatos de outro saco*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GARCIA, Clóvis. "Os intérpretes, perfeitos na transfiguração do caipira", p. 217-219. In: *A Crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

GUZIK, Alberto. "Um retrato realista e amoroso do caboclo, em boa montagem", jornal O Estado de São Paulo, 27 de junho de 1987.

_____. "Uma lenda japonesa, com tom caipira", Jornal da Tarde, 22 de abril de 1987.

MAGALDI, Sábato. "Emoção estética brasileira. E um espetáculo irresistível" In: *Amor ao Teatro*, São Paulo: Sesc Edições, 2015. p. 651-652.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. Peças: *Na carrêra do divino* (1979); *A estrambótica aventura da música caipira* (1990); *Auto de Natal Caipira* (1992); *A madrasta* (1995) – material em pdf ou xerox.

SOFFREDINI, Renata. *Serragem nas veias: Carlos Alberto Soffredini*. Coleção Aplauso. São Paulo, Imprensa Oficial: 2011.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

PEDAGOGIAS DE GÊNERO EM SITES DE JOGOS INFANTIS[38]

Dra. Liliane Madruga Prestes (IFRS)

1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES ACERCA DAS PEDAGOGIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE

Ao enfocar as relações de gênero e sexualidade que circulam na rede, em particular, nos sites de jogos, busco subsídios em autoras como Joan Scott (1995), ao referir que o conceito de gênero consiste em um modo primeiro de significar as relações de poder. As masculinidades e as feminilidades são construídas e aprendidas socialmente. Isto significa dizer que não nascemos meninos ou meninas, mas nos tornamos isto ou aquilo a partir das relações sociais e culturais que estabelecemos.

> Minha definição de gênero tem duas partes e diversos subconjuntos, que estão interrelacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo da definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos. (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1995, p. 86).

Em suas análises, a autoria citada salienta que compreender tais processos requer estarmos atentos/as aos discursos e práticas veiculados em espaços virtuais. Em particular, destaca as relações de gênero e sexualidade, uma vez que desde o nascimento estamos imersos em diferentes práticas educativas denominadas como pedagogias da sexualidade.

> [...] a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais. Nessa perspectiva, nada há de exclusivamente "natural" nesse terreno, a começar pela própria concepção de corpo, ou mesmo de natureza. [...] Os corpos ganham sentido socialmente. A inserção dos gêneros - feminino ou masculino – nos corpos é feita, sempre no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (LOURO, 2007, p. 11).

Ao discutir como a sexualidade é produzida, a autora Louro (2007) chama a atenção

[38] Refiro-me aos sites utilizando a expressão sites de jogos infantis que a classificação contida nos indexadores de procura na rede, em particular, no Google.

para o fato de que somos sujeitos de muitas identidades transitórias e contingentes, as quais (incluindo as identidades sexuais) são construídas e possuem um caráter fragmentado, instável, histórico e plural. Portanto, problematizarmos os conceitos e as lógicas binárias rigidamente estabelecidas (normal/anormal; homossexual/heterossexual), requer considerarmos o contexto nos quais os mesmos estão sendo produzidos, articulando-os com outros marcadores sociais e identitários como raça, classe e gênero. Para autora, vivenciamos uma espécie de pânico moral, demarcada por inúmeras estratégias de controle e disciplinamento dos corpos frente à visibilidade dada à sexualidade em inúmeros artefatos culturais.

> No centro de tais preocupações estão os pequenos. [...] Redobra-se ou renova-se a vigilância sobre a sexualidade, mas essa vigilância não sufoca a curiosidade, o interesse, conseguindo apenas, limitar sua manifestação desembaraçada e sua expressão franca. As perguntas, as fantasias, as dúvidas e a experimentação do prazer são remetidas ao segredo e ao privado. Através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprendemos a vergonha e a culpa; experimentamos a censura e o controle. Acreditando que as questões de sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber sua dimensão social e política (LOURO, 2007, p.27)

A autora destaca que as pedagogias da sexualidade e gênero incluem uma gama de artefatos culturais que identificam e determinam o que é masculino e o que é feminino, atributos estes que definem formas de vestir, objetivos, postura, dentre outros. Logo, o sujeito é produzido a partir de processo cultural continuado, imerso num tempo e espaço determinante e determinado por práticas culturais masculinizantes e feminilizantes. Desta forma, podemos entender que o conceito de gênero está relacionado fundamentalmente aos significados atribuídos a ambos os sexos em contextos históricos e culturais diversos. Tal entendimento contrapõe-se a ideia da existência de uma essência de gênero que seja universal e imutável. Dito isso, destaco que inúmeras são as estratégias disciplinares e os discursos postos em funcionamento em diversas áreas do conhecimento, bem como em diferentes artefatos culturais, com especial ênfase, nesta tese, nos jogos voltados ao público infantil, disponibilizados na rede.

Alguns trabalhos têm sido produzidos nos últimos anos, em especial no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da UFRGS, ressaltando a articulação ente infâncias, gênero e pedagogias culturais (PIRES, 2009; GUIZZO, 2011; BECK, 2012). Tais pesquisas lançam o olhar sobre a publicidade dirigida às crianças, os brinquedos e brincadeiras, a literatura infantil, os espaços das escolas infantis, os uniformes escolares, bem como as revistas, os livros didáticos e paradidáticos voltados para os pais e as crianças.

Com base em tais colocações, saliento que os sites de jogos infantis, enquanto artefatos culturais, também atuam como pedagogias de gênero e sexualidade, estando permeados por todo um aparato discursivo que ao mesmo tempo em que é produzido também produz identidades (por exemplo, ao definirem o que é categorizado como jogo de menino ou de menina). Diante disso, compartilho do entendimento produzido por Meyer (2003) cujos estudos buscam dar visibilidade e, ao mesmo tempo, problematizar as diferentes instâncias sociais e as estratégias que, cada vez mais cedo, influem na forma como nos reconhecemos pertencentes a determinados lugares sociais. Segundo a autora, somos desafios/a desnaturalizarmos práticas sedimentadas em nossa cultura, compreendendo a educação em seu sentido mais amplo, ou seja,

> [...] decorre da ampliação das noções de educação e de educativo, e com ele se pretende englobar forças e processos que incluem a família e a escolarização, mas que estão muito longe de se limitar a elas ou, ainda, de se harmonizar com elas. Entre essas forças estão, os meios de comunicação de massa, os brinquedos e jogos eletrônicos, o cinema, a música, a literatura, os chamados grupos de iguais, os quais produzem, por exemplo, diferentes e conflitantes formas de viver o gênero e a sexualidade (MEYER, 2003, p. 22).

Face ao exposto, entendo que enquanto pesquisadores/as nos depararmos com o desafio de problematizarmos essas práticas naturalizadas em nossa cultura, transpondo as posições neutras e/ou de militância.

A seguir, apresento um breve recorte acerca de pesquisa realizada com relação aos conteúdos contidos nos jogos infantis, problematizando as questões de gênero e sexualidade presente em tais artefatos.

2. SITES DE JOGOS (RE) PRODUZINDO INFÂNCIAS GENERIFICADAS

Apresento nesta seção algumas reflexões realizadas a partir da análise dos conteúdos disponibilizados no site www.clickjogos.uol.com.br, em particular na categoria jogos de meninas. Conforme mencionei anteriormente, tal indicação foi realizada a partir do levantamento inicial realizado com crianças acerca de seus sites preferidos na rede. Parto do pressuposto de que o site, enquanto artefato cultural contribui de forma significativa para a produção e disseminação de pedagogias de sexualidade e gênero, produzindo efeitos de verdade, através da reiteração de um culto ao corpo, que deve se apresentar sempre jovem, liso, rijo, magro, belo e por isso mesmo saudável. Trata-se de um modelo de corpo que é

constantemente enaltecido a partir de toda a parafernália tecnológica para mantê-lo jovem e belo.

Os jogos disponibilizados no referido site possui uma dinâmica que podemos chamar de curricular, uma vez que conduz as crianças, delimitando suas escolhas, a começar pela classificação de conteúdos categorizados como *jogos de meninos e jogos de meninas*. Além disso, definem o percurso (objetivos, etapas, fases, níveis do jogo). Entre as estratégias de avaliação, alguns jogos apresentam a pontuação obtida pela/o jogador/a e, em alguns o ranking. Outros incluem a indicação daqueles mais acessados e/ou curtidos e/ou compartilhados, listados ou classificados como os jogos mais populares.

Com relação às possibilidades de escolhas na rede, a pesquisadora Elizabeth Fernandes de Macedo (1997) ao enfocar as novas tecnologias e o currículo chama a atenção para o fato de que temos a pretensa sensação de liberdade de opção diante do computador.

> O computador, que se mostra como ferramenta, esconde formas de organização e seleção do conhecimento válido. Utilizá-lo criticamente é, por isso, um processo extremamente difícil, que envolve ter em mente toda a sorte de escolhas que não podemos fazer. Escolhas já realizadas pelo software que utilizamos segundo as regras da programação e do mercado (MACEDO, 1997, p.75).

No entanto, acabamos esquecendo que se trata de algo produzido, que possui uma estrutura, uma dinâmica curricular. No caso dos jogos destaco que estes são produções culturais e se constituem enquanto espaços de disputa de poder, no qual alguns conhecimentos, comportamentos, atitudes são mais evidenciados enquanto outros são negligenciados e/ou silenciados.

Na página de apresentação do site, na parte superior, horizontalmente estão listadas as categorias nas quais os jogos são disponibilizados, a saber: *Top Jogos, Ação e Aventura, Carros, Esportes, Futebol, Puzzle, Tiro e Jogos de Meninas*. Na categoria *Jogos de Meninas*, encontramos as seguintes subcategorias: *Barbie, Jogos da Polli, Deluxe, Ação, Administrar, Agilidade, Animais, Bebês, Bratz, Celebridades, Cozinhas, Decoração, Hello Kitty, Manicure, Maquiagem, Moda, Monster High, Noivas, Quebra-cabeça, Restaurante* e *Sue*.

Figura 1: Categorias dos jogos de meninas no site Clickjogos.uol.com.br

Para a realização das análises, fiz o mapeamento de cada uma das subcategorias a fim de verificar quais eram os jogos ali disponibilizados, bem como os conteúdos presentes nos mesmos. Conforme pude constatar no site *Click Jogos*, a categoria *Jogos de Meninas* dispõe de 21 subcategorias ou opções de escolhas de acordo com temas ou conteúdos específicos. Entretanto, como destaquei anteriormente tais opções são restritas, uma vez que muitos dos jogos estão presentes em mais de uma classificação.

Outro fator evidenciado é com relação aos conteúdos disponibilizados, pois apesar da diversidade de categorias, os jogos classificados como *de meninas*, em geral, pautam suas atividades em práticas de cuidado, quer sejam com o próprio corpo (práticas de embelezamento como maquiagem, cabelo, manicure, dietas para emagrecimento e procedimentos para rejuvenescimento); com outras pessoas (bebês, doentes, crianças, etc.); com os espaços domésticos e trabalho (arrumar, limpar, organizar espaços como a casa, a lanchonete, o restaurante, etc.) e ainda cuidar-se para alguém (mais especificamente para o sexo masculino). Expressões como *gatinho*, *garoto dos sonhos* ou *príncipe encantado*, são recorrentes nos referidos jogos. As meninas devem se vestir, se maquiar e estabelecer uma série de estratégias de embelezamento com o intuito de agradar o menino e assim conquistá-lo.

Ainda com relação à apresentação dos jogos no site, com exceção do objetivo, as instruções e demais orientações são descritas em língua estrangeira, principalmente o inglês. Além disso, no caso dos jogos de meninas, observo que a execução das ações, em geral, limita-se a escolha entre opções e um roteiro previamente estipulado, envolvendo basicamente a coordenação motora. Vejamos no exemplo abaixo o jogo de culinária, onde as orientações são apresentadas em língua estrangeira e para jogar a menina recebe literalmente a ajuda de

uma mãozinha para executar as tarefas.

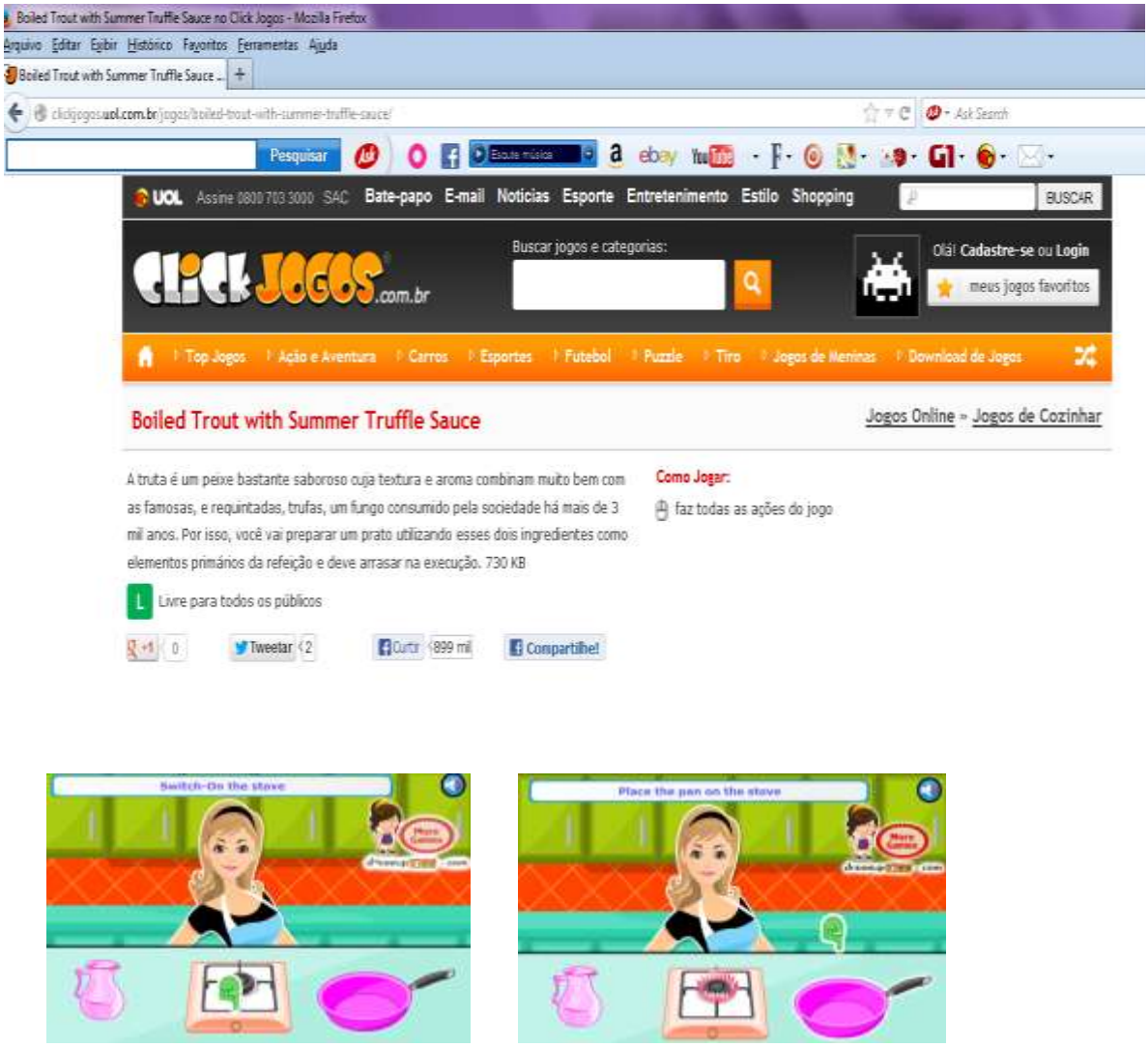


Figura 2: Jogo de meninas - Culinária

O site www.clickjogos.uol.com.br possui uma estrutura curricular, como referi anteriormente, pois os jogos são apresentados numa dinâmica que os classifica a partir de determinados conteúdos/temas. Cada jogo apresenta uma estrutura composta por uma descrição, orientações sobre como jogar, etapas, critérios de avaliação, tempo de duração, etc. Com base nesta estrutura, constato que tanto os sites quanto os jogos possuem uma dinâmica curricular, ou seja, definem um percurso, uma trajetória a ser percorrida pelo/a jogador/a. Utilizo aqui a concepção de currículo como lugar, espaço, território, que ao mesmo tempo em que é produzido também produz as identidades (SILVA, 2004). Neste sentido, é possível dizer que o site (re) produz relações de gênero e sexualidade, em particular ao definir os espaços a serem ocupados pelas meninas (e consequentemente pelos meninos).

Outro aspecto importante a considerar em relação ao currículo é que ele pode ser visto

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

como trajetória, viagem, percurso (op. cit, 2004). Nos jogos em tela, a criança tem uma trilha a percorrer para atingir determinado objetivo e assim, vencer o jogo. Deste modo, podemos inferir que o site aqui analisado possui uma dinâmica curricular, produz uma pedagogia, produz discurso, forjando identidades. Cito como exemplo, a estrutura do jogo *Como vestir-se* disponibilizado na categoria Jogos de Meninas/ jogos da Barbie.

Jogos da Barbie – Como vestir para ocasiões
Descrição/objetivo do jogo: Venha aprender um pouco mais sobre etiqueta na Escola para Princesas da Barbie. Junte-se a ela neste teste que demonstrará se você sabe, ou não, como se vestir apropriadamente de acordo com cada situação do dia a dia.
Descrição do Cenário do jogo: Conforme figura ao lado, todas as etapas do jogo possuem a mesma configuração de página, com bordas na cor rosa e uma princesa loira, de olhos azuis e cabelos longos. A cor rosa predomina tanto na roupa e acessórios da princesa quanto nos demais item da página como cor das letras e flechas indicativas das opções de escolha. Disponíveis. Para efetuar a escolha da opção que julga ser a correta, a criança para selecioná-la devera clicar na figura do espelho. Na sequência, caso acerte na escolha receberá um elogio e, caso contrário, receberá uma nova orientação para a escolha da resposta correta.
Cenário do Jogo:
Estrutura do Jogo:

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

O jogo é composto por cinco questões referentes ao vestuário considerado adequado para uma princesa, havendo 3 opções e resposta para cada uma das perguntas. Após efetuar sua escolha, a criança deverá clicar no espelho para selecioná-la. Vejamos as questões disponíveis:

Questão 1: Qual a roupa ideal para uma princesa ir à escola?
a) Uniforme
b) Roupa de ginástica
c) Vestido de baile

Questão 2: Qual a roupa ideal para uma princesa ir numa aula de educação física?
a) Uniforme
b) Roupa de ginástica
c) Roupa de festa

Questão 3: Qual a roupa ideal para uma princesa passear com as amigas?
a)Roupa de ginástica
b)Uniforme
c)Roupa casual

Questão 4: Qual a roupa ideal para uma princesa ir numa festa de aniversário?
a)Vestido de baile
b)Roupa de ginástica
c)Roupa de festa

Questão 5: Qual a roupa ideal para uma princesa ir numa formatura?
a)Uniforme
b)Vestido de baile
c)Roupa casual

Avaliação: Para avançar no jogo, ou seja, passar para a próxima questão, a criança deverá acertar a resposta correta. Neste caso, após sua escolha, a criança recebe orientações, em caso de resposta errada ou elogios, no caso de resposta correta. Vejamos:

Respostas para as questões:	***Orientações – no caso de escolha da opção incorreta***	***Elogio/incentivo no caso de escolha da opção correta***
1. Letra A - Uniforme	Uma princesa deve saber se vestir. Avalie a resposta e tente novamente	Você começou muito bem. Continue assim!
2. Letra B- Roupa de ginástica	A aula de educação física pede uma roupa flexível e prática. Avalie novamente as opções.	Muito bem, você está se mostrando uma aluna muito aplicada.
3. Letra C – Roupa Casual	Pense melhor. Esta situação pede que ela esteja com uma roupa mais elegante. Tente novamente.	Muito bem, você realmente sabe como se vestir.
4. Letra C – Roupa de Festa	Pense com mais calma sobre como uma princesa deve se vestir para ir numa festa.	Parabéns! Suas amigas vão aprender muito sobre roupa com você.
5. Letra	A formatura pede um traje refinado. Escolha o modelo ideal para essa ocasião.	Você completou mais uma aula e está a caminho de sua formatura.

No caso do jogo acima descrito, identificar-se com uma princesa implica em se vestir

como uma delas. No entanto, as escolhas das peças do vestuário, além de serem limitadas, também já estão pré-determinadas. A análise da dinâmica curricular do jogo remete as análises da obra de Judith Butler realizadas pela pesquisadora Sara Salih (2012), cuja obra apresenta questões relevantes para os debates em torno das relações de gênero e sexualidade.

> Uma vez que estamos vivendo dentro da lei ou no interior de uma dada cultura, não há possibilidade de nossa escolha ser inteiramente "livre", e é bem provável que a "escolha" de nossas roupas metafóricas se ajuste às expectativas ou talvez às demandas de nossos amigos ou colegas de trabalho, mesmo sem nos darmos conta de que estamos fazendo isso. Além disso, o conjunto de roupas disponíveis será determinado por fatores como a nossa cultura, o nosso trabalho, o nosso rendimento ou o nosso status e origem social (SALIH, 2012, p.72-73).

Assim como no jogo acima, as escolhas (tipo de corpo, cor da pele, roupa e cabelo) são limitadas. O mesmo ocorre com relação ao gênero que é restrito pelas estruturas de poder no interior das quais está situado. A autora utiliza a metáfora da escolha de um traje no guarda-roupa para demonstrar que ao analisarmos as relações de gênero precisamos transpor a ideia de que temos total liberdade para realizamos nossas escolhas de gênero.

> [...] se decidíssemos ignorar as expectativas e as limitações impostas pelos amigos, colegas, etc., "vestindo um gênero" que por alguma razão fosse contrariar aquelas pessoas que têm autoridade sobre nós ou cuja aprovação dependemos, não poderíamos simplesmente reinventar nosso guarda-roupa de gênero metafórico, tampouco adquirir um guarda – roupa inteiramente novo (e mesmo que pudéssemos fazer isso, obviamente estaríamos limitados pelo que estivesse disponível nas lojas). Em vez disso, teríamos de alterar as roupas que já temos para indicar que não as estamos usando de um modo "convencional" – rasgando-as, ou pregando-lhes lantejoulas ou vestindo-as viradas ou do lado do avesso. Em outras palavras, nossa escolha de gênero, tal como a nossa escolha do tipo de subversão, é restrita – o que pode significar que não estamos de maneira alguma "escolhendo" ou "subvertendo" nosso gênero (SALIH, 2012, p. 73).

Dito isso, é preciso considerar ainda que no contexto de nossa sociedade, a heterossexualidade tem sido colocada como padrão, através de inúmeros artefatos culturais (como, por exemplo, em livros, revistas, músicas, brinquedos, filmes, internet, entre outros). Nesse sentido, o pesquisador Jeffrey Weeks (2007) destaca que as identidades sexuais são historicamente e culturalmente específicas, ou seja, não são fixas ou estáveis. Logo, o autor propõe problematizarmos os modos pelos quais nas sociedades modernas temos atribuído uma extrema importância e um denso significado ao corpo e à sexualidade. Para tanto, analisa a sexualidade enquanto construto histórico, situada num determinado contexto cultural.

Como citei anteriormente, apesar das 21 categorias disponíveis no site, as questões acima foram bastante evidenciadas nas análises prévias realizadas, em particular, no que tange

aos marcadores de gênero, principalmente com referência ao feminino. A expressão ***jogos de*** *em vez de* ***jogos para*** instiga a reflexão acerca das concepções de gênero presentes em tal categorização, ou seja, a expressão *jogos de* nos remete a uma concepção essencialista de gênero ao especificar conteúdos distintos para meninas e, consequentemente para os meninos. Problematizar tais discursos e práticas implica em compreender que a construção de nossas identidades de gênero, bem como de nossas identidades sexuais é um processo permanente e que ao mesmo tempo coloca em circulação uma gama de estratégias disciplinares visando garantir que os sujeitos adotem determinados modos de conduta considerados adequados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao enfocar como as pedagogias da sexualidade estão presentes na sociedade contemporânea, Deborah Britzman (2007, p. 89) chama a atenção para o fato de que a sexualidade está em movimento, não seguindo necessariamente as rígidas regras da cultura, mesmo quando esta tenta domesticar a sexualidade. Segundo a estudiosa, a sexualidade é a própria alteridade, o que implica questionarmos as práticas de educação sexual.

> A que valores, orientações e ética deveria uma educação sexual socialmente relevante apelar se a cultura não é uma casa ordenada e segura ou se a cultura produz seu próprio conjunto de desigualdades ao longo das linhas de gênero, do status socioeconômico, das práticas sexuais, da idade, de conceitos de beleza, poder e do corpo?

É no interior dessas práticas culturais permeadas por relações de poder que nos constituímos enquanto sujeitos, ou seja, não nascemos meninos ou meninas/homens ou mulheres, mas somos construídos no contexto histórico e cultural no qual estamos inseridos. Neste processo, Louro (1997, p.63) chama a atenção para a necessidade de problematizarmos tais verdades instituídas e naturalizadas em nossas práticas cotidianas uma vez que,

> O processo de "fabricação" dos sujeitos é continuado e geralmente muito sutil, quase imperceptível. Antes de tentar percebê-lo pela leitura das leis ou dos decretos que instalam e regulam as instituições ou percebê-lo nos solenes discursos das autoridades (embora todas essas instâncias também faça sentido), nosso olhar deve se voltar especialmente para as práticas cotidianas que envolvem todos os sujeitos. São, pois, as práticas rotineiras e comuns, os gestos, as palavras banalizados que precisam se tornar alvos de atenção renovada, de questionamento e, em especial, de *desconfiança.* A tarefa mais urgente talvez seja exatamente essa: desconfiar do que é tomado como "natural".

Diante do exposto, reitero a necessidade de intensificação de intensificarmos a fim de

problematizarmos os conteúdos disponibilizados e compartilhados pelas crianças em diferentes artefatos culturais, em particular, nos sites de jogos. Tais artefatos operam enquanto pedagogias culturais colocando em circulação determinados discursos que, ao mesmo tempo em que são produzidos, também produzem os sujeitos. Cabe ressaltar ainda a urgência de que tais debates também sejam pautados tanto no âmbito da formação inicial quanto continuada, em particular, nos cursos de licenciatura nas diversas áreas destinadas a atuação com crianças e adolescentes.

REFERÊNCIAS

BECK, Dinah Quesada Beck. *Com que roupa eu vou? Embelezamento e consumo na composição dos uniformes escolares.* Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

BRITZMAN, Deborah. *Curiosidade, Sexualidade e Currículo.* In: LOURO, Guacira. (Org.); O corpo Educado - Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*.In: LOURO, Guacira Lopes (org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. 2 ed. Belo Horizonte: Autentica Ed., 2004. p. 153-173.
____*Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade.* Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 2ª ed.

GUIZZO. Bianca Salazar *"Aquele negrão em chamou de leitão": representações e práticas corporais de embelezamento na Educação Infantil.* Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

LOURO, Guacira. (org.). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

____ *Gênero, Sexualidade e Educação.* Petrópolis: Vozes, 1997.

____*Currículo, gênero e sexualidade*. Porto – Portugal: Editora Porto, 2001.

_____*Gênero, história e educação: construção e desconstrução*. In: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1995. Revista Educação e Realidade. Vol.20(2), jul/dez 1995. p.101-132.

MACEDO, Elizabeth Fernandes de. *Novas tecnologias e currículo*. IN: MOREIRA (org.). Antônio Flávio Moreira. Currículo: questões atuais. Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 1997.

MEYER, Dagmar Estermann. *A politização contemporânea da maternidade: construindo um argumento.* Rio de Janeiro, Niterói. Universidade Federal Fluminense. Revista Gênero, 2005. vol.6. n.1. P.81-104. 2º sem. 2005 disponível em http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/198 acessado em

29/04/2013.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer.* Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica.* Educação e Realidade. Porto Alegre: FACED/UFRGS, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

PIRES. Suyan Maria Ferreira. *"Histórias do amor para sempre, histórias do amor para nunca mais": o amor romântico na literatura infantil*. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

WEEKS, Jeffrey. *O corpo e a sexualidade*. In: LOURO, Guacira (Org.). *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 35-82.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL DE ANTÍGUA SOB A VOZ DE ESCRITORAS NATIVAS

Dra. Lívia Vivas (Universidade do Minho - CAPES)

A Literatura Pós-colonial Caribenha de Língua Inglesa, anteriormente denominada *Commonwealth Literature* ou *New Writing in English*, tornou-se objeto de investigação no âmbito dos Estudos Literários, Pós-coloniais e Culturais desde a expansão da riqueza e diversidade da produção literária de autores anglófonos que tencionam difundir a história de sua terra natal e dar voz aos seus povos. Dentre os temas que suscita, os debates em torno das questões de identidade figuram como atributos centrais ao retratarem o desejo comum aos nativos da região em expressar sua história e cultura, tornando-as conhecidas no cenário social pós-moderno.

Através da literatura, os escritores pós-coloniais tentam expandir a história de sua terra natal e dar voz à sua gente que teve a sua cultura até então negada pelo processo colonial europeu. O núcleo de abordagem discursiva enfoca em questões relacionadas à crise de identidade dos povos colonizados, ansiosos por revelar sua história e cultura, tornando-as conhecidas no cenário social pós-moderno. Esses autores geralmente têm em comum uma percepção arguta em relação às cadências do discurso imanente às Índias Ocidentais e uma consciência perspicaz relativamente ao contexto social e político das ilhas. Há um esforço evidente em alcançar um abrangente corpo literário em circulação, respondendo aos seus próprios pontos de vista em relação ao Caribe, os reformulando em distintas áreas do globo, disseminando um contexto histórico de intenso desenraizamento, separação e isolamento da tradição, do lar e de vozes do passado.

Esse artigo apresenta algumas considerações acerca da identidade cultural da sociedade pós-colonial de origem afrodescendente de Antígua, país-ilha situado no leste caribenho, que possui aproximadamente 90.000 habitantes, tornou-se independente em 1981 e exemplifica as adversidades características de territórios que enfrentaram longos períodos de colonização e que se encontram sob dependência de outros países, cujo domínio ainda impera na atualidade. De forma resumida, alinhamos as temáticas abordadas em romances de escritoras nativas de Antígua, cujas narrativas aludem à contextura histórico-cultural da sua sociedade nativa de origem africana. A problemática em torno da identidade cultural é

originada de uma herança colonial complexa prolongada por tensões intra-coloniais ocasionadas por diferenças étnico-raciais, de gênero e classe que resultaram em fragilidade econômica, política e sociocultural.

O colonialismo e a teoria pós-colonial são retratados através de abordagens que se cruzam em noções de raça, etnia, gênero e classe como resultado da desintegração da cultura ocidental e da autoridade política imperial, de maneira a esclarecer os modelos de cópia, subversão e antagonismo entre os poderes coloniais e neocoloniais, aplicados ao caso específico do Caribe anglófono. Nesse contexto, a literatura pós-colonial caribenha em língua inglesa prioriza a representação do sujeito a partir da desconstrução de mitos e da revelação de sua história, com o propósito de promover uma cultura que foi impedida de desenvolver-se por meios próprios.

A análise possui como aporte teórico as perspectivas discursivas dos principais críticos pós-colonialistas, principalmente aqueles que abordam de forma situada determinados conceitos teóricos e suas problematizações textuais, a exemplo da articulação da literatura pós-colonial com a crítica feminista, através da procura simultânea da equidade dos gêneros e da reciprocidade cultural: Stuart Hall, Franz Fanon, Hommi Bhabha, Gayatri Spivak, Aimé Césaire, Edward Said, Selwyn Cudjoe, dentre outros. O *corpus* específico é configurado por um conjunto de obras de autoria de mulheres negras, nativas de uma região colonizada e patriarcal, na qual são predominantes adversidades inerentes a indivíduos com tais características, onde a combinação entre os elementos dos estudos pós-coloniais e feministas dão voz a uma parcela excluída. Essas particularidades são delineadas através dos romances sob a ótica do discurso pós-colonial. Salientamos que a produção literária de Antígua é composta nomeadamente por mulheres[39], portanto diversas questões circunscritas por essas autoras suscitam debates feministas, embora matérias associadas ao gênero masculino sejam também abordadas, considerando-se que homens e mulheres não compartilham a mesma condição pós-colonial, devido à complexidade do contexto patriarcal.

Os romances retratados são *Annie John* (1985), *A Small Place* (1988), *Lucy* (1990), *The Boy from Willow Bend* (2002), *Journeycakes: Memories With My Antiguan Mama* (2008) e *Oh Gad!* (2012) que versam sobre as experiências do povo caribenho e representam sua identidade e herança em contextos pós-coloniais, ao aludirem a perspectivas de memória, família e nação em âmbitos transculturais. As escritoras frequentemente expressaram no

[39]Em Antígua, as questões sobre a identidade feminina são representadas nomeadamente através da literatura, ao passo que as questões sobre a identidade masculina são expressas através do *calypso*, gênero musical popular e representativo da identidade cultural afrodescendente da ilha.

ambiente doméstico os acontecimentos em torno de seus protagonistas, para além de exemplificarem condições de deslocamento do indivíduo ao revelarem personagens multiculturais em trânsito, em condições de (e/i) migração, retorno ao lar e consequente fragmentação da identidade[40]. Os enredos eventualmente se esquivaram de seguir a retitude característica dos textos ocidentais, contrapondo-se ao projeto hegemônico.

As obras expõem contributos significativos às artes literárias no Caribe e também à preservação da história das Índias Ocidentais. As personagens são construídas a partir de acontecimentos característicos do âmbito familiar, contextos de diáspora e regresso posterior às origens, conflitos de relações, portanto, circunstâncias da era moderna em Antígua que inevitavelmente evocam e refletem o passado colonial. Tipificamos a identidade cultural negra de Antígua e verificamos que as narrativas evidenciam abordagens variadas e distintas sobre as circunstâncias peculiares a uma sociedade que, à semelhança de todo o Caribe, possui uma longa história de colonialismo e escravidão constituída por sistemas de opressão e exploração que, contemporaneamente, intervêm nos aspectos econômicos, sociais e culturais da ilha.

Os enredos analisados procuram enfatizar, nomeadamente, as experiências dos nativos negros de Antígua e representam sua identidade e herança através da conjuntura pós-colonial. São ponderados os traços que tornam essas narrativas distintivamente pós-coloniais devido às abordagens em contextos de identidade, pátria e família, a partir das ocorrências que se refletem nas personagens em desenvolvimento. Alguns romances, particularmente os de autoria de Jamaica Kincaid, reconhecidos pelas reflexões em torno das condições pós-coloniais que apresentam, tratam a condição de deslocamento do indivíduo na tentativa da construção de identidade a partir da experiência do exílio, de forma a encontrar outra visão sobre a própria origem e, portanto, construir uma autoimagem atual. O sujeito da diáspora, por conseguinte, ao passo em que absorve parte dos valores da cultura na qual se encontra

[40]Apesar da distinção entre as teorias pós-colonial e pós-moderna, consideradas conceitos difusos e controversos, estar pautada nos motivos que as originaram, o ponto de convergência entre essas duas linhas reside na nova compreensão da representação do indivíduo no mundo, a partir da desconstrução dos valores sociais e culturais até então vigentes. Nas obras analisadas, essa confluência é exposta devido às adversidades enfrentadas pelas personagens, que são agravadas pela sua condição pós-colonial, a exemplo da transformação constante da identidade de um indivíduo não mais unificado, aliada ao peso da cor negra da pele. Ainda que seja possível abordar a literatura caribenha sob uma perspectiva pós-moderna, não se pode esquecer a circunstância pós-colonial na qual se encontra inserida. Assim, está também presente nessa análise uma reflexão em torno do sujeito deslocado, assunto comum à crítica pós-moderna, visto que o pós- colonialismo e o pós-modernismo apresentam características em comum, na medida em que suas abordagens crítico-teóricas se cruzam em noções de ambiguidade, tensões sócio-históricas contemporâneas, percepção e representação do indivíduo, questionando as crenças imperiais de superioridade, com fundamento na racionalidade ocidental, na tentatva de desconstruir e revisar os discursos que até então eram apresentados como verdades absolutas.

inserido, aparenta negar os mesmos e ansiar pelo retorno às suas raízes. Ao enquadrar as perspectivas da teoria pós-colonial, as histórias se debruçam sobre a existência de situações transculturais contrárias e ao mesmo tempo complementares: a diáspora e o regresso à terra natal, dessa maneira revelando personagens multiculturais em trânsito, demonstrando a condição de emigração, retorno ao lar e a consequente fragmentação do sujeito deslocado, na medida em que as abordagens se cruzam em noções de ambiguidade, tensões sócio-históricas contemporâneas, percepção e representação do indivíduo.

As personagens dos romances apresentam características em comum retratadas suas condições de identidade cultural em circunstâncias complexas, ao serem expostas à experiência da colonização e às consequências desse processo, a exemplo das conturbadas situações de cunho familiar, onde se sobressai a figura da mulher negra em ambiente patriarcal, o enfrentamento às adversidades raciais e de dependência linguística e cultural, o movimento de diáspora forçada ou voluntária originado a partir de causas econômico-político-sociais, conjunturas, portanto, implícitas no intrincado contexto de fragmentação da identidade dos afro-caribenhos. As circunstâncias associadas à identidade cultural dos nativos de descendência africana revelam a conjuntura pós-colonial exposta em romances autobiográficos ou de ficção, ao versarem sobre temas étnico-raciais, de gênero, sobre hibridismo, diáspora, dentre outros, ou aludirem ao passado colonial, particularidades, portanto, que condizem com a realidade retratada pelo discurso pós-colonial e evocadas pelas obras a seguir.

Em *A Small Place* (1988), Jamaica Kincaid caracteriza o cenário neocolonial e a estrutura de poder em Antígua – representada, precisamente, sob a forma moderna de turismo. São relatadas a problemática oriunda da colonização britânica, do sistema de governo neocolonial, da inconsciência dos nativos afrodescendentes da ilha no que diz respeito ao seu presente e passado histórico e as interrelações entre esses fatores, exemplificados através dos problemas raciais e de gênero, da dependência linguística e cultural, da exploração econômica e social impulsionada pelo desenvolvimento do turismo, principal atividade econômica.

As adversidades expostas são justificadas pela herança colonial britânica, a exemplo do modelo linguístico e cultural, dos fatores sociais ocasionados por uma educação de origem britânica, dos choques raciais e entre os gêneros, elementos que, mesmo após alguns anos de independência política, induzem os habitantes à “crise de identidade” enquanto característica dos povos colonizados. A simbologia representativa do conflito colonizador-colonizado e metrópole-colônia é tema recorrente nas obras de Kincaid e é o principal eixo em torno do

qual a pluralidade de pontos de vista apresentados se fixa, sendo exemplo de como a postura anticolonial se caracteriza acima de tudo por um posicionamento critico verdadeiramente atemporal.

Annie John (1985), escrito quinze anos após a partida de Kincaid para os Estados Unidos e pouco depois de Antígua tornar-se independente, é um romance autobiográfico que retrata uma condição comum às sociedades caribenhas pós-coloniais, ao abordar o contexto familiar conturbado, o qual a autora utiliza para aludir à condição de nação colonial de Antígua. A protagonista do romance é uma criança que cresce em uma perspectiva familiar e escolar que lhe propiciam experimentar situações que possibilitam a apreensão da realidade à sua volta enquanto espaço de subordinação. Ao entrar na adolescência e conduzir-se analiticamente diante dos fatos, a personagem assume uma postura questionadora e reflexiva, a partir da qual sua identidade aos poucos é moldada, conduzindo-a, portanto, à urgência em romper com os padrões hegemônicos centralizados na figura da mãe, que a posicionam em desvantagem enquanto mulher e indivíduo fruto da opressão colonial. O foco do enredo é a relação emocional entre mãe e filha, mais significativamente a interrupção da relação mãe-filha e a decisão de afastar-se da família e de Antígua, a fim de manter o duramente conquistado senso de si.

Annie John evidencia a simbologia patriarcal/ colonial que a relação conflituosa com a progenitora representa, condição presente em ambas as obras, na passagem da personagem criança à fase adulta[41]. Figurativamente, Jamaica Kincaid estabelece conexão entre essa relação e a condição de nação colonial de Antigua, ao comparar o domínio europeu à desarmonia entre mãe e filha.

Para o romance *Lucy* (1990), também autobiográfico, considerado continuação de *Annie John*, Kincaid continua a história da personagem anterior, ao narrar o processo de diáspora da jovem que migra para os Estados Unidos, rompendo com os elementos do seu passado- pátria, mãe, origens- e busca redefinir sua identidade em um contexto diferenciado. *Lucy* é uma história de migração dos primeiros anos de uma jovem mulher afro-caribenha, em Nova Iorque, e suas experiências ao trabalhar como *au pair* para uma família branca e

[41]A popularidade de *Annie John* pode ser atribuída a seus fortes temas universais. A sensação de perda e traição que acompanha o desaparecimento do afeto de uma mãe uma vez adorada é a abordagem central do romance, visto que no início do enredo Annie descreve metaforicamente a relação entre ambas como um paraíso, onde havia uma relação de cumplicidade, circundada por muita afeição. À medida que a personagem cresce, entretanto, há um distanciamento entre ambas e, a fim de suprir a insuficiência afetiva, Annie tenta consolidar amizades intensas e destacar-se no ambiente escolar, de maneira a obter a aprovação materna.

abastada. *Annie John* e *Lucy* podem ser lidos como as duas partes de uma narrativa na qual a personagem Lucy emerge da versão mais jovem de si.

Através das protagonistas, a escritora revela a conjuntura conflituosa experimentada pela sociedade pós-colonial de Antígua, partindo de condições complementares: do crescimento da personagem criança ao início da fase adulta e migração. Lucy afasta-se de Antígua para trabalhar para uma família americana e vive envolta por indivíduos brancos no lar e no círculo de amigos dos seus senhores. Embora não enfrente manifestações de racismo evidentes, a escritora torna visível a perceptividade cultural da protagonista, ao empregar a estratégia de inversão através da transformação de Lucy em um indivíduo que tanto os senhores quanto seus amigos tentam cativar, fingindo ignorar as distinções relativas à raça e classe social.

Journeycakes: Memories with My Antiguan Mamma (2008) é um livro de memórias que enfatiza a orientação familiar e o afeto vivenciado no período da infância- tanto através da influência de pais biológicos como de outros adultos que assumem esse papel- caracterizando-os como aspectos fundamentais à formação psíquica dos indivíduos na fase adulta, fatores que permanecem na memória individual durante esse percurso. Através da narrativa, a autora revive as memórias de crescimento e formação de sua personalidade em Antígua, junto à sua mãe adotiva Mary Ambrose- Mama May- protagonista do romance. A obra representa um regresso da autora ao universo de suas origens, ao longo de um percurso narrativo de ritual genealógico e de reconhecimento das raízes de sua identidade nativa, plasmada em tradições, crenças e transgressões. O romance retrata inteligível e genuinamente a rotina familiar em AntÍgua, enfatizando suas características culturais, sociais, históricas, raciais, religiosas, políticas, de linguagem, de gênero, classe e os movimentos migratórios dos nativos, bem como as implicações decorrentes desses percursos.

Através da obra, Monica Matthew revela aspetos consideráveis a respeito da identidade cultural de Antígua, reproduzindo perspectivas de sua infância na ilha e as experiências que decorreram até o surgimento da fase adulta. O seu estilo de escrita autobiográfica é reminiscente ao de Jamaica Kincaid, visto que que ambas têm como assuntos fulcrais o relato de convívio com suas respectivas mães, embora Kincaid demonstre essa relação como essencialmente conflituosa, pois metaforicamente equipara a mãe à metrópole colonial e, ao narrar as suas experiências, intenciona que o leitor de Antígua reflita sobre as suas próprias. Os romances dessas autoras abordam as características de um pequeno país-ilha que devido à herança colonial é envolto por conflitos raciais e adversidades econômicas e

culturais. Ambos os estilos denotam que o ato de escrever é essencialmente catártico para as escritoras.

Primeiro romance ficcional escrito por Joanne Hillhouse, publicado em 2002, *The Boy from Willow Bend* narra a jornada de infância e amadurecimento de Vere Carmino, personagem marcada pelas satisfações diárias de uma infância lúdica, que, entretanto, é também pontuada pela dor que sublinha suas relações familiares, que ocupam dois extremos. Ao longo do enredo, Hillhouse destaca uma série de temas endêmicos às experiências dos afros-descendentes caribenhos, desde meados ao final do século XX. São situações complexas que envolvem questões de gênero, classe, raça, migração e conflitos emocionais diversos.

O enredo aborda a proteção concedida a Vere por Tanty, esposa dominicana de seu avô Franklyn, contra o abuso forjado por este, que reproduz um padrão de comportamento masculino comum na região. Franklyn é um homem em conflito, cujo comportamento e valores são reflexos de sua história ou talvez esses elementos constituam uma extensão deformada dessa história. Ao replicar os gestos e anseios da autoridade colonial, Franklyn repete os abusos cometidos contra seu próprio passado. Sua natureza cáustica, controladora e abusiva explica parcialmente por que a mãe de Vere abandonou Antigua, sem intenção de regressar. Tentava compensar sua ausência através do envio de esporádicas remessas financeiras a partir dos Estados Unidos, mas que mal eram suficientes para manter Vere numa instituição escolar privada. Este, por sua vez, experimentava a falta dolorosa da mãe durante o seu crescimento e ansiava por sua aproximação.

A falta de estrutura familiar, portanto, representada na ausência das figuras materna e paterna, constitui um dos enfoques da obra. Enquanto sujeito racial de gênero num ambiente hostil, a mãe de Vere tentava resistir às dificuldades económicas, ao racismo e à dominação patriarcal que enfrentava tanto em Antigua quanto nos Estados Unidos. A caracterização da personagem ratifica, portanto, que para o sujeito feminino caribenho diaspórico é vital remapear novos espaços da diáspora, a construção de novos ambientes seguros que permitam a sua sobrevivência e afirmação da sua identidade feminina híbrida específica. Ela precisa, por conseguinte, de um espaço *in-between* para reconciliar seu corpo dividido, talvez o "terceiro espaço" que Homi K. Bhabha se refere, não o baseado no exotismo ou multiculturalismo, mas em hibridismo.

Os efeitos da diáspora caribenha são vivamente representados no romance e os Estados Unidos são deveras presente na existência de Vere enquanto país não apenas de oportunidades, visto que sua mãe partira em busca de condições de vida satisfatórias, mas

motivador de laços familiares desfeitos. Constatamos, portanto, que a migração caracteriza abandono para aqueles deixados para trás e defrauda a possibilidade de uma vida familiar normal, à medida que revela problemas psicossociais enfrentados pelas crianças que diariamente lidam com o abandono. O protagonista enfrenta, por conseguinte, a lacuna da mãe ausente, preenchida com solidão e abandono até seu retorno após a morte do avô.

Oh Gad!, terceiro romance em prosa ficcional escrito por Hillhouse, aborda as realidades vivenciadas no Caribe moderno e constitui uma referência significativa nos debates contemporâneos acerca do pós-colonialismo, para além de propor uma reflexão em torno de um agrupamento de instâncias teóricas que molda e configura as situações contextuais acerca de diversos temas na pós-modernidade- diáspora, capitalismo, identidades plurais, transnacionalidade, rompimento e transformação de domínios e fronteiras culturais e políticas. Hillhouse compôs personagens com personalidades autênticas, distintas e profundas, apesar de conturbadas, mas capazes de muito refletir sobre questões sociais concretas que impactam as vidas das mulheres negras de Antígua. A autora escreve a partir de um espaço legítimo e sua narrativa transcende limitações em termos de cultura, sociedade, linguagem e valores. Reflexões plurais a respeito de raça, classe, identidade, política, outridade e imigração são assuntos constantes em seus romances. Hillhouse declara que suas propostas literárias são baseadas, sobretudo, em torno das personagens e em função de suas características individuais, embora as narrativas estejam infundidas nas apreensões subjacentes ao Caribe moderno.

A narrativa tem como protagonista Nikki Baltimore, uma jovem mulher nascida em Antígua, que migra para os Estados Unidos ainda criança, retornando às suas raízes na idade adulta. O enredo evidencia sua busca por envolvimento afetivo e ascensão profissional num momento de transformações nas normas sociais do período. Os temas nucleares da obra incluem questões sobre ética, poder e corrupção, que variam conforme a posição socioeconómica de cada indivíduo na sociedade. Temas transversais incluem a história sociocultural da ilha e a expansão do setor turístico local. A trama evolui através de um ambiente de tensão dramática, que se intensifica à medida que a escritora concentra-se nas profundezas psicológicas das personagens. Ao enfatizar as experiências de alienação, da sensação de isolamento que surge a partir da separação dos indivíduos de seus membros familiares, em decorrência da migração norteada pela escassez financeira, Hillhouse interroga ações e comportamentos humanos, suscitando reflexões críticas pertinentes acerca da sociedade contemporânea. Esse constitui um dos cernes do romance, que se concentra na

experiência de migração de Nikki, enquanto tenta se reaproximar da família ao regressar dos Estados Unidos. Situando-se nessa condição, a protagonista encontra um elenco de personagens diversas e enfrenta os desafios de se reconciliar com os familiares e reconduzir sua vida.

Após a breve exposição dos enredos das obras, verificamos que as autoras multiplicam perspectivas não apenas através do reexame de acontecimentos semelhantes, mas também demonstram como experiências análogas ocorrem repetidamente ao longo de um período prolongado. Com base na repetição dessas personagens, verificamos o quão as mesmas são representativas de um coletivo que é afetado pela história comum de colonialismo e escravidão. Através das genealogias fictícias de personagens diferentes, mas notavelmente semelhantes nesse âmbito, as obras examinam o desenvolvimento histórico das condições sociais atuais. Esses romances impactam na construção de identidade dos nativos afrodescendentes, na medida que possibilitam a compreensão de suas próprias experiências precisa e sensivelmente representadas, para além de lhe assegurarem a oportunidade de questionar as ideologias dominantes na sociedade em que vivem. A recorrência de personagens com perfis semelhantes ao longo das gerações indica os efeitos contínuos do colonialismo e escravidão até os dias atuais. Essa repetição ao longo dos diferentes romances possui a mesma finalidade: as escritoras se empenham em demonstrar uma experiência caribenha compartilhada e coletiva.

REFERÊNCIAS

ASHCROFT, B., GRIFFITHS G., & TIFFIN, H. (1989). *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London and New York: Routledge.

BESSON, J., & MOMSEN, J. (2007). *Caribbean Land and Development Revisited*. New York and England: Palgrave Macmillan.

BLUNT, A., & ROSE, G. (1994). *Writing Women and Space: Colonial and Post- colonial Geographies*. New York: Gilford Press.

BURNS, L. (2008). Landscape and Genre in the Caribbean Canon: Creolizing the Poetics of Place and Paradise. *Journal of West Indian Literature*, *17* (1), 20-41.

BUTLER, J. (1993). *Bodies That Matter*. London: Routledge.

CONNELL, R. W. (1998). *Gender and power: society, the person and sexual politics.* Cambridge: Polity Press.

COULTHARD, G. R. (1962). *Race and Colour in Caribbean Literature*. London: Oxford University Press.

CRATON, M. (1976). *Slavery, abolition and emancipation: black slaves and the British empire*. London: Longman.

DAVIS, G., & DAVIS, M. (1973). *Antigua Black: Portrait of an Island People*. San Francisco: Scrimshaw Press.

DYDE, B. (1999). *Antigua and Barbuda: Heart of the Caribbean*. London and Basingstoke: Macmillan Education Ltd.

FERGUSON, M. (1994). *Jamaica Kincaid: Where the Land Meets the Body*. Charlottesville and London: The University Press of Virginia.

HALL, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Ruther- Ford (Org.). *Identity*. London: Lawrence & Wishart.

HALL, S. & du Gay, P. (1996). *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications.

HILLHOUSE, J. (2002). *The Boy from Willow Bend*. London: Hansib Caribbean.

_____ (2012). *Oh Gad!* New York, London, Toronto and Sydney: Strebor Books.

KINCAID, J. (1988). *A SMALL PLACE*. NEW YORK: FARRAR STRAUS & GIROUX.

_____ (1990). *Lucy*. New York: Farrar Straus & Giroux.

_____ (1997). *Annie John*. London: Vintage Books.

LOWENTHAL, D. (1972). *West Indian Societies*. London, New York and Toronto: Oxford University Press.

MATTHEW, M. (2008). *Journeycakes: Memories With My Antiguan Mama*. New York, Grays Farm Publishing.

MISTRON, D. (1999). *Understanding Jamaica Kincaid's Annie John*. London: Greenwood Press.

SPIVAK, G. (1990). *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Sarah Harasym (Ed.). London: Routledge.

THIEME, J. (1996). *The Arnold Anthology of Post-Colonial Literatures in English*. London: Arnold.

THOMAS, H. (1997). *The Slave Trade: The History of the Atlantic Slave Trade 1440-1870*. Great Britain: Picador.

WALVIN, J. (1993). *Black Ivory: a history of British slavery*. London: Fontana Press.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

UM OLHAR CONTEMPORÂNEO SOBRE A GERAÇÃO PERDIDA: TRAÇOS DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM "MEIA-NOITE EM PARIS", DE WOODY ALLEN.

Lóren Cristine Ferreira Cuadros (UFPel)

"Gerações vêm e gerações vão, mas a terra permanece para sempre. O sol se levanta e o sol se põe, e depressa volta ao lugar de onde se levanta. O vento sopra para o sul e vira para o norte; dá voltas e mais voltas, seguindo sempre o seu curso. Todos os rios vão para o mar, contudo o mar nunca se enche; ainda que sempre corram para lá, para lá voltam a correr."[42]
Eclesiastes 1:4-7

1. SOBRE AS MÁQUINAS DO TEMPO: PÓS-MODERNISMO E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA SEGUNDO LINDA HUTCHEON.

Em "Poética do Pós-Modernismo" (1991), Linda Hutcheon enfatiza a urgência da teorização desse fenômeno estético antes que tal noção fosse demasiado generalizada. A canadense sugere que a resistência ao pós-modernismo apresentada por diversos autores aponta para a admissão da existência de "verdades absolutas" por parte destes. Tal idéia compõe, justamente, o tema problematizado pelas obras pós-modernas.

Evidenciando o fato de que o fenômeno em questão não quebra paradigmas, mas leva ao questionamento de noções ditas "estáveis" ou "incontestáveis", a autora afirma que o pós-modernismo "não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo" (HUTCHEON, 1991, p. 20), ainda que a definição do conceito de "contemporâneo" seja questão bastante discutida na pós-modernidade. A teórica vai além e afirma que o pós-modernismo consiste em "um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia" (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Sua visão acerca do fenômeno abordado é de que este se baseia em uma idéia de "presença de passado" (HUTCHEON, 1991, p. 20), revisto por meio da ironia. Em outras palavras, as premissas que se visa problematizar são retomadas a fim de engendrar um

[42] O mesmo trecho do livro bíblico de Eclesiastes foi utilizado por Ernest Hemingway como epígrafe de um de seus mais famosos romances, "O sol também se levanta" (1926).

questionamento. Desse modo, se trata sempre de "[...] uma reelaboração crítica, nunca um 'retorno' nostálgico" (HUTCHEON, 1991, p. 21), pois não se incorre no enaltecimento daquilo que é visto como "tradicional" em detrimento do que está em voga ou em iminência.

Embora admita que o pós-modernismo não pode ser tomado como uma nova escola, na medida em que contesta, mas não suplanta os padrões do humanismo liberal, a autora defende que o fenômeno artístico "pode servir como marco da luta para o surgimento de algo novo" (HUTCHEON, 1991, p. 21). Assumindo papel crucial nesse esforço criativo, surge a *metaficção historiográfica*, conceito elaborado pela canadense para abranger "romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos" (HUTCHEON, 1991, p. 21). Ao discutir o fazer literário, o aspecto autocrítico da metaficção historiográfica permite repensar, inclusive, os limites entre ficção e historiografia.

Ademais, a teórica salienta que diversos autores veem a expansão da cultura de massa e a redução da preponderância da burguesia devido ao avanço do capitalismo como traços característicos do pós-modernismo. Contudo, ela sugere que a "crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar" (HUTCHEON, 1991, p. 22).

Devido à sua habilidade de se posicionar "dentro do sistema" para contestar a homogeneização cultural, o fenômeno pós-moderno valorizaria as diferenças, dando espaço aos discursos não hegemônicos. Ao destacar o fato de que toda formação discursiva tem fundo ideológico e que a produção de sentido consiste em um processo não-natural, isto é, mediado discursivamente, a arte pós-moderna faz com que conceitos e formas narrativas até então tomados como "universais" sejam agora "questionados pela aceitação das diferenças" (HUTCHEON, 1991, p. 23).

Nesse sentido, o que o pós-modernismo faz não é transcender, mas problematizar as fronteiras estabelecidas por categorizações e definições ditas "absolutas", já que essas também são criações humanas que só podem ser tomadas como inquestionáveis a partir de determinada(s) perspectiva(s). Noções tradicionais como as de originalidade e autoria são revistas à luz das idéias de vinculação ideológica e da arbitrariedade da linguagem, assim como ocorre com a oposição verdade factual *versus* ficção etc.

Conforme argumenta Linda Hutcheon, o fato de que essa problematização não resulta no estabelecimento de conceitos bem definidos acerca da estética pós-moderna não consistiria um problema, mas uma vantagem. Assim, por meio dos questionamentos que engendra, a arte

pós-moderna descentraliza o discurso dominante. Por conseguinte, os minoritários

> "assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monolito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido" (HUTCHEON, 1991. p. 29).

A obra fílmica "Meia-Noite em Paris" (2011) apresenta como elementos fundamentais de seu enredo as duas principais características da metaficção historiográfica, ou seja, a discussão autocrítica do fazer literário e também a presença de figuras históricas. O presente trabalho visa analisar o filme de Woody Allen como um representante da categoria narrativa pós-moderna definida por Linda Hutcheon, expandindo-a para além dos romances a partir da premissa de que, enquanto "foto*grafia* em movimento", as narrativas fílmicas também podem ser tomadas como metaficções historio*gráficas*.

Ademais, com base na discussão do filme em questão, também se pretende discutir a oposição entre contemporaneidade e "passado louvável", que tem papel crucial no enredo. Por fim, será incluída ainda uma breve análise do protagonista, Gil Pender, e de outros personagens em conformidade com alguns teóricos pós-modernos.

2. PARIS É UMA FESTA: CONTEMPORANEIDADE *VERSUS* "PASSADO ÁUREO".

Quando Theodor Adorno explana a situação da indústria cultural, sua asserção de que "toda a cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica" (ADORNO, 2002, p. 5) evidencia aquele que os frankfurtianos consideravam como um dos principais malefícios decorrentes da modernidade. Também o protagonista de "Meia-Noite em Paris" parece compartilhar da mesma preocupação.

Interpretado pelo americano Owen Wilson, Gil Pender é um roteirista bem sucedido em Hollywood e que, prestes a se casar com Inez (vivida por Rachel McAdams), viaja para Paris acompanhando a noiva e os pais desta. Enquanto o futuro sogro cuida de seus negócios na capital francesa, Gil tem de escoltar Inez por uma série de passeios e eventos sociais na companhia do soberbo Paul Bates (Michael Sheen) – um antigo colega da moça – e de sua deslumbrada esposa, Carol (Nina Arianda).

Entretanto, seu verdadeiro desejo é passear pelas ruas de Paris e buscar no deleite provido pelos encantos da charmosa "cidade luz" inspiração para finalizar o romance no qual

vem trabalhando. O protagonista vive uma crise pessoal: cansado de escrever roteiros cinematográficos que considera medíocres e repetitivos por terem de se enquadrar nos moldes hollywoodianos, cujo único objetivo é obter o maior lucro possível, Gil decide se dedicar à literatura, esforço que julga mais nobre e criativo.

Dentre as dificuldades que enfrenta, surge o problema de não encontrar pares confiáveis que possam se responsabilizar pela revisão de seu manuscrito. A essa adversidade se soma seu anseio por mudar para Paris – cidade cuja atmosfera artística e romântica acredita poder influenciar positivamente sua produção literária – contrariado pela noiva, resoluta na idéia de viver em Malibu.

Em meio a esse conflito, Gil tem uma experiência fantástica ao ser transportado para o passado enquanto vaga sozinho pelas ruas da capital francesa ao soar das doze badaladas. Quando entra na "máquina do tempo" – um antigo Peaugeot Tipo 176 – o escritor é levado de volta à Paris da década de 1920, período que reputa como a melhor de todas as épocas.

Extasiado com o acontecimento, o protagonista logo se vê imerso na efervescência dos *Roaring Twenties* e tem a chance de conhecer seus heróis literários. A partir de então, todas as noites Gil retorna ao ponto de encontro, a escadaria da Igreja de Saint-Étienne-du-Mont, de onde é levado para se encontrar com os grandes nomes da Geração Perdida.

Suas aspirações literárias logo se tornam conhecidas pelos escritores e ele é aconselhado pelo próprio Ernest Hemingway (Corey Stoll) a confiar a Gertrude Stein (Kathy Bates) o trabalho de revisar seu manuscrito. A autora de "A Autobriografia de Alice B. Toklas" vê potencial no romance de Pender e suas observações o auxiliam na finalização da obra. Todavia, é o perspicaz Hemingway que percebe a partir da escrita parcialmente autobiográfica de Gil que Inez está tendo um caso com Paul – fato que o próprio protagonista até então ignorava.

Diversas outras figuras históricas integram o círculo ao qual Gil Pender passa a pertencer. Artistas como Zelda e F. Scott Fitzgerald (Alison Pill e Tom Hiddleston), Salvador Dalí (Adrien Brody), Luis Buñuel (Adrien de Van), Man Ray (Tom Cordier), Pablo Picasso (Marcial Di Fonzo Bo), T.S. Eliot (David Lowe), Djuna Barnes (Emmanuelle Uzan) e Cole Porter (Yves Heck), além de tantos outros apenas mencionados – como Jean Cocteau, Coco Chanel, James Joyce, William Faulkner etc. – se tornam personagens na esfuziante Paris de Woody Allen.

Mais determinado do que nunca a se dedicar à carreira de romancista, Gil acredita que os tempos da Geração Perdida foram os mais gloriosos na história da arte e que não pode mais

regressar à sua vida nos Estados Unidos. Seu posicionamento quanto à produção estandardizada e em massa fomentada pela indústria cinematográfica de Hollywood corrobora o pensamento do teórico da Escola de Frankfurt, que afirma que

> "O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. [...] O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos" (ADORNO, 2002, p. 5-6).

Gil quer criar um romance singular, uma obra que o permita dar asas à sua criatividade e o afaste das "fórmulas de sucesso" com as quais está acostumado a lidar em seu ofício de roteirista. O personagem vê a homogeneização da cultura de massa como um aspecto problemático que de fato "[...] não deve ser atribuído a uma lei de desenvolvimento da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia contemporânea" (ADORNO, 2002, p. 6). Além disso, é interessante notar que, adotando uma estética comparável àquela empregada pelos artistas pós-modernos, Woody Allen ironiza o trabalho de criação de roteiros formulaicos, utilizando-o como um dos principais temas por ele discutidos no roteiro de "Meia-Noite em Paris", filme que atingiu considerável sucesso de público e crítica.

Os dilemas do escritor são agravados quando em uma de suas "visitas ao passado" conhece a intrigante Adriana, personagem fictícia interpretada pela francesa Marion Cotillard. Gil se apaixona imediatamente pela moça, que descobre viver uma relação conturbada com Picasso e já ter sido amante dos artistas plásticos Amedeo Modigliani e Georges Braque. Ela, por sua vez, também fica encantada com o americano e, ao ler as primeiras linhas de seu romance sobre um homem que trabalhava em uma loja de antiguidades, revela seu profundo fascínio pela Paris do final do século XIX.

É então que ganha destaque o argumento central do filme de Woody Allen, isto é, o questionamento da glorificação do passado, frequentemente considerado muito superior à contemporaneidade em diversos sentidos. Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben, "pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual" (AGAMBEN, 2009, p. 58). Assim, tanto Gil quanto Adriana podem ser definidos como sujeitos contemporâneos nos períodos históricos em que vivem – ele em 2010 e ela na década de 1920 – em decorrência do modo como veneram o passado.

A imensa admiração de Gil Pender pela Paris da Geração Perdida pode ser percebida

ao longo de toda a narrativa fílmica. Essa nostalgia fica evidente em momentos como quando o protagonista tenta convencer sua noiva a caminhar pela capital francesa em uma tarde chuvosa, como pode ser observado no excerto abaixo:

> **GIL:** This is unbelievable! Look at this! There's no city like this in the world. There never was.
> **INEZ:** You act like you've never been here before.
> **GIL:** I don't get here often enough, that's the problem. Can you picture how drop dead gorgeous this city is in the rain? Imagine this town in the '20s. Paris in the '20s, in the rain. The artists and writers![43] (ALLEN, 2011)

Desse modo, a obsessão de Gil pelo célebre período em que Paris sediou o ápice da boemia e da produção literária dos autores que admira pode ser vista como um reflexo de sua negatividade com relação ao presente. Para o personagem, seu próprio tempo é desprovido da magia que vê na década de 1920 e a vida nos Estados Unidos é indissociável da profissão de roteirista, que tolhe seu ímpeto criativo.

Mais uma vez, a preferência pelo "passado glorioso" em detrimento do presente, que é visto com pessimismo, revela o escritor como sendo um homem perpassado pela contemporaneidade. Afinal, o verdadeiro contemporâneo "[...] é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo" (AGAMBEN, 2009, p. 64), ou seja, se trata do indivíduo que não se deixa ludibriar pelas majestosas ilusões da atualidade, mas percebe a escuridão por trás da máscara da evolução.

Entretanto, o autor italiano fala de resistência quando afirma que "perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo" (AGAMBEN, 2009, p. 65). Tal luz é análoga à beleza presente mesmo no mais atroz dos tempos. Se trata, então, da indefectível habilidade de lograr as trevas, olhando além delas para ver no presente aquilo que o torna ímpar.

Como o protagonista do filme de Woody Allen, Adriana também se mostra profundamente nostálgica em relação a um passado idealizado. Para ela, o período mais magnífico foi a *Belle Époque* e suas fantasias são repletas de imagens de uma Paris de grandes bailes e luxuosos vestidos. Dessa maneira, quando Gil afirma que os "anos dourados" foram aqueles vividos pela Geração Perdida, a jovem prontamente responde: "I'm from the '20s, and I'm telling you the golden age is la Belle Époque" (ALLEN, 2011).

Por essa razão, quando tem a chance de viajar no tempo acompanhada por Gil,

[43] Exceto quando especificado, todos os trechos de "Meia-Noite em Paris" ora incluídos foram obtidos na página do site IMDB (*Internet Movie Database*) dedicada ao filme. O link para acesso da página em questão se encontra discernido nas referências bibliográficas do presente trabalho.

Adriana é levada de volta ao final do século XIX em uma bela carruagem. Como não poderia ser diferente, seu primeiro desejo é dançar no Maxim's-de-Paris, mas é mais tarde, em uma escapada ao Moulin Rouge, que os dois "visitantes do futuro" têm uma grande surpresa.

No cabaré, o casal encontra os pintores Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin e Edgar Degas, e estes lhes confessam acreditar que falta inventividade à fabulosa *Belle Époque*. Adriana fica perplexa ao traduzir a Gil as palavras de Gauguin: "He says that this generation is empty and has no imagination[44]" (ALLEN, 2011). E é o próprio artista plástico quem completa: "Better to have lived during la Renaissance[45]" (ALLEN, 2011).

Essa descoberta permite ao escritor americano entender sua obsessão pela Geração Perdida e a década de 20. Ao contrário de Adriana, que decide não mais retornar ao seu próprio tempo, Gil se sente livre para viver no presente, pois finalmente compreende que todos os períodos históricos são dotados de tribulações e êxtase em igual medida e que, além disso, em todos eles ansiar pelo passado é lugar comum, sobretudo entre amantes do belo.

Por consequência, é com toda a segurança que o personagem explica à jovem francesa

> "Adriana, if you stay here though, and this becomes your present then pretty soon you'll start imagining another time was really your... You know, was really the golden time. Yeah, that's what the present is. It's a little unsatisfying because life's a little unsatisfying" (ALLEN, 2011).

O romance de Gil e Adriana estava fadado ao fracasso e os dois se despedem. Ele, determinando a viver os altos e baixos do presente em toda a sua graça, retorna a 2010, enquanto ela persevera na idéia de ficar para sempre imersa na grandiosidade da virada do século. Todavia, algo permanece igual para ambos apesar de tomarem caminhos distintos: nenhum dos dois pretende deixar a capital francesa.

Em texto para o site PopMatters, Jennifer Makowski (2012) ressalta que "Hemingway compared Paris to a moveable feast because no matter what time it is, Paris is always the magnificent city of lights. Allen expands on Hemingway's testimony by showing us onscreen why Paris is so magical". Destarte, a narrativa de "Meia-Noite em Paris" revela ao espectador que, em todos os tempos, ainda que o dissabor e a glória – duas faces da mesma moeda – se

[44] Diferentemente dos excertos anteriores (ver nota 2), o trecho em questão foi transcrito pela autora deste trabalho a partir dos diálogos originais encontrados no DVD do filme "Meia-Noite em Paris" e pode apresentar eventuais incorreções.
[45] Caso idêntico ao da nota 3.

alternem, a chama da beleza jamais se extinguirá.

3. LET'S DO IT; LET'S FALL IN LOVE: A PARIS DE WOODY ALLEN E SUAS PERSONAGENS NÃO DUALISTAS.

Fredric Jameson (2007) vê na estética pós-moderna uma possibilidade de recriação do romance histórico, forma literária de grande popularidade durante o realismo. No entanto, o autor declara que isso só pode ocorrer "mediante uma estruturação inteiramente nova e com uma abordagem nova e original do problema da referência histórica" (JAMESON, 2007, p. 187).

A metaficção historiográfica representaria essa nova estrutura, uma vez que seria capaz de fazer convergirem o plano histórico e o plano individual – característica que o teórico americano considera fundamental à recriação da forma literária em questão – sem que um tenha preponderância sobre o outro. Conforme proposto no presente trabalho, para além dos romances que exemplificam a categoria elaborada por Linda Hutcheon (1991), também o filme de Woody Allen aqui analisado pode ser tomado como exemplo de metaficção historiográfica devido ao fato de basear sua narrativa em um "fundo histórico" para, em seguida, estabelecer por meio da ironia sua crítica do fazer literário e da criação de roteiros cinematográficos.

Deve-se notar que o período histórico apresentado na obra fílmica não é marcado por um grande combate, mas reflete o momento de extravagâncias boêmias e prolífica produção artística vivido pela Geração Perdida em Paris nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial. Ainda assim, "[...] é o evento em si mesmo, que reorganiza o tempo em redor de si e torna possível situarmos nossa própria existência no quadro da história coletiva (JAMESON, 2007, p. 191). O autor pós-modernista vai além e destaca que

> "[...] esse evento terá de figurar mais na qualidade de uma irrupção coletiva que de data de nascimento de algo como um movimento religioso ou político: deve, de algum modo, estar presente em carne e osso, e pela multiplicidade mesma de seus participantes representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual" (JAMESON, 2007, p. 191).

Em outras palavras, independentemente de sua subjetividade, os personagens precisam refletir o "pensamento" do tempo em que vivem, isto é, os discursos correntes na época da qual fazem parte. Portanto, o fato de os posicionamentos de Gil, Adriana e Gauguin com

relação à questão da "era de ouro" da história não coincidirem exprime que cada um dos três é influenciado pelas formações ideológicas vigentes em cada período.

Em vista disso, é possível afirmar que não há dualismo ético na construção dos personagens de "Meia-Noite em Paris". Cada indivíduo é apresentado como um produto dos discursos com os quais entrou em contato e todos são ironizados na mesma medida – ainda que essa ironia recaia sobre características diferentes em cada caso –, impedindo que possam ser definidos simplesmente como heróis ou vilões.

Conforme já observado, Adriana "[...] yearns for a time before the 'Lost Generation,' in a less industrial age, bereft of automobiles, with gas street lamps and cabarets at Maxim's" (HAMILTON, 2011). Completamente distinto é o pensamento de Gil Pender, posto que ele "discovers that he cannot live in denial of his present reality by nostalgically and mentally abiding in the past. Instead, he decides to love Paris in his own era, just as Hemingway poignantly does in his memoir" (HAMILTON, 2011).

Ambas as decisões são validadas pelas experiências vividas por cada personagem e a narrativa de Woody Allen faz com que o espectador simpatize com os dois e com todos os demais personagens, independentemente de concordarem ou não com suas ações e/ou formas de pensar. Corroboram essa hipótese as proposições de Marilene Weinhardt (1994) acerca do romance histórico, que tem como objetivo "[...] fazer com que o leitor aprenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram" (WEINHARDT, 1994, p. 51).

Em "Meia-Noite em Paris" todas as motivações se tornam compreensíveis, de modo que o tom de ironia empregado no filme faz com que mesmo os supostos "vilões", Inez e Paul, acabem por assumir um papel cômico. Além do tema comum do descontentamento com o tempo em que vivem, aspectos como a indecisão e submissão de Gil, os romances de Adriana com artistas casados, o comportamento excêntrico de Dalí, a personalidade indômita e galanteadora de Hemingway etc. são produtos das formações discursivas que perpassam os momentos históricos aos quais cada personagem se encontra ligado. Assim,

> "Woody Allen implies that if we perpetually yearn for something we cannot have, we can never fully appreciate the present time that we have been given or experience *la joie de vivre*. The perpetual beauty of Paris, Allen shows us, is intrinsically connected with the lives shaped by certain eras — past or present" (HAMILTON, 2011).

Em suma, tal como sugerira o autor de "O sol também se levanta" ao evocar o livro de Eclesiastes na epígrafe de seu romance, gerações se sucedem e, ainda que cada uma traga algo de peculiar, todas compartilham determinadas aflições e triunfos. Por sua vez, a obra fílmica de Woody Allen faz lembrar as famosas palavras de Rick Blaine (Humphrey Bogart) em *Casablanca* – "nós sempre teremos Paris" –, uma vez que incorpora em sua essência a idéia de que a beleza perene da "cidade luz" transcende a transitoriedade dos tempos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade***.** Tradução de Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

HAMILTON, J. *Midnight in Paris as A Moveable Feast*. (2011) Disponível em: <http://www.curatormagazine.com/julie-hamilton/midnight-in-paris-as-a-movable-feast/>. Acesso em: 6 jul. 2016.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria e ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IMDB – Internet Movie Database. *Meia-Noite em Paris - Quotes*. Disponível em < http://www.imdb.com/title/tt1605783/quotes>. Acesso em: 6 jul. 2016.
JAMESON, Fredric. "O romance histórico ainda é possível?". Tradução de Hugo Mader. In: *Novos Estudos*, São Paulo, v. 77, p. 185-203, março 2007.

MAKOWSKI, J. *A Moveable Feast in Midnight in Paris*. (2012) Disponível em: <http://www.popmatters.com/column/154690-a-moveable-feast-at-midnight/%5b/>. Acesso em: 6 jul. 2016.

MEIA-NOITE EM PARIS. (2011) Direção: Woody Allen. Estados Unidos & Espanha: Sony Pictures. DVD (94 min.). son., cor.

WEINHARDT, Marilene. "Considerações sobre o romance histórico". In: *Letras*, Curitiba, n.43, p. 11-23, 1994.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

O LEITOR E SUAS IMPLICAÇÕES EM *UMA CERTA FELICIDADE*, DE SONIA COUTINHO

Luciana Asadczuk (UEPG - CAPES)
José Wander de Paula (UEPG - CAPES)

Lançado em 1976, o livro *Uma certa felicidade*, da autoria de autora Sonia Coutinho, foi reeditado em 1994. São oito contos, dos quais "Uma certa felicidade", o mais extenso, une todos os outros com sua temática instigante e sua construção textual labiríntica. O conto é narrado por uma voz em primeira pessoa sob o ponto de vista da personagem protagonista. Trata-se de uma mulher rememorando seu passado.

A narradora intradiegética, através da homodiegese, vagueia do presente ao passado e vice-versa, revelando a subjetividade das personagens. Trata-se de uma narrativa de linguagem confusa, com muitas lembranças que surgem de forma fragmentada e inconstante.

Estas características aparecem não somente em *Uma certa felicidade*, mas em inúmeras publicações da autora, assim a questão que se pode pensar é o lugar que esta escritora tem frente ao cânone e aos escritores de seu período (Clarice Lispector, por exemplo). Em relação a sua escrita, das características que são elencadas por Silva (2010), destaca-se a condição feminina, esta representada pelas personagens com algum tipo de transtorno mental ou então sozinhas, longe do lugar de onde vieram. O conto, objeto deste trabalho, fala das lembranças de uma jovem mulher (personagem principal e também narradora) que morava em uma pequena cidade do interior, a qual se refere como Cidade, e mudou-se para o Rio de Janeiro. Mora em um prédio de 12 andares com a amiga Marcia, não têm um nome, nem um apelido, somente suas memórias de um passado que se mescla com o presente, tornando a narrativa confusa. Já nas primeiras palavras do conto a narradora descreve a dificuldade de encaixar as lembranças fragmentadas:

> Examinaremos os dados todos, atuais e passados. Talvez possam me ajudar. Vejo as coisas de modo tão fragmentado. Tantos detalhes esqueci. Não sei por onde começar. A escuridão deste quarto favorece as lembranças. Horas e horas estirada na cama: entre o dormir e o acordar, o quebra-cabeça girando na memória. (COUTINHO, 1994, p.9)

É como se a personagem estivesse falando com o leitor, chamando-o para auxiliar nesta busca, isso pode ser notado quando afirma: "examinaremos os dados todos, atuais e passados".

Ao mesmo tempo em que procura lembrar com total fidelidade, a personagem também deseja recriar as lembranças de acordo com suas vontades como no seguinte fragmento: "Aquelas tardes [...] estou a inventar umas tardes, agora, umas tardes que não aconteceram, numa cidade que não existe, que não existiu jamais [...]" (COUTINHO, 1994, p. 28). Segundo Bergson (1999), afetividade e memória são elementos subjetivos (p.272). Sendo assim, podemos dizer que as lembranças da personagem fazem parte de sua subjetividade e seus afetos são o que impulsionam estas lembranças. Uma das fortes lembranças da personagem é uma noite de réveillon que ela viveu com os amigos, a qual é lembrada em vários momentos da narrativa.

> Um momento a mais, curvados, sob o peso da música que se abate sobre a sala, que se abatia sobre a sala naquele verão cada vez mais distante, que me esforço para não esquecer: o salão na penumbra, iluminado apenas pela claridade mortiça do lampião antigo, a radiola disseminando a voz de Bethânia, rouca e doce e triste e forte e cálida, a vida é tão bonita e triste, diz a voz, esta é a única forma de felicidade, aceitar esta tristeza e criar uma atmosfera de sonho, como se a realidade fosse só este momento, nada além disso, assim nos entregamos ao breve delírio de uma noite de *réveillon* (COUTINHO, 1994, p. 37-38)

Mas, ao mesmo tempo em que descreve o passado, a narradora também fala dos acontecimentos do presente, o que já vivenciou e vivencia no Rio, onde mora com a amiga:

> A divisão do aluguel com a Marcia ajuda um bocado, deixa sobrando boa parte de meu salário de publicitária, que não é dos piores [...] De toda a perplexidade, enfim, vai-me sobrando um cotidiano que se molda por si mesmo, toma uma forma identificável, até certo ponto, comigo mesma. Poderia perguntar-me – quem sabe não era isso mesmo que eu procurava? O emprego de publicitária, o apartamento dividido com a amiga, o Rio (COUTINHO, 1994, p. 13-14).

Em diversos momentos a narradora afirma ter esquecido muita coisa "mas o fato de ter esquecido tanta coisa me angustia como se eu tivesse perdido a identidade. O esforço para lembrar é um esforço de me encontrar" (COUTINHO, 1994, p.15). Para Bergson (1999), as lembranças nem sempre chegam prontas e completas. Existe todo um processo de busca e localização da memória. Segundo ele, existem lembranças dominantes, mas nem todas são recuperadas totalmente. Estas vêm de forma fragmentada e necessitam de um esforço em expansão (BERGSON, 1999).

Isso explica o fato de a personagem sempre tentar unir as lembranças, tentar "montar o quebra- cabeça", e a cada vez que repete esta passagem, ela também muda algumas palavras. Aqui cito outra passagem do conto, onde as palavras se assemelham com o que já foi citado no início, onde ela dizia em "examinar os dados", agora convida o leitor para "acumular os dados" encontrados:

> Acumularemos os dados todos, atuais e passados. Talvez possam explicar-me. Vejo as coisas de modo tão fragmentado. Tantos detalhes esqueci. Não sei por onde começar. A escuridão deste quarto favorece as lembranças: horas e horas de olhos fechados, estirada na cama. Entre o dormir e o acordar, caleidoscópio girando na memória (COUTINHO, 1994, p. 21)

Sendo assim, conforme nos explica Bergson (1999), "a lembrança é a representação de um objeto ausente" (p. 279) e sendo ausente é, portanto, "uma percepção enfraquecida" (p. 279), pois a "memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado ao presente" (p. 280).

O fato de a personagem buscar lembranças e estas virem fragmentadas faz com que a narrativa seja apresentada de forma também fragmentada. Ao mesmo tempo em que a narradora descreve um fato do passado, em seguida passa a outro sem avisar se esta é também uma lembrança do passado ou um fato do presente. Vejamos nas seguintes passagens:

> Ele se levanta, de um salto, começa a vestir-se rapidamente, com um ar quase de choro. Parece um garoto desesperado. Vou para a cozinha, tomo outro café, fumo um cigarro. Quando volto, ele já se encaminha para a porta.
> - Você é louca, você estragou a sua vida, a minha também.
> Para, faz um esforço para se controlar.
> - Vamos sair juntos? Pergunta.
> - Não, eu quero ir primeiro, respondo.
> Uma coisa que sempre me espantou e chateou é o modo sinuoso e espatifado como se desenvolve a vida, parecendo não ter nenhuma continuidade além da que procuramos impor-lhe de fora, através de um esforço inútil de racionalização, já que é composta de toda sorte de fragmentos espalhados e inacabados, crescendo por si mesmos, desordenadamente, cada um em direção diferente.
> Não, não é que eu esteja doente. Um pouco confusa, é só. Não sei por que me trouxeram para este hospital. Quero fazer umas revisões, apenas isso. Estou aqui descansando, gosto de ficar muito tempo pensando e, tendo chegado quase aos 29, tão perto dos 30, uma idade-marco, quero fazer retrospectivas (COUTINHO, 1994, p. 43).

Este é um dos motivos pela qual a narrativa se torna confusa e desconexa, pois o leitor não consegue identificar nas primeiras leituras se se trata do passado ou do presente e também não possibilita que seja construída uma ideia geral do texto. Uma vez que este não tem uma

estrutura linear usual: começo, meio e fim, trata-se, portanto, isto é impossibilitado pelas reminiscências do tempo que são lembradas e recontadas e os saltos para o presente.

A narrativa fragmentada afeta o leitor-modelo do texto, uma vez que, traz um texto complexo e lacunar. Sabe-se, pelo menos, que é dirigido a uma leitora-modelo, que seria uma mulher qualquer já que a personagem sequer tem um nome e não apresenta muitas características além da confusão mental ao tentar relembrar sua história. De acordo com Eco (1994), "leitor-modelo é uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar" (p. 15), ou seja, é diferente do leitor empírico, que pode ler de várias formas. Ainda segundo Eco (1994), "o autor dispõe de sinais de gênero [gêneros do discurso] específicos que pode usar a fim de orientar seu leitor-modelo, mas com frequência esses sinais podem ser muito ambíguos" (p.16). No caso de *Uma certa felicidade*, os sinais são muito ambíguos, uma vez que, desorientam o leitor ao invés de orientá-lo, pois, a narrativa é composta por inúmeras lembranças fragmentadas misturadas com o presente e ainda, não há um meio e um fim na narrativa. Ela inicia e termina com os mesmos fragmentos, com as mesmas informações sem nenhum acontecimento novo ou um final.

Segundo Eco, o autor utiliza sinais para orientar o leitor, estas estratégias são chamadas de autor-modelo do texto, que também não é tão simples de identificar. Segundo Eco (1994),

> Para identificar o autor-modelo é preciso ler o texto muitas vezes e algumas histórias incessantemente. Só quando tiverem compreendido (ou começado a compreender) o que o autor queria deles é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelo maduros (p. 33)

No caso do conto *Uma certa felicidade*, parece que a autora-modelo quer que o leitor a entenda e tente ajudá-la a encontrar e organizar os fragmentos das lembranças da personagem. O autor-modelo, segundo Eco (1994),

> é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (p. 21)

Neste caso, que tipo de voz fala neste conto de Sônia Coutinho? Afetuosa, Imperiosa? Vejamos algumas passagens do conto onde é possível localizar o autor-modelo: "Examinaremos os dados todos, atuais e passados. Talvez possam me ajudar" (COUTINHO, 1994, p.9). A autora-modelo convida o leitor a auxiliar na narrativa.

> Queria só contar minha história, mas sem cometer nenhuma omissão, partindo de todas as abordagens possíveis. E o principal obstáculo que encontro é o de estar eu mesma no mundo, vivendo. A história de ontem não é mais a mesma de hoje. Novos detalhes somam-se a ela, mas, sobretudo, o próprio fluir do tempo vai transformando na memória os acontecimentos que eu sabia. Por isso, a história não consegue fechar-se, fica sem começo nem fim. [...] Sou obrigada, então, a começar de qualquer ponto e não chegar a parte alguma. Dando as informações, deixar que você as elabore, esforçando-se, por sua vez, para tirar alguma conclusão. Que pergunte por quê. Que não entenda – sua perplexidade é irmã da minha. [...] o personagem é inumerável e seu mistério maior, inesgotável às minhas respostas, não reside nele, talvez, mas em você (COUTINHO, 1994, p. 15-16).

A autora-modelo deixa claro, nesta passagem, que sua narrativa não tem começo, meio e fim e que necessita do auxílio do leitor para que haja entendimento. Em outra passagem ainda, a autora-modelo conversa com o leitor: "não sei se vocês sabem como é que a gente vivia lá na Cidade, àquele tempo" (p. 25). Fica claro, portanto, a autora-modelo deste conto, na maneira como organiza o discurso narrativo. Os fragmentos acima citados deixam claro que não é a narradora falando e sim, a autora-modelo, na medida em que convida o leitor para ajudá-la a organizar as lembranças e também o interpela em vários momentos.

Sendo uma narrativa complexa, esta é repleta de lacunas a serem preenchidas pelo leitor. Estas lacunas são denominadas por Ingarden como "pontos de indeterminação", tendo como estruturas centrais os "vazios" e "negações" (Iser, 2001, p.106). E, para um entendimento do texto é necessária a contribuição do leitor para preencher os vazios apresentados. Segundo Iser (2001), "são os vazios a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura" (p.88). No caso do conto aqui analisado, não se sabe ao certo se a personagem está em casa ou em uma clínica de reabilitação com problemas mentais. Em determinados momentos parece estar em seu apartamento:

> Acordo, mas, sendo domingo, posso ficar quanto tempo quiser na cama, dentro do quarto escurecido deste pequeno apartamento, no ponto mais agitado de Copacabana, as persianas abaixadas para controlar a luz do sol esquentando, com a proximidade do verão. Um dia inteiro vazio, certo susto, mas também alegria, poderei entregar-me aos momentos enormes pensando, lembrando o passado, meu luxo inútil, que não consigo dividir com ninguém. E, começo a sentir, vou acabar por perder, as coisas confundindo-se na memória" (COUTINHO, 1994, p.29)

Este fragmento corresponde ao apresentado no início do conto, na qual a personagem declara estar em um quarto escuro buscando as lembranças: "[...] a escuridão deste quarto favorece as lembranças. Horas e horas estirada na cama: entre o dormir e o acordar, o quebra-

cabeça girando na memória" (COUTINHO, 1994, p.9). Após esta passagem, há a descrição de uma das lembranças de quando a personagem era noiva. Mas, no decorrer da narrativa, há outro fragmento semelhante a esse, o qual passa a impressão de que a personagem está em uma clínica:

> [...] A escuridão deste quarto favorece as lembranças: horas e horas de olhos fechados, estirada na cama. Entre o dormir e o acordar, caleidoscópio girando na memória.
> Há um horário estabelecido para refeições, proibiram visitas. Só uns vagos ruídos na rua, lá embaixo, e vozes abafadas no corredor. De noite, dorme alguém na ante-sala.
> Quando se pensa numa pessoa, que é que ocorre primeiro? Alguns lembrariam a aparência física, um detalhe, talvez, como a cor do cabelo, o jeito de rir [...] mas eu não tenho pontos de referência para reconstituir minha unidade. Tudo embaralhado: numa etapa qualquer, houve a ruptura, a continuidade se perdeu. Esqueci, doutor. [...] não durmo o tempo todo, apesar dos tranquilizantes [...] devo ter entrado aqui completamente desligada. Confusão mental. Estado de choque [...] e quando a enfermeira vem e me dá o tranquilizante, entro em sonolência, caio no sono. O médico aparece, diz 'descanse e, depois, conversaremos'. Mas, entre o dormir e o acordar, mil imagens – é o salão de espelhos. (p.21-22 e 23)
> Não, não é que eu esteja doente. Um pouco confusa, é só. Não sei por que me trouxeram para esse hospital. Quero fazer umas revisões, apenas isso. Estou aqui descansando, gosto de ficar muito tempo pensando e, tendo chegado quase aos 29 anos, tão perto dos 30, uma idade-marco, quero fazer retrospectivas (p.43).

Até aqui, a impressão é de que a personagem está em um quarto escuro de hospital, mas em outro momento, ela demonstra que já esteve internada e que está tudo bem: "não se preocupe, Márcia, eu estou bem, a temporada na clínica ajudou um bocado, as coisas estão começando a se reordenar em minha cabeça" (COUTINHO, 1994, p.12). Esta divergência de informações deixa o leitor confuso, sem saber ao certo o tempo e o espaço da narrativa. Mas, segundo Iser (2001), "o leitor nunca retirará do texto a certeza explícita de que sua compreensão é a justa" (p.87). Estes fatos são considerados por Iser como vazios da narrativa. Para ele, os vazios são "a assimetria fundamental entre texto e leitor" e estas "originam a comunicação no processo de leitura" (p.88). Sendo assim, é importante a contribuição do leitor para completar, preencher os significados. Cabe ao leitor, portanto, usar a imaginação para tentar preencher estes vazios e dar sentido ao total da obra. De acordo com Jouve (2002),

> o leitor é levado a completar o texto em quatro esferas essenciais: a verossimilhança, a sequência das ações, a lógica simbólica e a significação geral da obra [...] como as personagens, o espaço e a situação não podem ser descritos inteiramente, o leitor completará a narrativa na sua imaginação segundo aquilo que lhe parecer verossímil (p. 63).

Há, neste conto, muitas lacunas a serem preenchidas, como por exemplo, a personagem não é descrita fisicamente, sabemos que é magra e tem, em média, 29 anos, mas somente isso. No decorrer do enredo o leitor pode imaginar como é esta personagem devido a alguns fatos espalhados de forma confusa ao longo da narrativa.

Entre uma lembrança e outra não há uma coerência temporal, ou seja, elas são descritas como *flashs* de lembranças da personagem. Sabemos desta forma, que este é o objetivo principal da narrativa, o de expor as lembranças e tentar encaixá-las. Isso é considerado por Jouve (2002) como sendo "espaços de certeza", que "são pontos de ancoragem da leitura, as passagens mais explícitas de um texto, aquelas a partir das quais se entrevê o sentido global" (p.66). Há também, no mesmo conto, e é o que predomina muitos vazios, como já citado anteriormente, este é considerado por Jouve (2002) como "espaços de incerteza", "que remetem para todas as passagens obscuras ou ambíguas cujo deciframento solicita a participação do leitor" (p. 66). Como por exemplo o que teria gerado tal estado de reminiscência e lembrança, o que a teria deixado em um estado de "sofrimento esquecido" (COUTINHO, 1994, p. 31)? No entanto, no conjunto de fatos oferecidos pela voz narrativa, encontramos apenas inferências: algo aconteceu para ela se mudar da Cidade para a cidade, esta mudança não foi tranquila, estava ainda apegada ao passado, mulheres/amigas com histórias complicadas cruzam sua vida, um noivo abandonado, um parceiro que lhe pede para recontar suas histórias e a narrativa volta aos parágrafos iniciais.

Podemos perceber neste conto também, o que A. J. Greimas, citado por Jouve (2002), chamou de isotopia, que são continuidades semânticas que fazem do texto um conjunto coerente. "Quanto mais o texto é redundante (repetitivo na informação que transmite), mais fácil é a construção da isotopia" (Jouve, 2002, p.73). Apesar de o texto ser confuso e com uma narrativa desconexa, mesmo assim pode-se perceber isotopia. Já no início do conto há uma passagem que se repete várias vezes no decorrer da narrativa, como se quisesse lembrar ao leitor que a personagem está tentando buscar as lembranças de seu passado. "Examinaremos os dados todos, atuais e passados [...]" isso se passa nas páginas 9, 21 e 57 encerrando o conto. Além disso, há também diversas palavras que remetem ao mesmo sentido, o de lembranças confusas, incompletas, a tentativa de reconstruir os fatos passados. A começar pelas metáforas que a autora usa para descrever a confusão mental: "quebra-cabeça girando na memória" (p.9), "entre o dormir e o acordar, caleidoscópio girando na memória"

(p.21). Muitas palavras se repetem ao longo da narrativa como, por exemplo, "espelhos" se referindo ao caleidoscópio[46]:

> Mas entre o dormir e o acordar, mil imagens – é o salão de espelhos. Entro, vejo minha face refletida em intermináveis corredores. Em cada pedaço de espelho, os mesmos olhos, a mesma boca, o mesmo nariz – e não sou eu. Caminho através de longas galerias de espelhos, estendo a mão para tocar, prender, queria segurar um dos fragmentos, nem que só por um instante (p.23)

E segue repetindo as mesmas palavras até encerrar o conto com o mesmo fragmento que iniciou "entre o dormir e o acordar, quebra-cabeça girando na memória" (COUTINHO, 1994, p. 57). Estas repetições ajudam o leitor a ter uma ideia geral do conto, um conto de memórias confusas e desconexas de uma personagem feminina que saiu de sua cidade natal, no interior e foi morar no Rio De Janeiro com uma amiga e agora tenta lembrar o que já passou. Isso é isotopia. Por conseguinte, são estas repetições e o constante movimento do tempo na narrativa que nos fazem pensar na construção do enredo como um caleidoscópio que conforme giramos nas mãos oferece desenho diferente do anterior, o leitor pode pensar no título, *Uma certa felicidade*, que felicidade teria a narradora, algo que ficou no passado, umas poucas doses de um tempo em que segundo a narrativa " o melhor já passou, e foi há tanto tempo, quando não sabíamos que era bom" (COUTINHO, 1994, p. 21).

Mas os desenhos que a voz narrativa nos oferece de seu aparente passado não são bons, um deles é a relação que ela tem com a personagem Angel, esta é colocada em um convento, a mãe não lhe fala a respeito de sexo, um primo dela lhe "pegou" (COUTINHO, 1994, p. 19) e o pai dela lhe disse "coisas horríveis". E a sua própria história? Resta-lhe um todo fragmentado, irônico, a personagem passou por uma situação que lhe é impossível "reconstituir" sua "unidade" (COUTINHO, 1994, p. 21), ela não tem "pontos" em que se ancorar e isto ocorreu em uma "etapa qualquer, houve a ruptura, a continuidade se perdeu" (COUTINHO, 1994, p. 21). Esta afirmação nos parece um grito de socorro, alguém que já perdeu a estabilidade em um momento passado dele sendo uma prisioneira que diz: "não durmo o tempo todo, apesar dos tranquilizantes" (COUTINHO, 1994, p. 22).

Uma certa felicidade ao trazer uma narrativa repleta de indeterminações, solicita a contribuição do leitor. Segundo Compagnon (2003), "o objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual feito de lacunas, de buracos e de

[46] Caleidoscópio, segundo o dicionário, significa pequeno tubo ótico formado por um cilindro cujo fundo está repleto de pedaços coloridos de vidro, sendo estes refletidos por espelhos colocados no seu interior, ocasionando, por meio da sua movimentação, imagens coloridas e diferentes.

indeterminações [...] o texto instrui e o leitor constrói" (p. 50). Ainda de acordo com Compagnon (2003), o escritor e o livro controlam muito pouco o leitor, pois

> cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo. A obra do escritor é somente uma espécie de instrumento de ótica que ele oferece ao leitor a fim de permitir-lhe discernir aquilo que sem o livro talvez não tivesse visto em si mesmo (p. 144).

Há, segundo Michel Picard (1986) citado por Jouve (2002), em todo leitor três instâncias essenciais: o "ledor", o "lido" e o "leitante". O primeiro é a "parte do indivíduo que, segurando o livro nas mãos, mantém contato com o mundo exterior"; o segundo é o "inconsciente do leitor que reage às estruturas fantasmáticas do texto"; e o terceiro se interessa pela complexidade da obra (p.50). Considerando estas instâncias é possível compreender o que Compagnon (2003) declara que o leitor, através da leitura de um determinado livro, passa a enxergar a si próprio no mundo. De acordo com Jouve (2002),

> O 'lendo' é essa parte de nós que pode sucessivamente chorar a morte de Werther, dividir as angústias de Raskolnikov, ou se revoltar com Edmond Dantès contra a injustiça que lhe é feita. O 'lido', tal qual é definido por Michel Picard, engloba certos fenômenos de leitura que classificamos sob o conceito de 'lendo' aos quais vem se juntar a satisfação de certas pulsões inconscientes. O 'lido', para nós, se limitará a esse segundo ponto. Existe de fato um nível de leitura em que, por meio de certas 'cenas', o leitor reencontra uma imagem de seus próprios fantasmas. Assim, de fato, ele que é 'lido' pelo romance: o que está em jogo então na leitura é a relação do indivíduo com ele mesmo, de seu eu com seu inconsciente (p. 52).

No caso de *Uma certa felicidade*, considerando que é uma narrativa escrita por uma autora feminina, poderá tocar leitoras que já viveram ou vivem o que é narrado no conto: a solidão, o abandono, a convivência com um passado acachapante.

Nas últimas páginas do conto, apesar da narradora em momento anterior ter afirmado que perdeu sua unidade, aparece a seguinte designação de si, feita por ela mesma ressoando, ao que nos parece, os discursos da época: "puta, puta que és" (COUTINHO, 1994, p. 56). Esta retorna a sua indeterminação ficando "horas e horas entre o dormir e o acordar" (COUTINHO, 1994, p. 57) presa a sua memória dispersa e a um parceiro (passado, presente, futuro?) que lhe pedia que contasse a história, algo que "jamais coincidia, de resto, com a que ele sabia, vivida, embora" (COUTINHO, 1994, p. 57) por ambos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sonia Coutinho, em *Uma certa felicidade*, constrói uma narrativa repleta de vazios e indeterminações deixando muitas lacunas a serem preenchidas pelo leitor. Isso faz com que o leitor-modelo seja prejudicado, uma vez que, não é possível compreender exatamente em que espaço ocorre a narrativa. Sabemos somente que a narradora está no presente, buscando o passado e tentando reconstruí-lo. Esta problemática deixa o leitor confuso afetando assim seu horizonte de expectativas. São necessárias várias leituras para compreender que a personagem está "perdida" em suas memórias e também no sentido que o conservadorismo daria ao termo para uma mulher como é possível ver no final do texto. Ela tenta se reencontrar através de suas lembranças, mas os pontos principais em que sua identidade se agarra a vidas de amigas, um espaço no passado, um noivo abandonado. Como já citado anteriormente, a autora-modelo convida o leitor a fazer parte desta reconstrução, para dar sentido à sua história, mas podemos notar que a narrativa se encerra com a personagem no mesmo ponto em que iniciou sua história, ou seja, a solução é deixada com o leitor, é ele quem precisa completar a narrativa, dando um sentido a ela. Para auxiliar o leitor, a narrativa pode apresentar sinais específicos, mas segundo Eco (1994), esses sinais podem ser ambíguos, o que é o caso da narrativa aqui em questão. A única pista clara é o convite que a autora-modelo faz ao leitor chamando-o a auxiliar na montagem do "quebra-cabeça" que é a própria narrativa.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad: Paulo Neves. 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COUTINHO, Sonia. *Uma certa felicidade*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad: Hildgard Feist – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 2001.

JAUSS, Hans Robert et al.: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOUVE, Vicent. *A leitura***.** Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

SILVA, Lilian Santana da. *O corpo na contística de Sonia Coutinho: uma leitura feminista.* 2010. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

O *SITE* DO DISCOVERY KIDS CONECTANDO MÃES, PAIS E FILHOS

Dra. Luciana Sauer Fontana (IFRS)

O texto aqui apresentado é decorrente de uma tese de doutorado que teve por objetivo investigar, entre outras coisas, quais condutas são prescritas (enfatizadas) para a educação exitosa dos filhos e da família, bem como quais saberes são posicionados como os "mais" relevantes para estimular o desenvolvimento permanente e o sucesso das crianças, em artigos postados na seção *My Kids - Conectados com seus Filhos,* que integrou o *site* do canal televisivo infantil Discovery Kids.

Este estudo foi desenvolvido na perspectiva analítica dos estudos culturais em educação, mas vali-me também de estudos sobre mídia, infâncias, pedagogias culturais e convergência. Os procedimentos metodológicos para a organização da pesquisa envolveram o mapeamento de temas e dos propósitos abordados em mais de 200 artigos coletados na seção *My Kids* durante os anos de 2012, 2013 e 2014. Neste texto, apresento pequenos recortes e teço considerações a partir de três artigos postados na *My Kids* que dão destaque a algumas das principais pedagogias e direcionamentos voltados ao gerenciamento das atitudes das crianças. Por meio desses artigos (e de outras postagens), o *site* (re)cria um *mix* de lições que descrevem, exemplificam, explicam, delimitam e projetam condutas desejáveis paras as crianças nos dias atuais a partir de receitas "quase infalíveis" endereçadas a pais e mães.

Destaco que as prescrições contidas nos artigos do *site* do Discovery Kids atribuem à infância características universais, desconsiderando a existência da pluralidade de modos de viver a infância e as diferentes estruturações familiares presentes na contemporaneidade. Considera-se que, ao colocar em circulação informações, conselhos, regras e sugestões nos artigos direcionados a pais e mães, o *site* do Discovery Kids vai promovendo "ensinamentos" repletos de certezas e indicações "precisas" acerca de onde se poderá chegar "efetivamente", caso se siga o que está sendo sugerido. É possível dizer também que nesse *site* estão reeditadas formas modernas de pensar a educação das crianças e que as estratégias nele empregadas guardam aproximações e (re)produzem lições para a promoção de um ambiente familiar "ideal", exploradas também em outras instâncias midiáticas igualmente direcionadas a informar as famílias sobre como educar seus filhos.

No entanto, o cuidado e a dependência das crianças relativamente aos adultos (família) não estão postos desde sempre na cultura, pois os significados hoje (ainda) atribuídos à

infância resultam de processos de construção social operados em determinados momentos da história. As inúmeras configurações do mundo moderno – que incluem a proliferação de lugares de acolhimento para as crianças, entre estes, a escola – propiciaram a invenção de uma infância idealizada, dependente e incompleta, que necessitaria de proteção e de cuidados especiais. A propagação de tais entendimentos, como já destacou Bujes (2005), constituiu-se como uma peculiar forma de significar a infância, dotando-a de "natureza" e características próprias, ainda hoje invocadas em muitas instâncias culturais. Assim, mesmo que não pretenda retomar considerações sobre a emergência e a caracterização da infância moderna, temática já sobejamente analisada em muitos estudos anteriores, entre os quais estão os de Ariès (1981), Varela e Alvarez-Uriá (1992) e Bujes (2002ab), saliento que a infância, tal como sucede com outras instâncias que nomeiam etapas de nossas vidas, é instituída no interior de relações de poder[47]. Estas são produzidas em um conjunto de históricas intervenções do Estado, das religiões, da sociedade civil, da filantropia, da medicina, da psicologia, do serviço social, das famílias, da pedagogia e, mais recentemente, das diferentes mídias contemporâneas – entre elas, a Internet (BUJES, 2010).

Pode-se dizer que os conteúdos postados no *site* examinado neste estudo – além de incluírem a divulgação/complementações das séries que integram a programação televisiva do Discovery Kids, a disponibilização de coloridos e diversificados jogos infantis[48], vídeos que remetiam a personagens televisivos e área para postagens de fotos de aniversariantes –, focalizaram (no período investigado) artigos endereçados a pais e mães direcionados a ensiná-los a lidar com seus filhos. Ou seja, o *site* assumiu a Internet como mais uma instância capaz de atrair, fidelizar e conectar não só as crianças, mas também seus pais e mães, à corporação internacional Discovery Communications Inc. Portanto, é possível dizer que o *site* do Discovery Kids é apenas uma das muitas "malhas" que integram a complexa rede de extensão

[47]Como apontou Veiga-Neto (1995) a partir dos estudos de Michel Foucault, a vontade de poder se produz no jogo das práticas concretas que circulam em todas as esferas da cultura e buscam legitimar verdades. Compreender o poder dessa forma implica admitir que ele não é "oriundo" de uma "organização central", nem se concentra em alguém ou em uma determinada estrutura, mas se produz nas múltiplas relações em curso nos processos sociais. Admite-se, assim, haver múltiplas formas de dominação exercidas nas sociedades em todas as direções e sentidos, gestando-se o poder em todas as práticas relacionais.

[48] Várias foram as opções de entretenimentos direcionados paras as crianças no período investigado, mas a **seção de jogos** sempre foi apresentada no *site* como um local "especial", no qual as crianças poderiam aprender, se divertir e interagir com os icônicos personagens que circulam no canal televisivo Discovery Kids. Para ter acesso a esse ambiente, era preciso acionar um botão com a palavra *Jogos*, a partir do qual surgia uma listagem de temáticas e desafios "educativos". Os jogos disponibilizados no *site* direcionavam-se à captura do público infantil e são ainda um dos espaços mais acessados pelos usuários que frequentam o *site*, o que está explícito em afirmação feita em entrevista concedida pelo próprio diretor do Discovery Networks no Brasil, Fernando Medin (2012).

global que constitui essa corporação midiática de origem estadunidense que, por meio das diversificadas temáticas que veicula, muitas autodefenidas como educativas, alcança adultos e crianças em todos os continentes.

Se, por um lado, há um transbordamento dos conteúdos do canal televisivo infantil para diferentes plataformas midiáticas (como, por exemplo, o *site*, Facebook, Twitter, Instagram, eventos itinerantes realizados em grandes *shopping centers* e até para uma infindável linha de produtos), por outro, o que lá se encontra divulgado é bastante representativo das lógicas de convergência que têm impregnado as ações das grandes indústrias culturais. Entendo não serem essas ações empreendidas de modo independente ou isolado, estando elas intimamente associadas e sendo endereçadas a conectar crianças, mães, pais e demais familiares em uma rede midiático-mercadológica[49].

Muitas são as formas sob as quais podemos vislumbrar as operações pedagógicas processadas na cultura contemporânea. No entanto, problematizar a mídia – incluindo aqui as suas diferentes formas de veiculação – como fornecedora de modelos e de representações, bem como atentar para os seus efeitos produtivos em diferentes direções, possibilita vê-la operando como uma *pedagogia cultural*. Aliás, esse interesse pelo pedagógico caracteriza uma perspectiva analítica assumida em muitos estudos que têm buscado articular a Educação aos Estudos Culturais. É destacado por Wortmann, Costa e Silveira (2015, p.36) que um dos "conceitos-chave para a articulação entre Estudos Culturais e Educação tem sido o de *pedagogias culturais",* amplamente empregado para analisar uma multiplicidade de processos educativos operados na contemporaneidade que extrapolam os limites de lugares como, por exemplo, as universidades, a escola, a família, a igreja, entre outros tradicionalmente vinculados ao exercício de educar (Ibidem). Essas autoras (Ibidem), a partir dos estudos que vêm desenvolvendo, salientam que se observa um crescente deslocamento do enfoque no ensino-aprendizagem, marcadamente concentrado no interior de espaços escolares, para análises e debates que sinalizam o quanto as aprendizagens ocorrem em diversificados espaços e artefatos que circundam, transcendem, mas também atravessam a escola. Silva (2000, p. 89) destacou ser uma *pedagogia cultural* qualquer instituição que, "tal como a escola, esteja envolvida – em conexão com relações de poder – no processo de transmissão de

[49]Para Jenkins (2010), há um incentivo para que os assuntos, as séries, as marcas, etc. fluam através de diferentes plataformas midiáticas (dispositivos móveis, redes sociais, eventos...) e sejam compartilhados coletivamente. Essa seria uma importante transformação cultural ocorrida no modo de lidar com as informações, na medida em que os próprios consumidores podem (e são incentivados a) realizar suas próprias conexões em meio a conteúdos midiáticos aparentemente dispersos.

atitudes e valores". Wortmann (2002) aponta que estudos dessa temática têm colaborado para que se proceda ao exame de diversas práticas culturais, e não apenas das formas culturalmente mais "privilegiadas". Além disso, a autora (Ibidem) enfatiza que os Estudos Culturais são especialmente produtivos por indicarem outros modos de tensionar o pedagógico ao nos autorizarem a colocá-lo em articulação com muitas outras instâncias e produções da cultura.

Neste texto, salienta-se que as crianças, e igualmente seus pais/mães, são mais do que fiéis usuários dos serviços "gratuitos" ofertados no *site* do Discovery Kids. Esses são, especialmente a partir da ótica dessa megacorporação, potenciais consumidores das centenas de *produtos* e *lições* apresentados ao universo infantil (e adulto) por meio de eventos e múltiplas plataformas midiáticas.

AS PEDAGOGIAS PRESENTES NA *MY KIDS*: CORDIALIDADE, SUCESSO, FELICIDADE

Conforme já indicado, foi a partir de acessos semanais ao *site* do Discovery Kids que foram estabelecidos os procedimentos metodológicos para a organização deste estudo, envolvendo, entre outras coisas, o mapeamento de temas e dos propósitos abordados em mais de 200 artigos coletados na seção *My Kids* durante os anos de 2012, 2013 e 2014. Então, a partir do acompanhamento mais sistemático das postagens realizadas no *site*, especialmente na *My Kids*, cada vez mais me interessou examinar como se mesclavam educação e entretenimento nas produções do Discovery Kids. Acompanhando as postagens no *site*, foi possível identificar que este não se limitava meramente à produção e veiculação de entretenimento "educativo infantil", na medida em que seus administradores realizavam investimentos em um espaço destinado exclusivamente a pais e mães, denominado *My Kids – Conectados com seus filhos.* Chamaram-me a atenção o caráter interpelativo e a peculiaridade do endereçamento da seção *My Kids*, o que me levou a vislumbrar o quanto poderia ser produtivo conduzir uma análise cultural dos artigos disponibilizados no *site* do Discovery Kids. Passei, então, a argumentar que a seção *My Kids* não apenas divulgava informações, mas, mais do que isso, delineava um perfil para a infância e as famílias que vivem no mundo contemporâneo – perfil que se entrelaça e se conecta ao que está sendo veiculado por outras redes e instâncias midiáticas, como as séries e programas televisivos, de um modo geral, além de diferentes revistas e livros voltados ao segmento "kids".

Ao longo da pesquisa, observei que esses artigos focalizavam uma grande diversidade de temáticas e de representações de crianças, algumas das quais foram abordadas na tese a

partir de quatro categorias principais: *Formando crianças potentes, inteligentes e geniais*; *Bebês turbinados: musicais, leitores e com pendores para a matemática*; *Atentando para o desenvolvimento de crianças felizes e bem-sucedidas;* e, por fim, *Ensinando crianças manhosas, sem limites e malcriadas*. Para as discussões neste texto, escolhi considerar três artigos que integraram a *My Kids* e que me pareceram produtivos para a escrita aqui proposta. São eles: *A construção de bons e maus hábitos; As crianças que sabem dizer "obrigado" podem ter um desenvolvimento pessoal superior*; e *Dez dicas para seu filho ser feliz.*

Início minhas considerações sobre as postagens com o artigo intitulado *A construção de bons e maus hábitos*, no qual é dado destaque à necessidade de adotarem-se ações disciplinadoras e reguladoras em relação às crianças para que elas não excedam os limites estabelecidos pelos pais e mães. O texto, escrito por Alejandra Libenson, uma psicopedagoga e especialista em educação, trata de aspectos relacionados à aquisição de condutas adequadas pelas crianças. O artigo apresenta a fotografia de um menino de aproximadamente cinco anos fazendo "cara feia". Nesse artigo, destaca-se a necessidade de implantação de "bons hábitos", preservando-se a autonomia, definida como indispensável para o desenvolvimento social das crianças e das suas famílias. O artigo também focaliza hábitos que devem ser evitados a qualquer custo, tanto no ambiente familiar quanto em sociedade, tal como crescer sem "uma certa ordem cotidiana".

Como se pode ver no excerto apresentado a seguir, o artigo salienta tanto a necessidade de proteção quanto a autonomia que os pais precisam garantir às crianças.

> Um exemplo: **permitir que as crianças cresçam sem uma certa ordem cotidiana, sem limites nem referências que as ajudem a lidar com a liberdade, é uma forma de desamparo, privando-as de um espaço seguro que as contenha e resguarde**. As crianças precisam explorar a própria autonomia sabendo que há um adulto para protegê-las e impedir que **caiam do "precipício**". [...] Elas precisam dos adultos para poder ser crianças e aprender, dia após dia, as regras e condutas básicas da sociedade. [grifos meus]
>
> (Disponível em: http://discoverykidsbrasil.uol.com.br/pais/artigos/construcao-de-bons-e-maus-habitos/ Acesso em: 1º jul. 2013.)

Outro aspecto a ressaltar é o aparecimento da palavra *limite*, associada no artigo à necessidade de as crianças terem seus pais e mães como referências. Diz o artigo: *Elas [as crianças] precisam dos adultos para poder ser crianças e aprender, dia após dia, as regras e condutas básicas da sociedade*. O artigo também elenca e detalha os bons hábitos a serem praticados pelas crianças e suas famílias: *dizer bom dia; dizer boa noite; pedir licença; escutar os outros;* ***aceitar um não como resposta;*** *aprender que adiar alguma coisa não significa renunciar a ela para sempre; ter horários para se alimentar;* ***ter horários para***

***dormir**; **ter horários para brincar**; **compartilhar espaços com a família; integrar os avós à vida familiar, mesmo ocasionalmente;** não gritar, não faltar ao respeito.*

Cabe enfatizar que muitos desses hábitos também são enunciados e valorizados em outros artigos postados na *My Kids*, estando entre eles: saber adiar os seus desejos; ter horários para se alimentar; brincar; conviver com a família, entre outros. Esses hábitos, tal como diz o artigo, devem ser apropriados tanto pela criança quanto pela família toda, incluindo até mesmo os avós. Ao término desse sintético artigo, é feita a seguinte problematização: *que tal refletir sobre os maus hábitos que sua família deseja mudar?* Esse é um convite explícito que convoca os leitores do *site* a mudarem formas de agir relativamente à família, cabendo referir que, ao longo do texto, outros convites não tão explícitos são formulados.

Como Hall (1997a) ressaltou, a cultura regula nossas condutas, ações sociais, práticas e, assim, a maneira como devemos agir no âmbito das instituições e na sociedade mais ampla. De acordo com Hall (1997a), regular culturalmente nossas condutas incluiria, entre outras coisas, a partir de sistemas classificatórios, indicar quem ou o que pertence a cada cultura; incluiria também estabelecer diferenças entre o sagrado e o profano, entre o que é aceitável e o inaceitável em relação a nossos comportamentos, nossas roupas ou, ainda, ao que falamos, nossos hábitos, costumes e práticas considerados normais e anormais, etc. Também é possível dizer que classificar ações e comparar condutas e práticas humanas segundo nossos sistemas de classificação é mais uma forma de regulação cultural, como igualmente afirmou o autor (Ibidem).

Conforme se pode ver no artigo considerado, a preocupação com a adequação dos sujeitos a "convenções sociais" está muito presente e é recorrente. É o que se pode perceber em outro artigo, que tem como título *As crianças que sabem dizer "obrigado" podem ter um desenvolvimento pessoal superior.*[3] Já no primeiro parágrafo desse texto, é anunciado o caminho para a afirmação lançada no título. Diz o texto: *a seguir, veja como ensinar o seu filho a demonstrar gratidão.* A partir daí, o artigo passa a apresentar hábitos (sociais) que devem ser ensinados às crianças. Os hábitos sociais indicados envolvem a utilização de expressões, tais como: "desculpe", "por favor" e "obrigado", cuja utilização seria capaz de auxiliar na promoção dos necessários descentramentos que as crianças necessitam fazer para aprender que o mundo não gira em torno delas. O artigo, no entanto, não se restringe a apontar a importância de hábitos sociais como a cortesia, pois o exercício de convenções sociais é configurado como benéfico (e acima de tudo vantajoso) para o desenvolvimento

físico e intelectual das crianças e para a concretização da felicidade. Entendimentos como esse estão expressos e sintetizados no trecho que a seguir reproduzo.

> Mas além da cortesia, diversos estudos **indicam que aprender a dizer "obrigado"** poderia ajudar a reduzir as possibilidades de a criança sofrer de depressão ou se envolver com drogas e álcool. Além disso, **pode melhorar seu rendimento escolar**. Segundo algumas pesquisas, as crianças que costumam agradecer são mais otimistas, têm mais amigos e, inclusive, são mais felizes que aquelas que não têm esse costume. [grifos meus]
>
> (Disponível em: http://discoverykidsbrasil.uol.com.br/pais/artigos/as-criancas-quesabem-dizer-obrigado/Acesso em: 1º jul. 2013.)

O sentimento de recompensa e felicidade proporcionado pela aquisição desses bons hábitos "ensinados" está nitidamente expresso quando se afirma: *são mais otimistas, têm mais amigos e, inclusive, são mais felizes.* Ao retomar outros aspectos do artigo aqui discutido, é oportuno indicar que ele recorre a textos e a argumentos encontrados em publicações "científicas" especializadas para fundamentar as afirmações enunciadas aos pais e mães, apesar de a autoria dos pesquisadores não ser divulgada nessas postagens. Transcrevo, a seguir, mais um trecho do artigo:

> Segundo um trabalho publicado no Journal of School Psychology, o hábito de agradecer fortalece as relações sociais e permite que as pessoas se sintam parte de uma comunidade acolhedora**. Existem várias razões para você incentivar seu filho a ser grato** e **estimular sua capacidade de sentir empatia.** [grifos meus]
>
> (Disponível em: <http://discoverykidsbrasil.uol.com.br/pais/artigos/as-criancas-quesabem-dizer-obrigado/Acesso em: 1º jul. 2013.)

Sobre a referência aos chamados "estudos especializados", conforme citado na transcrição (em particular, o trabalho publicado no *Journal of School Psychology*), vale dizer que não há quaisquer menções ou especificações de datas ou referências bibliográficas formalmente indicadas que permitam alguma consulta ao material que fundamenta o artigo. Outro fato a mencionar diz respeito a ser a maioria das fontes mencionadas de procedência estadunidense, embora os artigos sejam distribuídos para a América Latina. No decorrer do texto, está listado o que o artigo chama de "estratégias a serem implementadas pelas famílias", as quais retomam a questão da importância do exemplo a ser dado pelos pais e mães – estratégias já invocadas nesse e em outros artigos postados na *My Kids* –, conforme transcrevo abaixo.

> Boa parte do que as crianças aprendem é por **imitação**, portanto, é fundamental que elas observem em casa como uma pessoa educada se comporta para poder repetir esse comportamento. Você obterá melhores resultados se **encontrar uma maneira de agradecer na frente de todos os membros da família**, por exemplo, **com uma carta, um abraço ou um presente, em qualquer circunstância que mereça isso.** Mostre às crianças a importância de fazer esses **gestos para todas as pessoas da comunidade** e explique como **você se sente bem quando alguém agradece suas atitudes**. Assim, elas entenderão o que uma **simples palavra pode causar.** [grifos meus]
>
> (Disponível em: <http://discoverykidsbrasil.uol.com.br/pais/artigos/as-criancas-quesabem-dizer-obrigado/>Acesso em: 1º jul. 2013.)

Na mesma direção, há (outras) estratégias enunciadas no decorrer desse artigo que ensinam os filhos a oferecerem a familiares e amigos presentes criativos feitos com as "próprias mãos", a realizarem pequenas tarefas domésticas (varrer o chão ou arrumar a mesa), sem pagamentos ou quaisquer premiações (mas seguidas de muitos elogios), e a participarem em comunidades. Todas essas práticas objetivariam, entre outras coisas, a incorporação de determinados hábitos pelas crianças com vistas à obtenção dos benefícios propostos no início do artigo, entre os quais, está ser mais bem-sucedido e feliz na convivência social e na vida. É possível, ainda, salientar alguns elementos comuns entre os textos de autoajuda estudados por Marín-Díaz (2013) e alguns artigos disponíveis na *My Kids*, estando entre eles a promoção "das formas corretas" de orientar a própria conduta para atingir os objetivos propostos nesses materiais – ser bem-educado, ser bom pai, ser boa mãe, ser bom filho – por meio da adoção de determinados comportamentos e do abandono de outros. Assim,

> [...] seguindo essa lógica, a exercitação para aquisição de cada hábito é a forma de abandonar hábitos ruins e instalar, nos modos de agir, formas 'adequadas', comportamentos corretos. Digamos que se trata de um desaprender daquilo que não é necessário e que atrapalha, para aprender o que é necessário e leva ao sucesso (Marin-Díaz, 2012, p.54-55).

A ênfase na existência de um "eu" que deve estar permanentemente buscando o aprimoramento e incorporando as práticas necessárias para seu bem-estar, sucesso e felicidade aparece novamente no artigo intitulado *Dez dicas simples para que seu filho seja feliz*. O tema *felicidade* reaparece como uma busca necessária que deve ser praticada, de acordo com as proposições enunciadas a partir de "pesquisas científicas". Seguindo lógicas presentes nos artigos anteriores – de que as famílias precisariam adaptar sua rotina à motivação propiciada pelos ensinamentos e conselhos apresentados –, essa postagem também incita os pais e as mães a reverem suas práticas para que consigam adotar as rotinas necessárias à felicidade de todos os familiares, conforme está explicitado na seguinte afirmação:

> A **ciência** pode ajudar na criação dos filhos, principalmente em uma época em que há cada vez menos tempo para ficar com eles. As dicas abaixo são conclusões de pesquisas científicas realizadas por diversas instituições. **Veja quais condutas você já adota na rotina familiar e reforce as que achar necessárias para que todos fiquem mais felizes** [grifos meus]
>
> (Disponível em: <http://discoverykidsbrasil.uol.com.br/pais/artigos/dez-dicas-simplespara-que-seu-filho-seja-feliz/>Acesso em: 1º jul. 2013.)

Como se pode ver, pais e mães são convidados a refletir (e a fazer um balanço) sobre as práticas que já adotam, a partir das orientações contidas no artigo. Mesmo aqueles que constatem já praticar os ensinamentos recomendados pelo artigo são instados a envolver-se mais intensamente com essas práticas e a manter-se na escuta e vigilantes para que possam lapidar as experiências já exercitadas! O artigo enuncia as orientações sob a forma de itens, que estariam embasados em pesquisas e/ou que seriam formulados por especialistas estadunidenses, o que lhes conferiria o estatuto de uma "verdade científica" e comprovada. Acompanha esse artigo a imagem de uma menina sorridente deitada sobre a grama, segurando uma flor branca; a criança parece demonstrar a felicidade e a paz que poderão ser obtidas a partir da incorporação das "dicas" propostas no texto.

Entre as ações formuladas com bases definidas como "científicas" para que pais e mães promovam efetivamente a felicidade na vida das crianças, estão: *brincar com os filhos*; *atribuir responsabilidades* (os pais e mães precisam evitar que as crianças se sintam inúteis); *ser positivo em suas afirmações*; *dar liberdade ao filhos*; *incentivar o estabelecimento de amizade*; *cuidar da própria saúde mental* (relativo aos pais e mães); *criar um laço sólido com os filhos*; *conhecer os filhos*; *não se alterar ou promover conflitos constantes* (relativos à postura dos pais/mães perante os filhos). Além das várias orientações endereçadas a mães e pais indicadas nesse artigo – que sintetizei neste parágrafo –, consta, paradoxalmente, a seguinte recomendação: *não tente[ar] ser perfeito*.

Assim, por exemplo, são citados no artigo sobre a "busca da felicidade" os estudos desenvolvidos pela organização britânica Economic and Social Research Council (sem enunciar maiores detalhes ou referências), a partir dos quais teria sido apontado que brincar, fazer caretas e palhaçadas (para relaxar) com os filhos seria um dos importantes passos em busca da felicidade. Como está afirmado no texto: *"divertir-se com elas [as crianças] é uma maneira de prepará-las para ter mais sucesso social no futuro"*. Registro que, no decorrer do artigo, estão apresentadas outras atitudes importantes a serem adotadas por pais, mães e crianças rumo à felicidade, estando entre elas o incentivo para que as brincadeiras incluam

crianças de mesma idade, o que seria "outro ingrediente" para o sucesso de suas relações futuras. Diz o artigo*:*

> Embora possam **brincar sozinhos ou com adultos**, seus filhos precisam brincar com crianças de sua idade. Um estudo da Universidade da Flórida comprova que as **crianças capazes de estabelecer amizades e compartilhar** suas coisas com outras têm mais sucesso nas relações futuras. É importante sugerir atividades que incentivem o contato social. [grifos meus]
>
> (Disponível em: < http://discoverykidsbrasil.uol.com.br/pais/artigos/dez-dicassimples-para-que-seu-filho-seja-feliz/>Acesso em: 1º jul. 2013.)

Outro aspecto apontado como decisivo para o encontro da felicidade diz respeito ao exercício da "maternidade amorosa", ação colocada como um "divisor de águas" para a formação da personalidade futura dos filhos. Em contraposição a isso, o artigo salienta que pais e mães depressivos – e particularmente as mães – contribuiriam para a criação de um adulto "socialmente fracassado":

> **6. Cuide de sua saúde mental**
>
> As crianças são muito sensíveis. Se você estiver deprimido, seus filhos certamente perceberão. As pesquisas de Heidemarie K. Laurent, da Universidade de Oregon, sugerem que **uma mãe deprimida presta menos atenção ao choro dos filhos** e que uma criação negativa contribui para o estresse na vida adulta. **Crie um laço sólido.**
> Os jovens precisam sentir que podem contar com os pais antes de se aventurar pelo mundo. Estudos comprovam que uma **relação próxima entre a mãe e a criança previne determinados problemas de comportamento** e serve como referência para estabelecer relações amorosas saudáveis no futuro. [grifos meus]
>
> (Disponível em:<http://discoverykidsbrasil.uol.com.br/pais/artigos/dez-dicas-simplespara-que-seu-filho-seja-feliz/>Acesso em: 1º jul. 2013.)

Considerando os fragmentos do artigo *Dez dicas para ser feliz*, vale lembrar o que Marín-Díaz (2013) salienta sobre a apresentação de dicas, conselhos e exercícios práticos enumerados clara e explicitamente – tal como os elencados no artigo analisado –, que seriam importantes estruturas narrativas utilizadas em textos de autoajuda destinados à educação. Como a autora (Ibidem) também aponta, essa é considerada como uma estratégia facilitadora para apreensão de preceitos que deverão ser seguidos e repetidos por adultos, crianças, professores e outros grupos ou indivíduos.

Além disso, o artigo sublinha a importância de os pais e mães consultarem regularmente seus filhos sobre o que as crianças esperam deles, o que, ao que parece, poderia possibilitar o estreitamento das relações familiares. Relativamente ao artigo *Dez dicas para seu filho ser feliz*, o conjunto de prescrições/orientações/conselhos a partir dele destacados se

destinaria a promover vinculações mais efetivas (e afetivas) entre pais, mães e filhos, como foi apontado pelo articulista da *My Kids*; esse seria um caminho a percorrer para a concretização da "felicidade" das crianças e de suas famílias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Identifiquei nos artigos disponibilizados na *MyKids* uma espécie de *mix* de *ferramentas* direcionadas a ensinar os pais e mães usuários (leitores) dessa seção do *site* a educarem suas crianças para que alcancem sucesso e felicidade. Nesse *mix*, incluem-se também antigos propósitos constantes em inúmeras agendas de livros e programas televisivos de autoajuda, entre os quais, figuram a ambição de ter uma biografia perfeitamente "planejada" e a busca de progresso intelectual, social e profissional. Esse direcionamento ao futuro é um dos propósitos que orientam, geralmente, as informações/recomendações contidas nos artigos examinados, sendo nestes também explicitada a necessidade de enquadrarem-se as crianças em modelos que permitam o desenvolvimento de potencialidades múltiplas desde cedo, para que essas potencialidades não sejam "desperdiçadas". Assim, pais e mães devem exercer uma constante vigilância sobre seus filhos e filhas, tanto para que identifiquem essas potencialidades, que incluem a precocidade, por exemplo, quanto para que possam "podar" as arestas que venham a desviá-los do alcance de um futuro promissor, associado usualmente à ideia de sucesso (financeiro).

Veiga-Neto e Lopes (2011ab; 2013), salientam que, por meio de um manancial de livros de autoajuda, diferentes práticas culturais têm sido trazidas às nossas vidas sem cerimônia, como se fossem legítimas e, em si mesmas, não-problemáticas e definitivas. Expressões, tais como "melhor", "maior felicidade" e "futuro mais promissor", circulam livremente, sem qualquer preocupação com alguma análise mais acurada acerca da pertinência de seus usos, ressaltam os autores (Ibidem).

Observei, também, nos artigos postados na *My Kids*, um constante chamamento à responsabilidade que os pais e as mães têm no desenvolvimento das crianças, ao mesmo tempo em que os conselhos lá indicados são quase sempre respaldados pela expressão "cientificamente comprovados". A esse respeito, Popkewitz (2010ab) diz que a invenção da ciência inclui formas particulares de ordenar e planejar a família e a própria vida cotidiana. Para o autor, a ciência também dá atenção a "Teorias" sobre a configuração da família e o desenvolvimento da criança, sendo muitas as experiências e ações conduzidas sobre ela.

Relativamente às representações textuais e imagéticas contidas nos artigos examinados, vale ressaltar, elas se *entrelaçam* a muitas outras veiculadas em outros espaços midiáticos endereçados a crianças e famílias.

Enfim, tentei marcar, dentro dos limites deste texto, alguns dos modos pelos quais uma grande corporação midiática mobiliza crianças, mães e pais em torno de algumas propostas, práticas e compreensões situadas em um amplo conjunto de questões que povoam o cotidiano infantil tão marcado pela disseminação de diferentes dispositivos digitais e pelo permanente desejo de conexão à Internet.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*.2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981

BORTOLAZZO, Sandro Faccin, *Narrativas acadêmicas e midiáticas produzindo uma geração digital*. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

BUJES, Maria Isabel Edelweiss. *Infância e maquinaria*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002b.

BUJES, Maria Isabel Edelweiss. *Resgate da infância: uma questão para a propaganda?*. In.:

BUJES, Maria Isabel Edelweiss. *Discursos, Infância e Escolarização: caminhos que se cruzam*. In: SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. (org.) Cultura, Poder e Educação: um debate sobre Estudos Culturais em Educação. Canoas, Editora Ulbra. p.188. 2005.

BUJES, Maria Isabel Edelweiss. Outras infâncias? In: SOMMER, Luís Henrique; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (Orgs.). *Educação e cultura contemporânea: articulações, provocações e transgressões em novas paisagens*. Canoas: ULBRA, p. 217-231. 2006.

BUJES, Maria Isabel Edelweiss. Infância e risco. In: *Educação & Realidade.*Porto Alegre, v.35, n.3, p. 1-350, set./dez., 2010.

FONTANA, Luciana Sauer. *As pedagogias online do Complexo Kids: crianças, mães e pais em conexão.*(Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo.*Educação&Realidade*. V. 22(2). p. 15-46, 1997a.

HALL, Stuart. *Representation, Cultural Representation and Signifying Practices*. 5. ed. London/Thousend Oaks/ New Delhi: Sage, 1997b.

MARÍN-DÍAZ, Dora Lilia. *Autoajuda e educação: uma genealogia das antropotécnicas contemporâneas*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, UFRGS, 2012.

MEDIN, Fernando. *Discovery Kids aposta em novos formatos* - Canal pretende consolidar liderança do canal na TV paga. PropMark (2012). 250 Disponível em:<http://propmark.uol.com.br/anunciantes/41565:discovery-kids-aposta-em-novos-formatos> Acesso em: 12 dez.2012.

POPKEWITZ, Thomas S. História do currículo, regulação social e poder. In: SILVA , Tomaz Tadeu (Org.). *O Sujeito da Educação: estudos foucaultianos***.** 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2000a. p. 173-210.

POPKEWITZ, Thomas. Ciências da Educação, Escolarização e Abjeção: diferença e construção da desigualdade. *Educação & Realidade*, v. 35, n. 3, p. 77-98, set./dez., 2010b.

SILVA, Tomaz T. 2000. *Teoria cultural e educação:* um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Pedagogia e Auto-ajuda: o que a auto-estima tem a haver com o poder. In: SCHMIDT, Saraí (Org). *Educação em Tempos de Globalização*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001

STEINBERG, Shirley R. & KINCHELOE, Joe L. (orgs.). 2001. *Cultura infantil: a construção corporativa da infância.* Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.

STEINBERG, Shirley. Kindercultura: a Construção da Infância pelas Grandes Corporações. In: SILVA, Luiz H. (Org.). *Identidade Social e a Construção do Conhecimento*. Porto Alegre: PMPA/SMED, 2002.

VARELA, Julia; ALVAREZ-URIA, Fernando. A Maquinaria escolar. *Teoria & Educação.* São Paulo, n. 6, p.68-96, 1992.

VEIGA-NETO, Alfredo. Michel Foucault e Educação: há algo de novo sob o sol*?* In: VEIGA-NETO, Alfredo (Org). *Crítica Pós-estruturalista e Educação*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

VEIGA-NETO, Alfredo; Lopes, Maura Corcini. Límitesenlaeducación infantil: ¿rigidez o flexibilización negociada? *Revista Educación y Pedagogía*, vol. 23, núm. 60, mayo/agosto, 2011a.

VEIGA-NETO, Alfredo; Lopes, Maura Corcini. *Limites na Educação Infantil: rigidez ou flexibilização negociada?* **(**2011b). Disponível em: http://www.michelfoucault.com.br/files/Limites%20na%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20Infantil%20-%20revisado%20-%2023jul12.pdf. Acesso: 10 maio de 2015.

VEIGA-NETO, Alfredo; Lopes, Maura Corcini. Educação Infantil: dois modelos em conflito. In: Loockmann, Kamila (Org.). *Infância(s), educação e governamento*. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2013.

professores e alunos. *Revista Brasileira de História da Educação*, n 21, set/dez, 2009.

WORTMANN, Maria Lúcia. Análises Culturais: um modo de lidar com as histórias que interessam à educação. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Caminhos Investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: DP& A, 2002.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Re]inventando a educação a partir dos estudos culturais: notas sobre a articulação desses campos no ambiente universitário gaúcho. In: SARAIVA, Karla; MARCELLO, Fabiana de Amorim (Orgs). *Estudos Culturais e Educação: desafios atuais.* Canoas: Editora da Ulbra, 2012.

WORTMANN Maria Lúcia; COSTA, Marisa Vorraber; RIPOLL, Daniela; BONIN, Iara Tatiana. Dossiê - Estudos Culturais em Educação. *Educação*. Porto Alegre, v. 38, n. 1, p. 11-13, 2015.

WORTMANN, Maria Lúcia; COSTA, MarisaVorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel. Sobre a emergência e a expansão dos Estudos Culturais em Educação no Brasil. *Educação*. Porto Alegre, v. 38, n. 1, p.32-48, 2015.

SITES CONSULTADOS

DISCOVERY COMMUNICATIONS Inc. Disponível em: <http://corporate. discovery.com/brands/international/>.Acesso em: 2 jul. 2013.

DISCOVERY KIDS. *Artigos*. Disponível em: <http://discoverykidsbrasil.uol/pais/artigos> Acesso em: 12 maio 2015.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A NORMA(LIDADE) DO GROTESCO NA ARTE CONTÍSTICA DE FLANNERY O'CONNOR

Dr. Luis Alfredo Fernandes de Assis (UFRN)

Nada é perfeito. Esse era um dos ditos favoritos de Mrs. Hopewell, que a três por dois também dizia: assim é a vida. A mais importante de suas frases era contudo esta: cada um tem o seu ponto de ver.
O'CONNOR, Flannery

O Grotesco é um elemento fortemente presente na narrativa, tanto longa quanto curta, da autora sulista norte-americana Flannery O'Connor (1925-1964). Sua obra é constantemente associada à influência da escola literária gótica americana, que teve Edgar Allan Poe (1809-1849) como um de seus membros mais ilustres. Pode-se perceber tal influência na autora tanto na estrutura de suas histórias com o suspense na trama seguindo num crescendo até o efeito final da revelação para o protagonista, além da presença de um dos elementos chave da literatura gótica: o Grotesco. A poderosa observação do narrador realista descreve os protagonistas dos contos de O'Connor como sendo disformes tanto estética quanto psicologicamente. A partir da ideia do grotesco como fonte de uma nova percepção ou revelação de uma verdade escondida, pretendemos neste artigo, demonstrar como esse elemento da literatura gótica tem uma característica perturbadoramente familiar na cultura da geografia sulista norte-americana na segunda metade do século XX. Assim, centralizamos em "Gente boa da roça" (O'CONNOR, 2008), cuja violência exposta pela distorção da ação ao longo do conto é usada pela escritora como um "instrumento" literário que não destrói, mas, sim, revela a condição humana do sofrimento à graça.

A epígrafe acima é uma citação de um dos pensamentos de Mrs. Hopewell, uma das personagens do conto de O'Connor, e cuja filha é a protagonista de "Gente boa da roça". Mais adiante Mrs. Hopewell resume sua sabedoria, dizendo: "A gente boa da roça é o sal da terra! Além do mais, cada um de nós age a seu modo e, para que tudo funcione, tem de ter gente de todo tipo no mundo. Assim é a vida!" (O'CONNOR, 2008, p. 347). De acordo com Tezza (2008, p. 690), autor do posfácio intitulado "Realismo e transcendência", na edição brasileira da coletânea de contos de O'Connor, 'Gente boa da roça' é imagem do mundo agrário, regressivo e paralisante que se sustentou com a escravidão, que perdeu a guerra e que agora parece só contar com um ressentimento mal resolvido, cultivando a decadência". Na sabedoria de Mrs. Hopewell, há "todo tipo de gente", isto é, brancos e negros, cada um em

seu devido lugar, ou seja, "assim é a vida!", vida essa sem muita perspectiva de progressão, especialmente desde a Guerra Civil norte-americana.

O ambiente descrito pela arte renascentista americana, período também conhecido como Romantismo (de 1830 até a Guerra Civil), é reconstruído a partir da primeira metade do século XX, principalmente por William Faulkner (1897-1962), O'Connor e Carson McCullers (1917-1967), e é "povoado" com os próprios moradores do interior, a tal gente boa da roça, do sul derrotado da pós-Guerra Civil. Tais personagens pertencem a uma galeria de "desajustados" que habitam o presente de forma isolada e são sentenciados ao exílio da comunidade humana. Os escritores citados acima pertencem ao gênero de narrativa chamado de *Southern Gothic*, ou seja, o tratamento do estilo Gótico no sul dos Estados Unidos. Tal estilo se desenvolveu a partir da fusão do romantismo sombrio, subgênero literário do Romantismo, que teve em Poe um dos membros principais, com humor sulista e o crescente naturalismo literário desde o final do século XIX.

A narrativa da obra de O'Connor trabalha as fortes questões de racismo e religião – já que a autora era uma católica devota num sul protestante – com a inclusão do elemento do grotesco. A verve irônica da autora aparece na forma como constrói suas personagens quase caricaturais. Pode-se notar em suas histórias um clima de repulsa e medo entre as personagens misturado a um certo humor irônico, tanto na narração quanto nos diálogos, sem muito espaço para metáforas e alegorias, a fim de produzir uma sensação misteriosa de um desejo perverso de olhar para algo do qual, ao mesmo tempo, esse olhar deve-se desviar.

"Gente boa da roça", o penúltimo conto da coletânea *A Good Man Is Hard to Find* lançada originalmente em 1955, narra a história de uma relação antagônica de mãe (Mrs. Hopewell) e filha (Allegra-Hulga) numa fazenda do interior sulista norte-americano, que é dirigida pela matriarca com a ajuda de dois inquilinos, o casal Freeman além de suas duas filhas. O foco da narrativa é um episódio que acontece no espaço de mais ou menos dois dias e que transforma as crenças da protagonista Hulga Hopewell, a doutora em filosofia que pensa ser uma ateia niilista; ela considera que a ética emana de Deus. Portanto, não existindo Deus para o ateu, não há ética e tudo seria permitido. Dessa forma, o leitor é levado a considerar o que é "gente boa". O episódio em questão é a visita de um "estranho", o vendedor de bíblias Manley Pointer. A história se desenrola a partir do comportamento das personagens em relação à singularidade ("todo tipo de gente") e à imperfeição, tanto física quanto psicológica ou espiritual.

Em um ensaio chamado "Novelists and Believer", publicado postumamente em 1969, O'Connor explica seu propósito em fazer uso do exagero e da distorção (grotesco) como ferramenta literária: "A distorção neste caso é um instrumento; o exagero tem um objetivo, e toda a estrutura da história ou romance tem sido feita do jeito que é por causa da crença [religiosa]. Esse não é o tipo de distorção que destrói; é o tipo que revela, ou deveria revelar"[50] (O'CONNOR, 1969, p. 156, tradução nossa). A autora esforça-se para usar o grotesco nas personagens de seus enredos para o bem. A ação é distorcida com o propósito de exagerar a violência; assim, essa distorção se torna um "instrumento" literário. Para O'Connor, seu trabalho artístico baseia-se na tentativa de levar sua mensagem para um público que não tem a mesma crença que a dela. Portanto, sua visão deve ser exposta através de episódios que irão chocar esse público.

O relacionamento antagônico entre Hulga, cujo nome de batismo é Allegra (ou *Joy* do original em inglês, que significa "alegria"), e sua mãe é notável tanto física e psicologicamente conforme o narrador discorre a história. Allegra é descrita como sendo "[l]oura e corpulenta, mas com uma perna de pau (...) Mrs Hopewell a **considerava uma criança ainda**, embora ela tivesse com trinta e dois anos e fosse muito **instruída**" (O'CONNOR, 2008, p. 346, ênfase nossa). A distorção ou "imperfeição" anatômica de Allegra, nome que sua mãe lhe deu e, portanto, a chama insistentemente até hoje, foi causada por um acidente sofrido em sua infância há cerca de vinte anos. Aos dez anos de idade uma de suas pernas foi atingida por um tiro durante uma caçada com seu pai, e desde então Allegra usa uma prótese no lugar dessa perna amputada. Junto com o membro, a bala retirou o sentimento de plenitude feminina da criança. A fim de sentir a plenitude que acreditava estar disponível em seu corpo, Hulga passou os vinte e dois anos seguintes de sua vida abandonando seu corpo em favor de desenvolver sua mente, através dos estudos universitários.

Ao atingir a maioridade, aos vinte e um anos, a filha única de Mrs. Hopewell, depois de sair de casa, muda seu nome legalmente para Hulga, e revela abertamente sua "alteridade", principalmente para sua mãe. A escolha de seu nome se fez pelo fato de, segundo a própria Mrs. Hopewell, sua filha, após tanto pensar e repensar, sua filha chegara "ao nome mais horroroso existente em qualquer língua" (O'CONNOR, 2008, p. 349). A escolha do nome, ou da persona, Hulga, além de soar mal aos ouvidos, foi proposital também para antagonizar com

[50] Distortion in this case is an instrument; exaggeration has a purpose, and the whole structure of the story or novel has been made what it is because of belief. This is not the kind of distortion that destroys; it is the kind that reveals, or should reveal.

sua mãe, pois já sabia que o "ruído" de seu nome iria combinar com o barulho desagradável que produzia com seu jeito de andar em casa, "pisando duro (era capaz de andar sem tanto estrépito, mas ela fazia assim de propósito)" (O'CONNOR, 2008, p. 350), a fim de enfatizar sua deformidade e feiura físicas. Hulga tem um certo fascínio por sua própria mente "instruída" de doutora em filosofia, mas, ao mesmo tempo, é condescendente com pessoas que considera inferior à sua inteligência. Como ela adotou uma nova *persona*, Hulga agora preza seu individualismo acima de tudo, algo singular, como a prótese de sua perna. Portanto, o nome Hulga substitui Allegra.

Mrs. Hopewell, por outro lado, já acostumada com a filha, entretém a visão de que, "quem via as coisas pelo lado bom [,] ficava mais bonito, mesmo que não o fosse" (O'CONNOR, 2008, p. 350). Ela sempre a considerava como a criança crescida Allegra, pois frequentemente se recusava a chamá-la de Hulga, preferindo sentir pena da própria filha. Portanto, ignorava as "ignorâncias" de sua mente acadêmica, apesar de não ser "induzida a crer que se a menina não tivesse se doutorado teria sido melhor" (O'CONNOR, 2008, p. 350-351). Ela achava sua filha muito infantilizada por usar a mesma roupa em casa; mas, ao mesmo tempo, brilhante, por ter conseguido um título acadêmico, todavia sem um pingo de bom senso. Nota-se que Hulga se fecha para a alegria de viver (seu nome de batismo) e, ao invés disso, prefere sustentar a verdade (física) sobre si mesma, uma verdade externa mas que não fica à mostra. A *persona* criada por ela é um ser cego e blindado, um ser cuja filosofia de vida é a crença na existência do nada. Sua limitação física estende-se a uma limitação interior; é essa cegueira interna individualizada que lhe trará consequências drásticas após o encontro com o vendedor de bíblias mais ao final do conto.

A animosidade de Hulga em relação ao seu corpo a alimenta em desenvolver um ascetismo quase perverso. Ao invés de proporcionar a transcendência e abertura para o mundo ao redor de Hulga, a acadêmica usa seu corpanzil disforme como um instrumento desafiador. Essa nova índole desafiadora conseguiu atingir seus objetos de estudo até o título de doutorado. Agora, aos trinta e dois anos, aproxima-se de uma morte precoce, pois, segundo os médicos, Hulga só "poderia viver até os quarenta e cinco anos" (O'CONNOR, 2008, p. 351) por ser fraca do coração. Dessa forma, ela se vê forçada a voltar a morar com sua mãe na fazenda da família, mas, segundo a heroína do conto, "a essa altura estaria longe, se não fosse esse problema [do coração]" (O'CONNOR, 2008, p. 351), nos bosques da academia dando aulas a pessoas que pudessem entendê-la. Afastada de espíritos intelectuais afins, a Dra. Hopewell se vê deslocada para os "morrinhos vermelhos" entre a "gente boa da roça" contra

sua própria vontade. Na verdade, os vinte e dois anos de esforço intelectual nutriram apenas ressentimento e resultaram num desequilíbrio temperamental que é muito mais notável do que o mancar produzido por sua perna artificial.

O autoisolamento dá forças a Hulga para sua indignação em relação a tudo e, ao mesmo tempo, traz à tona uma mutilação afetiva que corresponde à mutilação de uma das pernas no acidente. Nesse isolamento, ela encontra algum conforto através do sentimento da raiva, e o niilismo que ela aprendeu na universidade só aumenta essa veneração pela raiva. Assim, Hulga prefere exacerbar o autoexílio: "não gostava de cachorros, gatos, passarinhos, flores, nem da natureza nem de rapazes bonitos. Nos rapazes bonitos, se os olhasse, farejava tão-só a ignorância que tinham" (O'CONNOR, 2008, p. 352). Contida na cela de sua mente onde, aquecida pela raiva, ela consegue se sentir segura, respirando o ar tóxico do niilismo adquirido na escola de pós-graduação. Na liberdade imaginada pela sua mente eremita, Hulga se torna o exemplo da pessoa "moderna" do século XX., quase uma Prufrock sulista norte-americana. Ela é a "sábia" por excelência que "vendo *através*, vê o nada" (O'CONNOR, 2008, p. 365), e que se gaba disso a seu sedutor Manley Pointer no celeiro da fazenda. Ela confessa não ter ilusões, o que é a maior ilusão de todas, a fim de tentar evitar ser enganada, pois, no caso de Hulga, quanto mais se sabe menos há no que acreditar. Na verdade, a filosofia socrática do "quanto mais sei mais sei que nada sei" seria a mais aplicada para ela.

Contudo, nossa protagonista pratica sua filosofia através da leitura contínua do filósofo racionalista francês Nicolas Malebranche (1638-1715). Um certo dia, Mrs. Hopewell, sempre querendo ver o lado bom e bonito das coisas e das pessoas, pegou por acaso um dos livros de sua filha e leu um trecho que tinha sido sublinhado de lápis azul: "[C]onhecer o nada do nada é o que a ciência pretende. Essa é afinal a abordagem estritamente científica do nada. Nós a conhecemos ao pretender conhecer o nada do nada" (O'CONNOR, 2008, p. 352). A mãe de Hulga se assustou tanto ao ler essa passagem de Malebranche, pois ela "surtiu o mesmo efeito do palavrório de um bruxedo sobre Mrs. Hopewell, que fechou rapidamente o livro e saiu do quarto como se estivesse sentindo um calafrio" (O'CONNOR, 2008, p. 352). Percebe-se que os estudos fizeram Hulga acreditar que a personalidade que ela criou, até com outro nome, é o seu verdadeiro "eu". Assim, esse imaginário sugere que sua cegueira consciente a impeça de ver a verdadeira natureza da condição humana tanto quanto a insistência de sua mãe de sempre olhar para o lado bom das coisas; não há um meio termo entre as duas personagens.

Embora tenha rejeitado literalmente o sentimento de alegria a si própria, Hulga ainda não tinha desistido da possibilidade de amar, e esse desejo secreto é justamente o ponto onde ela se encontra em total vulnerabilidade, devido à falta de experiência prática sobre a condição humana. A *persona* que Hulga criou através de seu nome é um meio de fazê-la invulnerável para que ela consiga impor total controle sobre o amor – sentimento esse que pode acarretar um sucessão de ilusões partidas dependendo do relacionamento, especialmente para pessoas que têm um coração "fraco", como é o caso da própria Hulga. Ela vê seu nome trabalhar como "o feio e suarento Vulcano, que se mantinha à forja e que supostamente a Deusa [do amor] iria visitar quando invocada (...)" (O'CONNOR, 2008, p. 349-350).

Quando um rapaz aparentemente ingênuo entra em cena vendendo bíblias, Hulga não o vê como uma ameaça a ela e até mesmo permite-se a corresponder à admiração explícita desse rapaz de dezenove anos, que atende pelo nome de Manley Pointer. Ele é a única personagem masculina da história e tem um fetiche por próteses femininas removíveis. Sendo assim, Hulga oferece, sem saber, as boas-vindas a Pointer. Embora Mrs. Hopewell não mostre nenhum interesse na compra de suas bíblias, ela se recusa orgulhosamente em ser grosseira e mandar o vendedor ambulante embora para que sua família possa almoçar em paz. Mas o que realmente faz com que seja convidado à mesa foi o fato de Pointer dizer que tem um problema coronário. Mrs. Hopewell prossegue, "[p]ercebendo que seus olhos se enchiam de lágrimas, ela porém se controlou rapidamente e sussurrou: 'Não quer ficar para almoçar? Para nós seria um grande prazer', e arrependeu-se tão logo se ouviu dizendo isso" (O'CONNOR, 2008, p. 355). A hospitalidade de Mrs. Hopewell não é de todo amigável. Ela se mostra delicada com Pointer mas com a intenção de antagonizar sua filha, que "[n]os rapazes bonitos, se os olhasse, farejava tão-só a ignorância que tinham" (O'CONNOR, 2008, p. 352). A mãe quer ver como a filha reagiria na presença de uma figura masculina. Uma vez que as duas começam a jogar suas animosidades uma contra a outra, brincando com esse adversário astuto, a diversão terá consequências desastrosas. Pointer é usado nessa brincadeira antagônica, mas é ele quem se diverte porque é possuído por um apego sádico em explorar mulheres que se acham superiores. O leitor vai percebendo pela tessitura da narrativa que as regras do jogo de mãe e filha favorecem a Pointer imensamente. À mesa, Mrs. Hopewell pode perceber que Hulga, a filósofa vampiresca, "o observava de través para ver como o rapaz usava o garfo e a faca, notando também que vez por outra ele lançava à moça um olhar apreciativo e forte, como se quisesse atrair sua atenção" (O'CONNOR, 2008, p. 356). Esse casal estranho já estava a ponto de uma confluência. A Dra. Hopewell, desprovida de uma

sala de aula na universidade, via em Pointer um aluno em potencial com o qual poderia trabalhar a pedagogia do nada na forma de instrução sexual. Obviamente, esse esporte sexual é oriundo de sua mente, pois sua inocência tanto no físico quanto na mente era o que iria prevalecer. Hulga tenta reforçar sua própria imagem de uma mulher com alta capacidade intelectual e uma sabedoria de mundo inigualável. Qualquer remorso que o simplório rapaz sentir por causa de sua moral cristã, após ser seduzido ao pecado da carne, a professora esclarecida irá sanar, convertendo o aluno incrédulo a um entendimento de mundo que anula o falso conhecimento do rapaz, transformar isso em algo útil para ele.

O faro de Hulga para a ignorância dos rapazes satisfaz a necessidade de autogratificação de sua libido em relação à estupidez masculina. Ao final do conto, os leitores veem Hulga como uma "loura burra" com doutorado, cuja sexualidade acaba se tornando patética comparada ao fetichismo grotesco de Pointer. Apesar de sua completa inexperiência, já que nunca fora beijada, Hulga decide demonstrar seu controle sobre o amor seduzindo o rapaz. Contudo, o sedutor se transforma em seduzido: é a simplicidade do "religioso" que seduz a imaginação da ateia "experiente". Após um breve cortejo entre os dois logo em seguida ao almoço, Hulga e Pointer têm um encontro marcado para o dia seguinte. O narrador de olhar realista descreve a dinâmica do "casal" assim:

> Ele, ao parar diante dela, simplesmente ficara ali parado. Seu rosto ossudo, suarento, brilhoso, com um narizinho afilado bem no meio, tinha uma expressão diferente da que à mesa do almoço se mostrara. Olhava-a então com fascínio, com indisfarçada curiosidade, como uma criança que vê no zoológico um novo animal fantástico, e respirava como se tivesse corrido por uma grande distância para alcançá-la. (O'CONNOR, 2008, p. 359)

Já durante o almoço, Pointer havia notado algo de diferente em Hulga. Nessa proximidade tão forte, o rapaz pôde observar Hulga como uma criatura exótica, e isso o fez se sentir ainda mais atraído por ela, a ponto de perguntar-lhe, num sussurro, se ela já havia comido um pintinho nascido há apenas dois dias. Hulga, por sua vez, espantada com uma das perguntas mais grotescas que poderia ter ouvido em sua vida, pensou: "Bem que ele poderia ter colocado essa questão para análise nalgum simpósio de uma organização filosófica" (O'CONNOR, 2008, p. 359). E acabou respondendo que já havia comido, sim, um pintinho nascido há apenas dois dias, satisfazendo a grotesca mente de Pointer. Mal contendo sua euforia, o rapaz confessou ter notado que Hulga tinha uma perna de pau, isto é, a deformidade física da filósofa. E isso fez com que ele não contivesse sua vontade de beijá-la, e até possuí-la por inteiro, ou ao menos partes dela.

Ao avistarem o celeiro velho da fazenda, onde o feno excedente era guardado, com muita astúcia, o rapaz sugere que os dois sigam para o local a fim de se conhecer melhor. "Foram às pressas para lá, como se o grande celeiro de dois andares, frio e escuro por dentro, fosse capaz de se afastar como um trem em movimento" (O'CONNOR, 2008, p. 363). A atração de um pelo outro já estava bem clara até o momento. O jogo de sedução já havia começado de forma desajeitada desde o dia anterior como um "trem em movimento" que não conseguisse parar, e o teto do celeiro irá servir de cenário para se ver quem será o vitorioso desta competição. Após se dirigirem para o andar superior, inicia-se uma série de beijos inexperientes entre os dois até que finalmente Hulga "alcançou-lhe a boca e não mais largou de seus lábios, dando um beijo atrás do outro como se estivesse disposta a dele extrair por sucção o próprio ar inalado" (O'CONNOR, 2008, p. 364). Nota-se pela primeira vez a total vulnerabilidade de Hulga na história. Pointer aproveita desse momento para forçá-la a declarar seu amor por ele, e, como prova, exige que Hulga lhe mostre onde sua prótese se engata no corpo. Chocada com a exigência do rapaz, Hulga nega-se a princípio, pois era "tão suscetível no tocante à perna de pau quanto um pavão em relação à própria perna. Ninguém jamais tocava nela, a não ser ela mesma, que cuidava da perna como outros cuidam da alma". Daí, o rapaz "lançou-lhe um olhar demorado e penetrante e por fim disse: 'Porque **é isso que te faz diferente**. Você não é igual aos outros'" (O'CONNOR, 2008, p. 366, ênfase nossa). Hulga chega à conclusão de que, pela primeira vez em sua vida, havia encontrado uma inocência tão pura, e é por conta dessa percepção distorcida da realidade que ela se desarma literalmente e permite a si mesma expor sua vulnerabilidade, sua alma.

A perna de pau é simbolizada por O'Connor como sendo a alma de Hulga. Essa perna é também, bem como o vendedor de bíblias tão bem astuciosamente explica, o que a faz singular. Pela primeira vez talvez em sua vida, Hulga aceita sua "diferença" e permite ser tocada em seu âmago. Aceitando-se a si própria, a filósofa pode se entregar de corpo e alma, e, se entregando a um estranho ela se encontra novamente, na tradicional progressão do amor, algo que ela havia negado veementemente até aquele momento. Ao permitir que Pointer removesse sua perna falsa foi "como entregar-se de vez ao outro; como se, **perdendo sua própria alma**, milagrosamente ela a reencontrasse na dele" (O'CONNOR, 2008, p. 366, ênfase nossa).

Analisando a simbologia desse ato, notamos que Hulga entrega-se ao amor numa cena em que o grotesco não é somente enfatizado mas se torna o próprio meio da expressão e realização dessa troca de sentimentos. Pela primeira vez no conto, vemos que Hulga é

desprovida de ironia, embora a cena descrita pelo narrador esteja repleta de ironias por parte de Pointer em relação à Hulga. Ele pareceu ser um cavalheiro tão inocente com relação à perna de Hulga quando aprendeu removê-la do joelho da moça, que ela própria pensou em "fugir com ele, [e] que a cada noite viria tirar-lhe o membro postiço, para recolocá-lo na manhã seguinte. Mas, na verdade, já de posse da perna e da alma de Hulga, o rapaz agora queria possuí-la sexualmente. "'Põe de novo', ela insistiu" (O'CONNOR, 2008, p. 367). Mas Pointer não atende ao pedido de Hulga. Ao invés disso, ele afasta a perna de pau para longe dela, como se tivesse removido sua alma por completo.

Pointer trouxe consigo uma mala que continha suas bíblias. Ele abriu um dos livros, que, sendo oco, continha uma garrafa de uísque, uma caixa de baralho e outra de preservativos. Finalmente o rapaz mostra suas intenções à moça de mais de trinta anos quando ele finalmente retira sua máscara, a fim de revelar suas verdadeiras crenças: objetos de prazeres do corpo guardados em uma bíblia oca. Ao mesmo tempo, há, assim, a revelação da própria cegueira de Hulga, que sempre afirmava conseguir ver **através** das coisas que os outros não conseguiam. "Mulher" – uma vez gritou com sua mãe, que tem o hábito de sempre ver o lado bom das pessoas –, "[j]á olhou bem em seu íntimo, já? Meu Deus! Quando é que vai olhar para dentro, mulher, e ver o que você *não* é?" Enraivecida, Hulga filosofa, citando sua fonte: "Malebranche estava certo: não somos nós a nossa luz, não somos" (O'CONNOR, 2008, p. 351, ênfase do autor). Até recentemente, Hulga, a filósofa doutora, não compreendia por inteiro o que o filósofo francês queria dizer embora o citasse mesmo assim para os outros, convencida de que não tinha ilusões pois somente acreditava no nada. Após o encontro com Manley Pointer, é justamente o rapaz de dezenove anos, o sal da terra, quem tira a viseira mental, além dos óculos de Hulga, para lhe "apontar" que quem não acredita em nada é o próprio Pointer desde sua infância. É ele quem não tem ilusões quanto à humanidade em geral, e aproveitando disso, consegue o que quer no final das contas.

O rapaz destrói a ilusão de Hulga que "viu" a inocência de Pointer quando este a desafia com os objetos trazidos em sua mala. Já sem sua perna de pau e completamente vulnerável no feno do celeiro, Hulga ainda pode ouvir os gritos de Pointer: "Ainda há pouco você estava dizendo que não acreditava em nada. E eu, hein, que te achava tão decidida..." (O'CONNOR, 2008, p. 368) Após perceber que não teria mais chances com Hulga, Pointer pôs todos os objetos de volta na mala. E Hulga, apesar de estar sem seus óculos, "viu com muita clareza que ele pegou a perna também, vendo-a em seguida, num relance, a desolada jazer dentro da mala, com uma Bíblia de cada lado, nas suas extremidades" (O'CONNOR,

2008, p. 368). O rapaz despede-se de Hulga já cem por cento sem máscaras: "fique sabendo que você não é tão esperta. Desde que nasci eu não acredito em nada!" (O'CONNOR, 2008, p. 369) Pointer, nada inocente, e cujo nome é falso também, é o verdadeiro niilista, e somente ele é capaz de iluminar a mente de Hulga em relação à declaração da filósofa de que ela crê em nada e em sua postura intelectual, – que, assim como sua perna de pau, é falsa também – coisa que o realista Malenbranche nunca verdadeiramente conseguiu.

Hulga é derrotada e abandonada petrificada em cima do feno sem poder se levantar. Ela fica a olhar para fora do celeiro e, "com seu rosto transformado, **ela viu a figura azul do rapaz**, que avançava com esforço, mas com êxito, **por sobre as manchas verdes de um lago**" (O'CONNOR, 2008, p. 369, ênfase nossa). O jogo entre os dois termina ali. E a lição tirada por Hulga é a de que o vendedor de bíblias é o niilista instruído que amputa o seu espírito orgulhoso assim como sua perna de madeira. Pointer sai como vitorioso e leva tanto a parte física quanto a espiritual de Hulga para casa. Se ela pudesse ao menos chorar a fim de abrir um espaço para transformação espiritual... Mas, no seu exterior, seu rosto transfigurado somente mostra a forma grotesca logo após seu espírito ter sido afanado de forma agressiva. Pointer, cujo nome é falso, já que muda de identidade a cada casa que entra para vender livros sagrados, ironicamente aponta a Hulga a direção em que ela deverá seguir após sua possível conversão espiritual. Talvez o catolicismo de O'Connor tenha vindo à tona com força total ao final da história para sugerir a semelhança de Pointer com a figura de Jesus Cristo realizando milagres e caminhando sobre as águas. Portanto, talvez a ateia Hulga tenha "visto" isso, de uma vez por todas, **através** da janela do celeiro e volte a ser Allegra novamente, e venha a ter finalmente uma *joie de vivre*. Na verdade, O'Connor talvez queira mostrar, através do olhar altamente realista de seu narrador, valores mais edificantes na narrativa deste conto e como uma doutora em filosofia, apesar de sua mente "instruída" com pensamentos filosóficos e retórica, recebeu a lição do "ignorante" representante de uma ralé que Mrs. Hopewell sempre desprezou, mas que viu, até o último vulto de Pointer na história, como parte dessa gente boa da roça originária do sul norte-americano.

Tezza assim resume a moral da história de O'Connor:

> [S]em saber do que acaba de ocorrer, a mãe e a caseira, arrancando pés de cebola, vêem o rapaz sumir atrás da colina. Diz a mãe: "Era até meio simplório, mas acho que o mundo estaria melhor se todos fôssemos assim tão **simples**". Já Mrs. Freeman, a ajudante, "voltou sua atenção para o fedorento pé de cebola que já estava arrancado. 'Tem gente que não consegue ser tão simples', ela disse, 'Sei que eu mesma jamais conseguiria'. Fecha-se o texto (TEZZA, 2008, p. 690, ênfase nossa).

As duas mulheres mal sabem que também foram enganadas por Manley e ainda tentam filosofar com a palavra "simples" talvez sem saber o que ela significa. Pois, como Hulga fora enganada pela sua própria vã filosofia e crença no nada, Mrs. Hopewell e Mrs. Freeman estão fisicamente presas em seus mundinhos e aspirando ser superiores àquele rapaz "tão gentil e tão sem graça (religiosa)". Ironia do destino: as três vítimas na história de O'Connor não passam de mulheres simplórias. A própria Mrs. Freeman já dizia: "alguns são mais espertos que os outros" (O'CONNOR, 2008, p. 547). Elas continuam a conviver com o fantasma de suas próprias ilusões. A galeria de personagens de O'Connor revela criaturas que são aparentemente espertas e instruídas, mas que, na verdade, são as mais comprometidas em vários sentidos. Pointer é um bom ator com impulsos muito mais obscuros do que Hulga. Uma pessoa com doutorado não é sinal de inteligência plena. Em suma, nota-se claramente que Hulga é bem mais inocente do que o rapaz vendedor itinerante de bíblias.

A partir do momento em que nós, leitores, adentramos no "sertão" da arte da narrativa de O'Connor, nos deparamos com uma violência penetrante. Suas personagens mal conseguem conter sua raiva, as imagens correspondem a uma natureza agressora, e até mesmo a figura de Cristo, a qual os protagonistas de suas histórias são quase obrigados a encarar, é de característica ameaçadora à alma. Essa violência presente na ficção da autora é proposital: revelar a necessidade de graça num mundo grotesco, quase sem salvação. Suas personagens precisam de uma revelação, seja por bem ou por mal, mais pelo "mal", a fim de chegarem ao momento de conversão espiritual. O'Connor aplica isso como uma lei, uma norma em sua arte. O grotesco da forma física, ou a deformidade estética, deve ser encarada como algo natural; afinal, tomando o exemplo de uma das frases de Mrs. Hopewell, "Nada é perfeito" (O'CONNOR, 2008, p. 347). É o impulso direcionado à autonomia secular, à confiança presunçosa que a humanidade é perfectível por seu próprios esforços, que O'Connor empenha-se em destroçar, através do ato de violência tamanha que deixa suas personagens impotentes – elas se tornam vítimas de uma força superior. No caso de Hulga, trata-se de uma *persona* inventada, que tenta viver de forma autônoma, a fim de definir a si própria e seus valores, tão somente para ser sacolejada de volta ao que O'Connor considera como "realidade": o reconhecimento do desamparo diante de um risco de salvação.

Por fim, tanto o grotesco físico quanto o espiritual são de suma importância para o desfecho de "Gente boa da roça". O'Connor faz uso desse elemento da literatura gótica, seguindo a linha de Poe, a fim de causar um mistério à sua história e, ao mesmo tempo, subverter a noção tradicional de corpo. Para ela, o mundo da quase-perfeição raramente resulta em boa

ficção. Mas, acima de tudo, a intenção da autora é a de elaborar um conto de que serve de alerta para aqueles que ingenuamente tomam as pessoas ao pé da letra, sejam elas grotescas por dentro ou por fora.

REFERÊNCIAS

O'CONNOR, Flannery. "Gente boa da roça". In *Contos Completos*. Trad. Leonardo Froes. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 345-369.

_____, Flannery. "Novelist and Believer". In *Mysteries and manners: occasional prose*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969. p. 154-167.

TEZZA, Cristovão. "Realismo e transcendência". In O'CONNOR, Flannery. *Contos Completos*. Tradução de Leonardo Froes. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 685-705.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A POSTCOLONIALISM ANALYSIS ON "NO SPEAK ENGLISH" BY SANDRA CISNEROS

Luiz Eduardo Guedes Conceição (UNIR - CAPES)

INTRODUCTION

Postcolonialism or postcolonial studies is an academic discipline, with which perspective it will be possible to analyze, explain and understand the cultural legacy that has been left behind in colonialism and imperialism. Colonialism as a concept had an economic perspective, but that was not the only perspective that could be drawn from it, different human consequences also arose from colonialism. There were control related issues, and in the economic exploitation such things came to the forefront such as feminist schools of thought on patriarchal societies, western and other modern ideals and more. The politics of knowledge, the creation, control and distribution of such knowledge and functional relations of these elements finds position of place in postcolonial studies. The sustenance of colonial concept, neocolonialism, the impact of the colonizer on the colonized (as power differentiations and marginalization's) can hence be discussed as part of postcolonial studies. Patriarchal societies and feminist studies often finds a strong place in postcolonial discussions. "No Speak English" by Sandra Cisneros is a writing that is succinct in its presentation of how the effects of a patriarchal society which is highly male dominated and where the feelings of women are misrepresented and even to a higher extent not accepted. Women in patriarchal society were considered to be highly inferior and this sense of inferiority sometimes leads to clashes in understanding. Postcolonial studies indicate that the forms of improvement available for the women were minimal given that the need for economic improvement also existing in such situations. The essay argues that Mamacita of "No Speak English" is the victim of one such situation. The essay attempts to analyze excerpts from the writing in order to show how Mamacita becomes inferior more so because of her not taking attempts to adapt. The writing is discussed from different perspective of postcolonial studies, inclusive of the patriarchal and feminist themes.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

NO SPEAK ENGLISH

"No Speak English" is but an excerpt from 'The House on Mango Street'. The very writing reflects the scenes on the street as presented by Esperanza, an adolescent. She states the stories in first person form and "No Speak English" is of the same style. The girl's outlook of Mamacita and what she thought others were thinking about here and what she herself believed about Mamacita shows the thinking of an uncorrupted mind, or at least one that views both sides and not just the prejudiced and biased angle that adults might tend to adapt later on.

In this writing, the girl narrator is seen to talk about Mamacita who lives across the street. She states that the man had worked two jobs and with the money he had saved managed to bring her to where he was in that country. Mamacita came there with a baby boy and Esperanza describes the situation of how Mamacita got out of the taxi with a very vivid imagery. Mamacita is presented to speak little or no English. She only spoke "No Speak English" or "He is not here" or "Holy Smokes". While Esperanza was not surprised with how Mamacita spoke the first two phrases, she was surprised that Mamacita knew "Holy Smokes". While many believed there were reasons of physical built that stopped Mamacita from climbing up and down the stairs, Esperanza knew better, she knew Mamacita did not interact much with others because of her lack of language communication. Esperanza believes that Mamacita does not like it there even though her husband painted his house in the color of the one they came from. Mamacita seems to be misunderstood by her husband and she is also seen to be warning her child that he is not to sing in the language that was still foreign to them.

POST COLONIALISM IN "NO SPEAK ENGLISH"

In Postcolonialism studies, the voice of reason or the voice of narrator plays a major point in conveying the different perspectives such as patriarchal societal issues influenced by colonialism and more. In the case of "No Speak English", Esperanza who is the narrator of the woes of Mamacita is a Chicano. Some of the terms used to represent Mexican-Americans are usually derogatory to a certain extent, and are indicative of their minority status, such as that of Pocho. Esperanza seems to be aware of these terms and as the voice of the narrator

brings forth the social context in which the happenings at Mango street are recorded. It is the form of discourse or the language of the speaker that determines whether the group being discussed can be considered a majority or a minority. In normal Chicano discourses it so happens that people are usually referred to, based on their physical shape more than that of any capability that they may have. This is especially so in the case of gendered beliefs where men are associated more with capabilities, power and strength and women are more often associated with beauty and other elements. In the case of "No Speak English", Mamacita is called the big mama of the man across the street. Esperanza states that some believe she should be called Mamasota, because of her size. Even Esperanza when describing Mamacita seems to give more importance to the discussion of how she looked, what she wore, the color of her dresses and more. The narrator states that when Mamacita arrived to her street in a cab,

> Out stepped a tiny pink shoe, a foot soft as a rabbit's ear, then the thick akel, a flutter of hips, fuchsia roses and green perfume. The man had to pull her, the taxicab driver had to push. Push, pull. Push, pull. Poof!. All at once she bloomed. Huge, enormous, beautiful to look at from the salmon-pink feather on the tip of her hat down to the little rosebuds of her toes" (Cisneros, 1991, p.69)

A major part of the conversation of Mamacita, seems to be focused on the fact that she is heavy and beautiful. The narrator calls her huge and beautiful, in a way challenging the norm that heavy women could not be beautiful. However, in attributing so much time to discuss her weight, from how Mamacita was ridiculed by Rachel, to how Mamacita had to be pushed out of the cab to how people believed that Mamacita could not come down because of her weight, the narrator herself is seen to denigrate Mamacita and her happenings into a minority state. Patterns of influence exist in narrators because of imbibed colonialist influence. The influence is also seen here in the way Mamacita has been described. The description when read by the contemporary audience would still be found interesting and yet there are elements of description that would get the disapproval of feminist readers.

The number of speakers of a language in a place is usually taken to be a determination of who is the minority in the place and who is the majority. However, this is not the only way to determine a majority and a minority (Lazarus, 2004). The status and function of the language itself could be useful to determine the minority and majority in a situation. In the case of the English speaking place, where an English speaking majority are seen to exist then by virtue of that majority, the voice of the narrator and that of the narrated subjects, such as Mamacita and her husband become a minority. A counter argument that is presented in most

colonial studies is that it becomes possible for the status of the person using the language to become a majority by virtue of their status alone or increased usage compared to others (Lazarus, 2004).

Now in a country such as the United States where the narration supposedly happens, the opportunity to use the language is very limited. The opportunity to use their own language was limited and this restriction causes their functional sphere and power of influence sphere to also shrink (Abramowitz, 1996). Unless it becomes possible for the minority group to take part in learning the newer language and meet the language related struggles head on, then the minority becomes the recessive group. In the case of Mamacita and her husband, the language by virtue of it not being commonly used in an English speaking country by itself makes them a minority. Mamacita and her husband cannot give any status uplift to their language as they are seen to be requiring the same status here. They are working class and Mamacita's husband had to hold two jobs just to bring Mamacita and his child to where he was. Mamacita herself is presented to be not working as is the case in patriarchal societies and this once again brings the postcolonial views on majority and minority in perspective.

The patriarchal influence combines with fear of losing her sense of self identity, home and more in Mamacita. Mamacita as presented by the narrator does not seem to mix with others, she rarely comes down and interacts. Some of the people seem to argue that this could be because Mamacita is fat. The narrator believes that it is because Mamacita does not know English. Brining in the patriarchal influence on Mamacita, where her husband is the breadwinner and hence the one who gets to interact with society, it could be said that is one reason why Mamacita does not have to come down from her apartment.

Most postcolonial discourse on patriarchal societies touch upon the subject of how women are treated as being inferior to men (Lazarus, 2004). Women's place is usually assigned to home, and women were usually seen as home makers only (Davies, 1994). It was the man who got to go out, earn a living for the family. Such is the case with Mamacita, she fears for her identity, even though she already does not have one, as it is her husband who interacts with everybody and earns his and her living. She does not have the need to learn about the new society she is in, and unlike people who have to earn their living does not seem to take the pains to learn the language too.

The patriarchal influence and the colonial fears that one holds with respect to an English speaking society is still embedded in Mamacita. The house that they live in is painted of the color of their original home and still it does not appeal to Mamacita,

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

> Home. Home. Home is a house in a photograph, a pink house, pink as hollyhocks with lots of startled light. The main paints the walls of the apartment pink, but it's not the same, you know. She still sighs for her pink house, and then I think she cries (Cisneros, 1991, p.69)

In Mamacita's eyes the pink color painting does not make her belong at home. She believes she is caught in a world where she has to belong or rather is forced to belong because of the submissive authority of her husband. Even the coloring of paint revives her nostalgic feelings for the home she has left behind. She is submissive to her husband in order to have a traditional family and a good marriage by following him in his dreams and letting her own ones aside. Yet she misses her home and she cries at times because she misses her home. Her husband is seen to scold her when she cries and she laments to him that it is because she misses her home for which his retort is,

> Ay Caray! We are home. This is home. Here I am and here I stay. Speak English. Speak English. Christ! (Cisneros, 1991, p.69)

Her husband wants her to speak English and belong and his arguments towards this end are that he is home and this is where he chose to stay and hence Mamacita must speak English. This is typical of the patriarchal notions where women are expected to believe that where their men are, that is where they have to be too. In the case of Mamacita's husband, this is the same case. He wants Mamacita to accept that he had chosen their home and he wants her to learn the language for him. True that the husband loves the wife and that is why he worked two jobs in order to save and bring them home to him, but then his notion of home is different from that of Mamacita's and he is either not aware or as is typical in patriarchal societies does not seem to care for what she thinks.

"Mamacita is the big mama of the man across the street, third-floor front" as the narrator presents it, she is just Mamacita of the man who is big and beautiful and who carried a baby and is presented to care for it. Her feelings and emotions on the place or her need to go back to where she came from are not conceded by anybody. She does not mingle because she does not know English according to the narrator and according to others Mamacita does not mingle because she is fat, but nobody seems to argue a notion that Mamacita does not mingle simply because she does not want to.

A patriarchal society is where she comes from, and the narrator also views Mamacita from a patriarchal society when she states that Mamacita fears the colonial language. More

than fear it could be an aversion to something that stops Mamacita from learning the language and also from accepting as home what her husband has already accepted. When her baby starts to hum the Pepsi commercial, she cries even more asking him to "No Speak English" as such an adaptation could secure her to a land which she is so averse of. The suggestion that the child is a boy, also touches upon the female chord, as according to Mamacita, the men in her family adapt to the place which she is averse towards.

Now there are different forms of colonial perspectives, and different views possible (Chatterjee, 1993). In the case of the colonized perspective, some are seen to embrace the colonial viewpoints, and in others such as Mamacita, are shown to rebel against it. Now consider the husband of Mamacita. He obviously likes the foreign life, the life where he gets to work two jobs if he wants to in order to help his living. America is a country of opportunities, and the husband of Mamacita obviously sees the country as one way to better his life. He saves money and brings his wife and son home. He works two jobs, and he comes home late and leaves home early every day. He believes in the work culture of the country, and believes in accepting the dominant language in order to survive in the foreign state. He also wants his wife to accept the foreign language. He in fact believes that if only his wife would speak English she could understand maybe and herein arises his desperation, as Mamacita does not want to speak English. She is homesick and she sits by the window playing Spanish radio shows and sings homesick songs. The man is disgusted with her, as Mamacita and her sense of nostalgia for home was so challenging of the patriarchal tendencies that runs in his family and culture obviously. This is a strange paradox, as the man wants Mamacita to be submissive as his own home and societal culture would have dictated and at the same time he also wants Mamacita to accept the foreign culture. In a way it is as if he expects Mamacita to be what he wants only, and is not really giving her a chance to accept colonial languages or culture the way she wants to.

Mamacita can be observed in two different ways. As presented in the earlier paragraphs, Mamacita shows her aversion to a choice taken by her husband and since she is powerless she shows her aversion in passive ways. She argues with him, she cries, she cries more when her baby also seemingly turns against her when the child starts singing the Pepsi advertisement. This a very typical way of reading Mamacita and her actions. Most of the research articles that was read on the excerpt on Mamacita in "No Speak English" seem to highlight this point only. However, there could be a different observation too. One that is found in some cultures. Just as there are patriarchal societies, literature studies, and more so in

fiction also present matriarchal societies where women are powerful and are considered to have more wisdom than even their men should also be considered (Merriam, & Mohamad, 2000). In Eastern cultures as in the case of countries such as India, women are usually given a pride of place, where women are supposed to have more wisdom than men and are also worshipped in the form of women goddesses (Takahashi, & Bordia, 2000).

Now applying this perspective, during the time of the discovery of America and then the later colonialism it can be said that the country was observing much instability. The country had many a war and unrest movement and Mamacita as a woman with more wisdom could have wanted to belong to a home that she thought was more peaceful. Here the husband could be understood to be focused more on monetary aspects that he thinks is necessary for life. On the other hand, Mamacita could be said to be focused on more than the monetary aspects, as in the case of a stable land, a stable system and more. This could also be the reason that she does not interact with others, it could be as simple as a trust issue. She might not trust the land because of the instability it had encountered from the time it was discovered and colonized.

CONCLUSION

"No Speak English" is an excerpt from a book, and for an excerpt it holds many elements of understanding in post-colonialist thoughts and theories. It is a combination of imagery, vivid representations, narrators voice presenting post colonialist ideas, the patriarchal society, and the rebellious nature of women thrust into situations where they don't want to fit in. Mamacita is submissive to her husband and yet she shows she is not accepting of the foreign values and language, as she does not want to either learn the language or interact with the people there. A mix of attitudes, and perceptions are created thus in this discourse.

REFERENCES

ABRAMOVITZ, M. (1996). *Regulating the lives of women: Social welfare policy from colonial times to the present*. South End Press.

CHATTERJEE, P. (1993). *The nation and its fragments: Colonial and postcolonial histories* (Vol. 11). Princeton: Princeton University Press.

CISNEROS, S. (1984). No Speak English. *The House on Mango Street, New York: A division of Random House Inc*.

DAVIES, C. B. (1994). *Black women, writing and identity*. London and New York: Routledge.

LAZARUS, N. (2004). *The Cambridge companion to postcolonial literary studies*. Cambridge University Press.

MERRIAM, S. B., & MOHAMAD, M. (2000). *How cultural values shape learning in older adulthood: The case of Malaysia*. Adult Education Quarterly, 51(1), 45-63.

TAKAHASHI, M., & BORDIA, P. (2000). *The concept of wisdom: A cross-cultural comparison*. International Journal of Psychology, 35(1), 1-9.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

ENTRE A INTIMIDADE E A LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA: UM ESTUDO SOBRE O FEMININO EM UMA NARRATIVA SOBRE IMIGRANTES ITALIANOS A PARTIR DO REGIME NOTURNO DAS IMAGENS.

Dra. Heloisa Juncklaus Preis Moraes (Unisul)
Ma. Luiza Liene Bressan (Unibave)

INTRODUÇÃO

Este estudo tem por meta compreender de que forma se constituiu o imaginário feminino a partir da narrativa *A cocanha,* de José Clemente Pozenato (2000). O objetivo é abrir um espaço de diálogo sobre a pertinência, possibilidades das imagens que se formam a partir da presença de personagens femininas que compõem a narrativa.

É corrente, em algumas comunidades de migração italiana, um dito popular que as mulheres italianas são "mandonas". Será que o são mesmo? Essa é uma questão que os recortes feitos para o estudo que ora empreendemos. Na narrativa de Pozenato (2000), essas teias vão se enredando e procuram mostrar, pelos símbolos que costuram literariamente, a rede imaginária que movimentou essas mulheres à procura pela cocanha no sul do Brasil. Ao dividirem quartos na hospedaria em Gênova, depois no navio que as traz à América, nas hospedagens coletivas, quando chegam às colônias, enfim, nos múltiplos espaços que compartilham medos, sonhos, desejos. Essa simbologia nos remete à intimidade que vão tecendo, pois o símbolo, conforme Durand (1988, p.19): "é um signo que remete a um indizível e invisível significado, sendo obrigado a encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação".

E são esses os caminhos que percorremos , aqui, em busca da intimidade dos fazeres femininos e na manifestação do imaginário, a partir do regime noturno das imagens.

NOTAS SOBRE O IMAGINÁRIO

Os estudos durandianos sobre o imaginário servirá de base teórica de sustentação deste trabalho, sem deixar de visitar alguns conceitos junguianos e de Bachelard, precursores de Durand. O estudo do imaginário propriamente literário inicia-se a partir de Bachelard e sua

fenomenologia dinâmica. O autor francês vê na arte literária o melhor meio para que as imagens produzidas pela subjetividade humana sejam exteriorizadas. A partir desse estudioso, a literatura deixa de ser objeto de simples fruição para tornar-se meio de conhecimento: "O objeto poético, devidamente dinamizado por um nome cheio de ecos, será, a nosso ver, um bom condutor do psiquismo imaginante" (BACHELARD, 1990, p. 5). Isso demonstra como os estudos feitos no campo da teoria do imaginário podem enriquecer e trazer descobertas aos estudos literários. Bachelard (2001, p.6) ainda nos orienta ao afirmar que "a expressão literária tem vida autônoma e que a imaginação literária não é uma imaginação de segunda posição, vindo depois das imagens visuais registradas pela percepção".

Seguidor dos estudos bachelardianos, o pesquisador francês Gilbert Durand aprofundou os estudos sobre o imaginário, contrapondo-se aos conceitos de outros pensadores. O estudioso situa o Imaginário não como uma disciplina, mas como um tecido conjuntivo "entre" as disciplinas, o reflexo – ou a "reflexão"- que acrescenta ao banal significante os significados, o apelo do sentido. Em suas reflexões, Durand (1996) comenta que as filosofias ocidentais relegaram – em suas palavras, baniram- o museu das imagens, pondo-as aqui e ali em depósitos regulamentos (em seu dizer, lixeiras). "Museu, reserva de museu, do conjunto de todas as imagens passadas e possíveis produzidas pelo *homo sapiens sapiens*" (DURAND, 1996, p.231). E se produzimos incessantemente imagens implica dizer, também, a existência de um pluralismo das imagens e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens, infindavelmente díspares e duais. Ao situar os estudos do Imaginário, Durand (1996) diz que, como a imagem invade a civilização iconoclasta, a possibilidade de um imaginário rico em sua pluralidade e sistêmico, "injeta-se", pouco a pouco, em todas as disciplinas. Em colóquio realizado em 1994, Durand (1996, p. 232) afirma que as "letras" e as artes de todos os tempos haviam sido o refúgio tolerado imaginário". Mas este imaginário das letras e das artes transcendeu de novo. A noção de mitocrítica elaborada pelo estudioso do imaginário, por meio do "mito" que lhe é central, encontrou nas ciências do mito o entre-lugar deste estudo.

> Os avanços dos estudos sobre o poder do simbólico e as diversificações do imaginário do *sapiens* permitiram-nos (1950-60) dividir o campo do imaginário humano em dois (diurno e noturno) e depois em três regimes (ligados aos três reflexos dominantes do sapiens: postural, digestivo e copulativo). Mas estes estudos pluridisciplinares demonstram-nos, sobretudo, a emergência progressiva- no seio das disciplinas- de um campo absolutamente interdisciplinar que possui uma objetividade própria e suas articulações internas. Melhor, ainda, são os próprios neurofisiologistas (J.F. Lambert, J.C. Eccles, etc.) a deduzir de estudos muito

> rigorosos a existência de um não-lugar, paracerebral, sede do "espírito" (DURAND, 1996, p. 237).

Nesse sentido, o imaginário emergiu, conforme já havia dito Bachelard, como uma teoria científica a partir da educação poética e mítica. Assim, não é repudiando as imagens, mas aderindo a uma constelação de imagens ou mesmo a um mito que se pode formar o espírito científico.

> Toda cultura científica deve começar, como se longamente explicado, por uma catarse intelectual e afetiva. Resta, então, a tarefa mais difícil: colocar a cultura científica em estado de mobilização permanente, substituir o saber fechado e estático por um conhecimento aberto e dinâmico, dialetizar todas as variáveis experimentais, oferecer enfim à razão razões para evoluir (BACHELARD, 1996, p.24).

Ao situar o Imaginário, não como uma disciplina, mas como uma dinâmica interdisciplinar, permeando saberes e fazeres, Durand (1996, p.243-244) a coloca no "*mundus imaginallis,* que é a "epifania de um mistério", faz ver o invisível através dos significantes, das parábolas, dos mitos, dos poemas..." Existem em todas as culturas que, durante muito tempo, viveram das "técnicas do invisível".

A visão durandiana de mundo é dual. Para o autor, ao estudar os regimes diurno e noturno em sua obra "Estruturas antropológicas do Imaginário" já sinaliza para esta tendência. Desta forma, para Durand (2002), estes regimes parecem um uno/dual. Se existem, estão em pares contraditórios, assim como há o bem e o mal, a dor e a alegria e, também os fatos que consideramos como inexoráveis na existência humana, que são a vida e a morte. Portanto, existem duas faces em tudo que cerca a existência e o ser humano também se constitui dessa dualidade. Esta constituição dual do ser humano nos é apresentada pela filosofia, pela psicologia, pela literatura e por outras áreas de conhecimento. É neste jogo de dualidade, contrariedade e questionamentos que surgem os estudos e as artes, inclusive a literária.

Além desses, também buscamos nos estudos da sociologia do imaginário, um ponto de vista científico emergente, pois a mesma tenta aproximar as distâncias estabelecidas historicamente entre o real e o imaginário, quando Legros et al (2007) desconstrói a razão de ser da dicotomia noturno X diurno, ao considerar o real aquilo que se vislumbra antes de se tornar fato ou simplesmente algo não realizável no presente, mas possível de ser no futuro. Legros et al (2007, p. 243) assim se manifestam: "a literatura constitui, de modo geral, um

campo de investigação importante para a sociologia do imaginário. Parece igualmente desejável, para estudar os mitos da literatura, partir de definições mais amplas que exercem a literatura e incluindo-a."

A narrativa literária em estudo contribui para a constituição de um imaginário de conquistas épicas e um provável diálogo entre a literatura e a narrativa histórica são algumas questões sobre as quais empreendemos a pesquisa neste projeto e que nos ajudaram no entendimento do estudo pretendido. Toda obra de arte é um diálogo aberto estabelecido entre a subjetividade de um autor e as condições sociais e naturais da época e local na qual é produzida. A literatura se constitui de um discurso privilegiado de acesso ao imaginário das diferentes épocas.

O REGIME NOTURNO DAS IMAGENS

Opondo-se ao regime diurno cujas forças são antagônicas e uma prevalece sobre a outra, o regime noturno constitui-se de forças unificadoras e harmonizantes (PITTA, 2005). Estas forças são harmonizadas de duas formas diferentes que correspondem as duas estruturas do imaginário: a mística e a sintética. Neste regime a queda heroica se transforma em descida e o abismo em receptáculo. Assim, ascender ao poder não é o objetivo maior e sim descer à procura do conhecimento. "O regime noturno da imagem estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo" (DURAND, 2012, p.197). "O imaginário possui uma estrutura mística, compreendida, aqui, no sentido durandiano cuja significação é a "construção de uma harmonia" na qual se conjugam uma vontade de união e certo gosto pela secreta intimidade" (PITTA, 2005).

Para que o objetivo da harmonização seja alcançado, Durand (2012) arrola símbolos cuja significação minimiza as expressões mais duras e chocantes. Assim, o estudioso do imaginário explicita os símbolos de inversão, constituído pela *expressão do eufemismo* que abranda o conteúdo angustiante, trazendo certo alívio às dores universais por se caracterizar pela ambiguidade, pelo sentido plural que alimenta e fecunda a palavra (PITTA, 2005). Ainda, ao estudar os símbolos de inversão, Durand (2012) se reporta ao *encaixamento e redobramento*, que recriam imagens de *engolimento* do outro para apropriação de essências. Cita como um dos exemplos o caso das bonecas russas em que a maior contém as menores. Outro símbolo de inversão é o *hino à noite*, entendida com o avesso do dia, divinizada, hora do encontro, da reunião. É a noite onde as águas banham-se de lua, adquirindo a cor prata,

simbolizando o feminino, a fecundidade. Também como símbolo de inversão coloca *a mater e matéria,* representando as grandes mães aquáticas cuja simbologia dos longos cabelos aludem ao aquático e ao telúrico como se "as águas fossem as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos vivos e dos homens".

O regime noturno comporta, ainda, os símbolos da intimidade, representados pelo *túmulo e o repouso*, recompensa da vida agitada e atribulada. *A moradia e a taça* compõem também símbolos da intimidade. São figurativas (metonímia: o continente pelo conteúdo) e daí decorre o isomorfismo da casa antropomorfa descrita por Bachelard cujo sótão é a cabeça e o porão, as raízes (PITTA, 2005). Compondo os símbolos que se referem à intimidade, componentes místicos durandianos, temos *os alimentos e substâncias.* A substância é a intimidade da matéria e "toda alimentação é trans-substanciação", pois o alimento é transformado em energia ao modificar sua essência (PITTA, 2005). Aqui, também são apresentados os alimentos arquetípico como o leite, relacionado ao afeto significativo da amamentação, o mel, as bebidas sagradas, o sal. Estes componentes místicos do imaginário amenizam a angústia existencial e a morte, negando suas existências e possibilitando vislumbrar um universo harmonioso no aconchego e no íntimo de si mesmo e das coisas.

No regime noturno também há a estrutura sintética do imaginário em que o tempo é positivo, compreendendo-o como o movimento cíclico do destino e da tendência ascendente do progresso do mesmo. Nesta estrutura do imaginário estão agrupados os símbolos cíclicos, relacionados a fenômenos naturais e/ou culturais, como é o caso *do ciclo lunar* que organiza, em função de suas fases, o tempo em diversas culturas. Compõe também os símbolos cíclicos *a espiral*, relacionado ao permanente movimento e que sugere o equilíbrio dos contrários. A simbologia da *serpente (ofidiano*) também traz em sua essência o ideia do tempo, pois três são as dimensões significativas, a saber: transformação temporal pela troca de pele; a da representação do ciclo por meio do uroboros (a serpente mordendo a própria cauda) e o aspecto fálico, relacionado à maestria nas águas e à fecundidade. Outro símbolo relacionado ao regime noturno e à estrutura sintética do imaginário é a *tecnologia*, pois os objetos, artefatos são cíclicos e representam o tempo e o destino da humanidade. Aqui, os arquétipos da roda são engrenagens arquetipal que alavancaram a imaginação humana. É o "scheme rítmico ao mito do progresso". Também é um forte símbolo o sentido da árvore que, em sua verticalidade, semelhante à humana, permite passar do devaneio cíclico para o devaneio progressista. A árvore simboliza a vida e por suas constantes e sucessivas transformações e

por sua humanização resume a verticalidade e o cósmico, assim como o ser humano. Na árvore há a sugestão do devir e a progressão do tempo.

Assim, o sintetismo estrutural do imaginário procura harmonizar os contrários, construindo com eles e a partir deles um diálogo cuja finalidade é salvaguardar as diferenças e contradições, propondo um percurso histórico e de progresso.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O FEMININO

Ao se adotar este princípio dialógico da linguagem, entende-se, então, a linguagem como polifônica e, no texto poético, estas múltiplas vozes vão aparecendo e se alternando, enunciando-se, escondendo-se. Trata-se de um jogo interativo onde os interlocutores (re) agem aos significantes que lhe são apresentados.

Por se tratar de linguagem literária, a presença da figuração da mesma é ainda mais presente. A metaforização traz evidenciada a polifonia dos sentidos aí construídos. A metáfora "[...] indica que é na substituição do significante pelo significante que se produz um efeito de significação que é de poesia ou criação" (LACAN, 1998, p. 519). E esta criação encontra campo fértil na narrativa de Pozenato (2000).

Em relação à representação feminina no discurso literário, Teixeira (2009, p. 87) assim comenta:

> [...] tem sua constituição calcada em apreciações de ordem moral e valorativa e em modelos de comportamentos presos ao espírito da nossa cultura, sendo, indubitavelmente, regidas pela lógica patriarcal. No mundo possível, apresentado na narrativa literária e sustentado por laços mantidos com o mundo real, ocorre a seleção dos fragmentos da vida utilizados na construção de um sentido de realidade, em que se misturam processos ideológicos, dos quais surgem a legitimação de um fato social: a condição feminina.

A mesma autora ainda relata que:

> Por meio da representação, fundam-se os paradigmas do espaço, do tempo, da compreensão da matéria, do signo, da representação, das linguagens, do discurso e do conhecimento. A representação é uma forma de se fazer apresentar o objeto da materialidade crua do mundo, para inseri-lo na trama do signo, da palavra, e, assim, outra vez apresentá-lo. A representação é da ordem do sígnico ou simbólico, do real possível e do imaginário. (TEIXEIRA, 2009, p.84)

A representação do feminino vem marcada a partir do ponto de vista do homem, da palavra masculina presente/incutida também nas instâncias simbólicas do sexo feminino que se institui, no campo das representações, um duplo discurso: do homem sobre/para o homem e do homem sobre/para a mulher. Assim, é estabelecida para as duas metades do gênero humano uma maneira de a personagem feminina ocupar o lugar de objeto nos discursos, cujos conteúdos se encarregam de expor como justas as causas da sua subordinação, tanto a modelos culturalmente cristalizados quanto a estereótipos masculinizados. Este jogo de expressão é bastante presente no texto, objeto deste estudo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A NARRATIVA *A COCANHA* DE JOSÉ CLEMENTE POZENATO

A narrativa *A cocanha*, publicada em 2000, de autoria de José Clemente Pozenato, escritor rio-grandense, nascido em São Francisco de Paula, região serrana do Rio Grande do Sul. Notabilizou-se com o romance *O quatrilho* (1985), adaptado para o cinema, em filme dirigido por Fábio Barreto e indicado para o Oscar em 1996, na categoria de melhor filme estrangeiro.

Em *A cocanha* relê, despido de lentes ufanistas, a saga dos imigrantes italianos que desbravaram o interior do Rio Grande do Sul, especialmente aqueles que se dirigiram à serra gaúcha.

A narrativa é desenvolvida em trezentas e setenta e uma páginas, divididas em quatro partes. A primeira, constituída por quinze capítulos, relata o momento em que as famílias saem de Verona, de trem, em direção a Gênova para começar a longa viagem, em novembro de 1883. Durante o percurso, por meio de pensamentos e lembranças das personagens principais, o leitor conhece os motivos da partida e a vida de cada um. Após, as personagens embarcam no navio– na terceira classe – rumo ao Brasil, quando passam por inúmeras dificuldades, como acomodações precárias, doenças, pouca água, com “gosto do ferro” dos canos e, inclusive, risco de morte.

Este estudo é apenas um recorte sobre a presença feminina no processo imigratório dos italianos, principalmente o feminino manifesto na intimidade dos encontros entre mulheres, desde os longínquos alojamentos que compartilhavam antes do embarque ao Brasil, passando pela ala feminina do vapor que as trouxe e nos alojamentos coletivos partilhados à espera da conquista de seu lar.

Nesse estudo, a partir do feminino, procura-se identificar o imaginário feminino preservado na memória da imigração italiana no sul do Brasil. Trata-se de uma tentativa de resgatar, pelo viés de personagens de imigrantes, dificuldades que tiveram de enfrentar antes, durante e após a realização da travessia.

Assim, a narrativa literária expressa em sua linguagem às questões culturais da construção do imaginário feminino, pois de acordo com Capela (2001, p. 152), "a literatura é, antes de tudo, um fato de linguagem. A representação de estrangeiros na prosa de ficção coloca, por isso, o problema da pertinência ou da demanda de "traduzir", precisamente no domínio da linguagem, diferenças culturais".

RISOS, CONTOS, DESENCANTOS: A PRESENÇA FEMININA NA NARRATIVA *A COCANHA*

> A Cocanha é um lugar utópico; mais do que isso, um lugar simbólico. Símbolo dos desejos e aspirações de um só poeta ou de um povo inteiro, é o lugar dos desejos, da fartura, da vida digna, da juventude, dos amores, do ócio, da felicidade (GODOY, 2007, p.126).

Entre as personagens femininas da narrativa, destacamos: Rosa, esposa de Aurélio; Gema, a companheira de Bépi; Giulieta, a esposa de Antônio Besana; Marieta, casada com Cósimo; e Betina. Outra personagem desse universo feminino é Chiara, uma jovem, ainda na adolescência.

Estas jovens senhoras desfrutavam da companhia uma das outras e dividiam expectativas da viagem e alinhavavam um imaginário de conquistas nas terras brasileiras. Enquanto aguardavam o embarque no porto de Gênova, permitiam-se aprender umas com as outras, na intimidade do dormitório, conforme descreve Pozenato (2000, p.23):

> [...] elas tinham na Marieta uma amiga experiente, com quem aprendiam coisas sobre os homens e a vida da mulher casada. Riam quando ela vinha com as suas regras e explicações, que aprendera de uma amiga, e esta de outra, desde, desde quando? Dormir sempre sem calças, porque era pecado não atender o marido quando ele quisesse. Não procurar o marido, mesmo tendo o corpo ardendo, para o homem não pensar que casou com uma *putàna* [...]

É nessa intimidade que surgem as imagens relacionadas ao regime noturno. É na moradia e na taça, conforme ensina Pitta (2005) que ocorre o isomorfismo, pois essa casa tem

cantos em que se concentra a intimidade, lugar em que se compartilha as intimidades femininas, as energias da sexualidade, conforme percebemos no excerto acima.

Em outra passagem, a submissão do feminino em relação ao masculino, rompendo o mito de que mulher "italiana é mandona". Como em outras culturas, na italiana, a mulher, também, era orientada a ceder aos anseios masculinos, obedecendo-lhes, conforme confirma outra passagem da narrativa de Pozenato:

> Aprendeu então que, antes ainda do marido, devia obediência a dois outros homens. Quando levava polenta para a mesa, devia primeiro servir o pai do Antônio. A seguir o tio Oreste, um solteirão de mais de cinquenta anos. Depois dele, o marido. Finalmente, o cunhado Natalino, que ainda não tinha casado. Só depois de servi-los em ordem de autoridade podia sentar-se com a sogra, as cunhadas e as crianças, na escada que subia para os quartos de dormir, de prato na mão (POZENATO, 2000, p.42).

Aqui, encontramos os alimentos – a polenta servida – como substância que, mais uma vez, remete-nos à intimidade da matéria, pois "toda alimentação é trans-substanciação, uma vez que transforma o alimento em energia ao modificar sua essência" (PITTA, 2005, p.33). É nessa intimidade do cotidiano doméstico que vão se construindo as tramas femininas e confirmando os estereótipos masculinos que forjam as relações entre homens e mulheres nas sociedades em todos os tempos.

Outro aspecto que reforça a condição feminina da mulher que cruzou o oceano em busca de novas oportunidades e de sobrevivência está no desejo de prosperar. Este era o desejo de todos- homens e mulheres- e que a personagem Giulieta, com suas leituras, no abrigo simbólico que representa seu quarto nos revela:

> Giulieta fechou o livro e suspirou. Era triste, sim, estar longe da aldeia natal. O pior era não ter o consolo de um dia voltar com as mãos cheias de riqueza. Não devia voltar a ler esse livro. Ele lhe estava fazendo mal. Abriu o baú e guardou-o entre os lençóis. Estava na hora de acender o fogo e começar a preparar a janta (POZENATO, 2000, p.172).

Comprovam-se com essa passagem da narrativa os anseios que povoaram a busca pela utópica cocanha e que caracteriza o regime noturno das imagens que, "na sua modalidade mística carrega os símbolos da inversão e da eufemização; pode inverter o perigo, transformar o medo, a angústia. Na sua modalidade sintética, concilia os contrários: o iluminado e a intimidade quente" (DURAND apud LOUREIRO, 2000, p. 135).

E há inúmeras passagens que vão tecendo a intimidade feminina na obra *A Cocanha*. Essas são algumas que atestam a presença do feminino, tecido em rede a engendrar o sonho

da fartura e da vida fácil nos trópicos. Na narrativa esse sonho é contato de maneira antiutópica, mostrando de forma crua a vida dos imigrantes italianos na serra gaúcha e na construção da mítica Santa Corona.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença do feminino nas correntes imigratórias, neste caso, a italiana por meio do imaginário e de seus regimes de imagem - corresponde a uma necessidade de compreender o conhecimento em ciências humanas e sociais de uma epistemologia que se constrói a partir de narrativas literárias.

Os elementos do feminino que podem constituir uma etnicidade, fundamentando, assim, a reflexão sobre a condição da mulher é um dos desdobramentos principais que enxergamos para além deste artigo.

Ao se fazer a leitura do feminino como força criadora e propulsora de novos paradigmas, buscamos encontrar, a partir da narrativa, a intimidade das mulheres italianas na luta pela sobrevivência.

Assim, queremos contribuir com as reflexões sobre o imaginário, pesquisando o conhecimento de uma tradição com seus elementos antropológicos e as narrativas literárias sobre imigrantes italianos, unidos ao conhecimento de sensibilidades individuais que vivenciaram experiências próprias e sociais ao ocupar as terras da serra gaúcha. Essas vivências narradas podem servir para que se compreenda de que forma se construiu o imaginário na corrente imigratória dos italianos, mais especificamente do feminino italiano enunciado na narrativa? Pode essa abordagem e esse tipo de objeto constituir um olhar para a realidade? Acreditamos aqui que a pista das epistemologias do Sul, ou no nosso caso, da epistemologia poética, é importante para a ampliação do campo e o desdobramento de suas possibilidades.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *O Ar e os Sonhos.* Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins e Fontes, 2001.

_____. *A formação do espírito científico*. 10ª Reimpressão Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. *A terra e os devaneios do repouso.* São Paulo: Martins Fontes,

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. *Italianos na ficção brasileira*: Modernidade em processo. Fragmentos, número 21, p. 147/164 Florianópolis/ jul - dez/ 2001. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/6549/6184. Acesso em 25/set./2016.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Campos do Imaginário.* Textos reunidos por Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug, 1996.

_____ . *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

GODOY, Ana Boff de. Cocanha. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas:* DFMLA. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007.

LACAN, J. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LOUREIRO, Altair M. Lahud. Imaginário e Organização Escolar: Expressões Mítico-Simbólicas. In: PORTO, SANCHES TEIXEIRA, FERREIRA & BANDEIRA (Orgs.) *Tessituras do Imaginário.* Cultura e educação. Cuiabá: Edunic/CICE/FEUSP, 2000.

POZENATO, José Clemente. *A Cocanha*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

PITTA, Daniele P. Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand.* Rio de Janeiro: Atlântica editora, 2005.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. *O lugar da literatura na constituição da clínica psicanalítica em Freud.* Psychê- Ano IX - nº 16 - São Paulo - jul-dez/2005- p. 115-132.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NO DISCURSO JORNALÍSTICO PELA PERSPECTIVA DA TEORIA DA ARGUMENTAÇÃO NA LÍNGUA

Mara Rubia Rodrigues Freitas (PUCRS – CAPES)

Segundo o linguista francês Oswald Ducrot, não há na linguagem ordinária um aspecto objetivo capaz de dar acesso direto à realidade. Quando descrevemos um objeto ou relatamos um fato, o que fazemos é submeter esse objeto/fato a um debate entre sujeitos (DUCROT, 1990). Assumindo essa perspectiva, o linguista rompe com a tradicional dicotomia *denotativo (objetivo) x conotativo (subjetivo)*, e propõe uma linguagem essencialmente argumentativa, que privilegia os aspectos subjetivo e intersubjetivo.

Para construir seu conceito de argumentação, Ducrot inspira-se na concepção saussuriana de língua como sistema de valores negativos, em especial no capítulo do valor linguístico (SAUSSURE, 2006, p. 130), segundo o qual a existência de um valor depende da comparação aparentemente paradoxal entre formas dessemelhantes e semelhantes. A interpretação singular que Ducrot faz do CLG[51] o leva a conceber a Teoria da Argumentação na Língua (ANL), pela qual as palavras não possuem um sentido isolado e a *priori*, mas sentidos produzidos *na* e *pela* relação com outras palavras.

Segundo a ANL, argumentar é estabelecer uma relação entre entidades linguísticas, capaz de produzir sentidos. Tal relação, no entanto, possui uma especificidade: trata-se de uma espécie de comparação constitutiva, cuja "forma fundamental consiste em determinar um objeto por referência a um outro" (DUCROT, 2009, p. 15). Mesmo que a relação de comparação constitutiva entre palavras somente se efetive no âmbito discursivo, o valor argumentativo de uma palavra consiste na orientação que ela dá ao discurso, no conjunto de possibilidades e impossibilidades de continuação que ela autoriza (DUCROT, 1990, p. 51). Por essa perspectiva, todo discurso é argumentativo porque a língua é essencialmente argumentativa.

Assumindo os pressupostos da ANL, em especial o de que o sentido é uma construção intersubjetiva e argumentativa, acreditamos que perspectivas diferentes sobre o mesmo objeto da realidade empírica, mobilizadas a partir de diferentes arranjos argumentativos, permitem construir objetos discursivos diferentes. Em face disso, o propósito deste artigo é analisar a construção de sentidos em dois discursos jornalísticos sobre o mesmo fato: os editoriais da

[51] Curso de Linguística Geral

Folha de São Paulo e Zero Hora sobre a entrevista do Procurador da República, Deltan Dallagnol, denunciando o envolvimento do ex-presidente Lula no esquema de corrupção na Petrobrás, conhecido como Petrolão.

A escolha do *corpus* deve-se a que o discurso jornalístico baseia sua objetividade na fidelidade aos fatos da realidade. Uma vez que a ANL parte de uma perspectiva intersubjetiva através da qual a língua que subjaz a qualquer discurso é argumentativa, é interessante analisar como essa argumentatividade emerge do nível linguístico e se expressa na construção de objetos em ambos os discursos.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A relação de *comparação constitutiva* estabelecida entre as palavras para produzir sentidos, que lastreia o conceito de argumentação linguística da ANL, estrutura-se por meio de encadeamentos argumentativos, também chamados argumentações. Cada encadeamento é composto por um termo antecedente (ou suporte), um termo consequente (ou aporte) e um conector discursivo que os articula. Há dois tipos de conectores capazes de estabelecer relações argumentativas entre entidades linguísticas, ora por semelhança, ora por diferença: os normativos (do tipo portanto, ou *donc* em francês) e os transgressivos (do tipo no entanto, ou *pourtant* em francês).

(1) *Os criminosos fizeram reféns, então a polícia invadiu o local.*

- Encadeamento argumentativo: [havia reféns PORTANTO a polícia invadiu]
- Termo antecedente: havia reféns
- Termo consequente: a polícia invadiu
- Conector normativo: portanto

Essa argumentação normativa, marcada pelo conector *portanto*, estabelece entre os termos uma relação que os constitui mutuamente através de um sentido favorável a invadir um local onde existem reféns.

(2) *Os criminosos fizeram reféns, mesmo assim a polícia invadiu o local.*

- Encadeamento argumentativo: [havia reféns NO ENTANTO a polícia invadiu]
- Termo antecedente: havia reféns
- Termo consequente: a polícia invadiu

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

- Conector transgressivo: no entanto

Embora os termos antecedente e consequente sejam os mesmos do exemplo (1), a relação entre eles é transgressiva no exemplo (2), por conta do conector *no entanto*, que constrói um sentido agora desfavorável a invadir um local onde há reféns.

Os encadeamentos argumentativos, e as relações de normatividade e transgressão por eles expressas, tornam evidente que as entidades linguísticas não têm sentido se estiverem isoladas. Fora da relação, as entidades possuem apenas significação que, embora oriente para determinadas combinações, não rompe a barreira da virtualidade. Na instância concreta do discurso, o sentido emerge tão somente da relação de interdependência semântica entre os segmentos encadeados, princípio sobre o qual Marion Carel e Oswald Ducrot fundamentaram uma nova fase da ANL: a Teoria dos Blocos Semânticos (TBS).

Dependendo do sentido que desejamos produzir no enunciado, a mesma interdependência semântica pode expressar-se através de quatro aspectos, os quais compõem o que Ducrot (2005) denomina bloco semântico.

Retomemos o encadeamento normativo (1), cuja interdependência semântica entre *há reféns* e *a polícia invade* constrói um sentido favorável à invasão. Para fins de formalização, quando nos referirmos a aspectos, adotaremos as seguintes convenções:

- DC para o conector PORTANTO;
- PT para o conector NO ENTANTO;
- A para o termo antecedente;( )
- B para o termo consequente;
- Grafia em letra maiúscula;
- Abreviação *neg* para o operador de negação.

(1) Os criminosos fizeram reféns, então a polícia invadiu o local.

Formalização	Aspecto expresso	Encadeamento evocado
A DC B	HÁ REFÉNS DC POLÍCIA INVADE	havia reféns PORTANTO a polícia invadiu
A PT neg B	HÁ REFÉNS PT neg POLÍCIA INVADE	havia reféns NO ENTANTO a polícia não invadiu
neg A PT B	neg HÁ REFÉNS PT POLÍCIA INVADE	não havia reféns NO ENTANTO a polícia invadiu
neg A DC neg B	Neg HÁ REFÉNS DC POLÍCIA neg POLÍCIA INVADE	não havia reféns PORTANTO a polícia não invadiu

Quadro 1

O quadro anterior ilustra diferentes possibilidades de combinação entre termo antecedente e termo consequente. Partindo do aspecto normativo A DC B, podemos negar ambos os segmentos, mantendo o conector (neg A DC neg B); podemos negar apenas o primeiro segmento, invertendo o conector para transgressivo (neg A PT B); ou podemos negar apenas o segundo segmento, invertendo o conector para transgressivo (A PT neg B). Em cada combinação percebemos diferentes relações de semelhança e diferença, de normatividade e transgressão. Cada uma delas possui uma denominação, de acordo com o efeito argumentativo que provoca. A seguir, descrevemos essas relações (de conversão, transposição e reciprocidade) a partir do encadeamento normativo A DC B, exemplificado no Quadro 1:

Relação de conversão (A PT neg B): consiste em negar o termo consequente e inverter o conector, expressando um aspecto converso. Esse aspecto subjaz à negação polêmica, através da qual nos opomos à consequência, apesar de reconhecermos a causa. Os aspectos são sempre conversos entre si:

A DC B	HÁ REFÉNS DC POLÍCIA INVADE	Aspectos conversos
A PT neg B	HÁ REFÉNS PT neg POLÍCIA INVADE	

Relação de transposição (neg A PT B): consiste em negar o termo antecedente e inverter o conector, expressando um aspecto transposto. Esse aspecto subjaz à negação metalinguística, através da qual deixamos intacta a consequência, porém rechaçamos a própria causa da argumentação, o que provoca um efeito escalar no sentido, seja em grau ascendente, seja em grau descendente. Os aspectos são sempre transpostos entre si.

A DC B	HÁ REFÉNS DC POLÍCIA INVADE	Aspectos transpostos
neg A PT B	neg HÁ REFÉNS PT POLÍCIA INVADE	

Relação de reciprocidade (neg A DC neg B): consiste em negar o termo antecedente e o termo consequente, mantendo o conector, expressando um aspecto recíproco. Esse aspecto funciona como um pressuposto que reforça o sentido, blindando-o contra eventuais refutações (polêmicas ou metalinguísticas). Os aspectos são sempre recíprocos entre si:

A DC B	HÁ REFÉNS DC POLÍCIA INVADE	Aspectos recíprocos
neg A DC neg B	Neg HÁ REFÉNS DC POLÍCIA neg POLÍCIA INVADE	

2. PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Consideraremos como *corpus* deste artigo os editoriais da Folha de São Paulo[52] e Zero Hora[53] sobre a entrevista do Procurador da República, Deltan Dallagnol, a respeito de envolvimento do ex-presidente Lula em desvio de verbas da Petrobrás. Cada editorial será tratado com um discurso.

Analisaremos a construção argumentativa dos sentidos nos dois discursos. Para tanto, nossos procedimentos consistem no mapeamento dos encadeamentos argumentativos e na identificação dos objetos discursivos por eles construídos.

3. ANÁLISES

3.1 ENCADEAMENTOS ARGUMENTATIVOS DO DISCURSO DA FOLHA DE SÃO PAULO

(1)

[cassação de Eduardo Cunha (PMDB/RJ) ajudaria o Partido dos Trabalhadores a se recuperar do *impeachment* de Dilma Rousseff NO ENTANTO o procurador da República, Deltan Dallagnol, acusou Lula de ser o "comandante máximo", "grande general" e "maestro da orquestra criminosa" em entrevista coletiva]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *a acusação de Deltan Dallagnol contra Lula*, construída pela perspectiva de seu impacto sobre o Partido dos Trabalhadores.

[52] Disponível em http://www.noticiasagricolas.com.br/noticias/blogs/179304-lula-enfrenta-o-adversario-mais-desafiador-a-lei-por-josias-de-souza.html#.WDJdLOYrLIU.
[53] Disponível em http://zh.clicrbs.com.br/rs/opiniao/noticia/2016/09/a-propinocracia-denunciada-7459914.html.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

(2)

[expressões "comandante máximo", "grande general" e "maestro da orquestra criminosa" são pesadelo para os petistas NO ENTANTO são música aos adversários dos petistas]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *as acusações de Dallagnol contra Lula*, construída pela perspectiva de seu impacto sobre petistas e adversários do PT.

(3)

[dilaceração política é inevitável PORTANTO Lula terá de pensar duas vezes antes de apoiar candidatos a prefeito]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *o impacto político das acusações sobre Lula*, construído pela perspectiva do apoio do ex-presidente a candidatos nas eleições municipais.

(4)

[Dallagnol descreve um contexto de corrupção sistêmica em que Lula ocupa posição central PORTANTO não se trata só das expressões "comandante máximo", "grande general" e "maestro da orquestra criminosa"]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *acusações de Dallagnol contra Lula*, construídas pela perspectiva da descrição de um contexto de corrupção sistêmica.

(5)

[evidências de desvios de recursos públicos em nome da governabilidade, da perpetuação no poder e do enriquecimento ilícito; gráficos em que José Dirceu, depoimentos, mensalão e pessoas próximas na Lava Jato apontam para Lula PORTANTO contexto de corrupção sistêmica]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *contexto de corrupção sistêmica* construído pela perspectiva das evidências apresentadas e dos recursos visuais utilizados na apresentação de Dallagnol.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

(6)

[governo regido por propinas PORTANTO propinocracia]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *propinocracia* construída pela perspectiva de um governo regido por propinas.

(7)

[sem a participação de Lula PORTANTO sem propinocracia]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *propinocracia* construída pela perspectiva da participação de Lula nesse regime.

(8)

[sem participação de Lula PORTANTO sem governo regido por propinas]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *governo regido por propinas* construído pela perspectiva da participação de Lula.

(9)

[apresentação de Dallagnol foi momento espetaculoso NO ENTANTO acusação formal foi o anticlímax]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *apresentação de Dallagnol* construída pela perspectiva de se tratar de um espetáculo.

(10)

[Lula foi acusado por corrupção passiva (R$87,6 milhões) e lavagem de dinheiro envolvendo tríplex no Guarujá e armazenamento de bens pela OAS (R$3,7 milhões) NO ENTANTO esses valores são inferiores aos obtidos por figuras sem expressão política]

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *acusação formal a Lula* construída pela perspectiva de os valores desviados por Lula serem inferiores a valores desviados por outras figuras, sem expressão política.

(11)

[Lula era o chefe político PORTANTO toda a apresentação da Lava Jato é verossímil]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *verossimilhança da apresentação de Dallagnol* construída pela perspectiva de que Lula era o chefe político.

(12)

[a apresentação é verossímil NO ENTANTO é preciso provas de que Lula era o chefe criminoso]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *verossimilhança da apresentação de Dallagnol* construída em contraponto à ausência de provas contra Lula.

(13)

[MPF não conseguiu apresentar evidências mais robustas PORTANTO supriu a lacuna com retórica]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *retórica da apresentação* construída pela perspectiva da incapacidade de o MPF apresentar evidências contra Lula.

3.2 ENCADEAMENTOS ARGUMENTATIVOS DO DISCURSO DE ZERO HORA

(14)

[denúncia formal contra Lula, esposa de Lula e mais seis pessoas por Corrupção, lavagem de dinheiro e recebimento de propinas PORTANTO ponto culminante da operação Lava Jato]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *denúncia formal contra Lula* construída pela perspectiva de ser o ponto culminante da Lava Jato.

(15)

[alvo principal da denúncia é o ex-presidente Lula PORTANTO Deltan Dallagnol aponta Lula como "comandante máximo do esquema criminoso" e "maestro da grande orquestra concatenada para saquear a Petrobras e outros órgãos públicos"]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *Lula* construído pela perspectiva de seu papel de protagonista de esquema criminoso para desviar recursos da Petrobrás e de outros órgãos públicos.

(16)

[Lula ainda é reconhecido como o operário que se tornou presidente e promoveu mudanças sociais históricas no Brasil PORTANTO a denúncia contra lula repercutirá internacionalmente]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *a denúncia formal contra Lula* construída pela perspectiva da repercussão da denúncia.

(17)

[Lula promoveu mudanças sociais históricas PORTANTO Lula tornou-se o político mais popular do Brasil]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *Lula* construído pela perspectiva de suas realizações no âmbito das políticas sociais.

(18)

[Lula tornou-se o político mais popular do Brasil NO ENTANTO tem de se explicar à Justiça]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *Lula* construído pela perspectiva de sua popularidade em contraponto à sua pendência diante da Justiça.

(19)

[processo acompanhado detalhadamente pelo STF e opinião pública PORTANTO Lula poderá se defender]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *denúncia formal contra Lula* construída pela perspectiva da oportunidade de defesa.

(20)

[Lula é acusado oficialmente por receber propinas da empreiteira OAS indiretamente, através de tríplex no Guarujá, reformas em sítio em Atibaia e depósito de bens NO ENTANTO MP aponta Lula como cabeça da propinocracia]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *denúncia formal contra Lula* construída pela perspectiva do acanhamento de seu objeto em contraponto a apontamento do MPF sobre Lula ser comandante da propinocracia.

(21)

[governabilidade corrompida, perpetuação criminosa e enriquecimento ilícito PORTANTO propinocracia]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *propinocracia* construída pela perspectiva da corrupção.

(22)

[Lula tinha poder para gerenciar cargos em estatais e negociar com empresas PORTANTO Lula estava no centro do núcleo político que subtraía recursos públicos, comandado pelo Partido dos Trabalhadores, junto com PMDB, PP, servidores públicos e empresários]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *Lula* construído pela perspectiva de seu poder em relação às estatais e empresas privadas; pela perspectiva de estar no centro de um esquema de corrupção que envolvia políticos, servidores e empresários.

(23)

[Lula é acusado de receber R$3,7 milhões em propina NO ENTANTO total da propina no Petrolão é estimado em R$6,2 bilhões e prejuízo na Petrobrás é estimado em R$42 bilhões]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *denúncia formal contra Lula* construída pela perspectiva do acanhamento do volume de recursos comprovadamente desviados em relação ao total de propinas e prejuízos estimados.

(24)

[[Lula é acusado de receber R$3,7 milhões em propina NO ENTANTO total da propina no Petrolão é estimado em R$6,2 bilhões e prejuízo na Petrobrás é estimado em R$42 bilhões] PORTANTO há muito para apurar e os responsáveis pela roubalheira devem ser punidos]

Objeto discursivo construído pelo encadeamento: *denúncia formal contra Lula* construída pela perspectiva de que o acanhamento da denúncia, em termos de volume de recursos desviados, indica que é preciso investigar mais e punir a todos os responsáveis.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ambos os editoriais tratam do mesmo fato, isto é, da entrevista coletiva concedida pelo porta-voz da operação Lava Jato, durante a qual é apresentada denúncia formal contra o ex-presidente Lula, por corrupção passiva e lavagem de dinheiro. Todavia, as análises dos encadeamentos argumentativos evidenciam que distintos objetos foram construídos em cada discurso.

No editorial da Folha de São Paulo, observamos a reiteração do objeto discursivo *apresentação de Deltan Dallagnol*, composto a partir da mobilização de diferentes perspectivas, desde o impacto político das “acusações devastadoras” contra Lula, até o contraponto da verossimilhança da apresentação em relação à ausência de provas, passando pela construção de um contexto de corrupção sistêmica. De qualquer forma, fica evidente no discurso da Folha o tom espetaculoso atribuído à apresentação de Dallagnol em contraponto à timidez do teor da acusação formal contra Lula.

Por outro lado, o editorial de Zero Hora alterna seu foco em dois objetos: *a denúncia formal contra Lula* e o próprio *Lula*. A *denúncia formal*, a princípio apresentada como ponto culminante da operação Lava Jato, capaz de repercutir internacionalmente, chega a ter seus acanhados valores contrapostos ao vultoso montante da propina e dos prejuízos totais apurados pela Lava Jato. Porém, ao contrário da Folha de São Paulo, Zero Hora argumenta favoravelmente a essa assimetria, concluindo que, se a denúncia formal apurou valores de menor monta, isso não desqualifica a apuração da Lava Jato, apenas demanda investigar ainda mais. Já no que se refere a *Lula*, este objeto é composto por perspectivas que vão desde a popularidade do ex-presidente em contraponto à sua dívida com a Justiça, até o protagonismo de Lula no esquema de corrupção que abrange mais do que a Petrobrás.

Um objeto comum a ambos os discursos é a propinocracia, construída pela perspectiva de ser um regime de governo regido por propinas e corrupção. A diferença de abordagem entre os dois editoriais reside no argumento da Folha, através do qual Deltan Dallagnol condiciona a existência de propinocracia à participação de Lula. Segundo Zero Hora, Lula participa, mas não é apontado como condicionante.

Por fim, considerando os diferentes objetos discursivos, construídos a partir de perspectivas distintas, concluímos este artigo corroborando nossa hipótese inicial de que o sentido é uma construção intersubjetiva e argumentativa, fruto de escolhas que o locutor faz, as quais orientam a resposta do interlocutor.

REFERÊNCIAS

DUCROT, Oswald. *Segunda conferencia*. In DUCROT, Oswald. Polifoniia y argumentación. Cali: Universidad del Valle,1990.

DUCROT, Oswald. *Los bloques semánticos y el cuadrado argumentativo – Conferencia 2*. In: CAREL, Marion; DUCROT, Oswald. La semántica argumentativa: una introducción a la teoría de los bloques semánticos. Buenos Aires: Colihue, 2005.

DUCROT, Oswald. *Prefácio*. In: VOGT, Carlos. O intervalo semântico. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

NARRAR-SE: LITERATURA, ALTERIDADE E IDENTIDADE EM *LENDO LOLITA EM TEERÃ*, DE AZAR NAFISI

Marcela de Oliveira e Silva Lemos (UFMG - CAPES)

Em entrevista ao jornal *The Observer*, o escritor britânico Ian McEwan, autor de *Reparação* (2001), afirma crer que "a crueldade é uma falha da imaginação"[54] (KELLAWAY, 2001, p. 2)[55]. Para McEwan, somos cruéis quando incapazes de nos pensar no lugar do outro e, assim, de simpatizar. Nesse sentido, o autor defende que um dos papéis dos romances é nos mostrar "como é ser o outro"[56] (KELLAWAY, 2001, p. 2). A partir desse raciocínio, podemos pensar a própria literatura como um exercício em alteridade, uma performance de vários "eus". Talvez por essa possibilidade de interação e compreensão, ou ainda por curiosidade, narrativas da resistência de sujeitos marginais como a mulher muçulmana atraem leitores desde *As mil e uma noites* até os escritos da chamada diáspora iraniana. Dentre estes, destaco *Lendo Lolita em Teerã*, autobiografia de Azar Nafisi publicada primeiramente em 2003, por ser uma narrativa que não apenas nos permite ocupar textualmente o lugar do outro, mas observar as personagens fazerem o mesmo. Isso acontece porque no romance, descrito em sua capa como "a memoir through books" (2008), ou "memórias de uma resistência literária" (2014), Nafisi e um restrito grupo de alunas estudam em aulas secretas clássicos proibidos. Em um contexto de ruptura ideológica e de guerras no Irã, a leitura e discussão da literatura ocidental é uma forma de resistência criativa para essas mulheres porque lhes possibilitam se comparar, imaginar e construir (inter)textualmente em suas diferenças.

É importante tratar, de antemão, da preponderância do intertexto anglófono em *Lendo Lolita em Teerã*, pois nomes clássicos da literatura de língua inglesa figuram não apenas em debates entre as personagens, mas também na própria organização da narrativa. O romance é dividido em quatro partes, "Lolita", "Gatsby", "James" e "Austen", cada uma referindo-se a um grande autor ou obra discutidos durante os capítulos em relação às condições políticas do país. Essa prevalência, entretanto, não se deve à incompreensão e deliberada desvalorização da cultura local de que alguns críticos, como Hamid Dabashi (2006) e Fatemeh Keshavaz (2007), acusam a autora. Devemos levar em conta que Nafisi vem de uma família iraniana

[54] "Cruelty is a failure of imagination".
[55] Esta e posteriores citações da mesma entrevista, "At home with his worrries", foram traduzidas por mim do inglês para o português.
[56] "what it is like to be someone else".

tradicional e intelectual. De acordo com ela, os Nafisi são "há mais de 800 anos (...) conhecidos por suas contribuições à ciência e à literatura" (2014, p. 84). A família é também politicamente poderosa, tendo o pai sido o prefeito mais novo da história de Teerã. Devido a essa favorável condição socioeconômica, Nafisi estudou na Suíça e Inglaterra, e pós-graduou-se em estudos literários nos Estados Unidos antes de voltar ao Irã. A esses movimentos entre fronteiras, povos e línguas, *Lendo Lolita* deve sua classificação tanto como uma obra da diáspora iraniana, quanto como uma "narrativa de retorno", termo usado por Jasmin Darznik (2008) para autobiografias cujas autoras regressam ao país de origem depois de longo tempo, encontrando dificuldades de adaptação e sensações de falta. Tais movimentos são também responsáveis pela superposição cultural que marca a identidade híbrida de Nafisi e que explica, em parte, sua estima por obras literárias ocidentais.

Como professora de literaturas de expressão inglesa e sujeito nômade, Nafisi reconhece e apoia certos preceitos ocidentais, como a valorização da expressão individual, o questionamento de ideologias e a busca por igualdade de gêneros. Essa admiração, entretanto, não é ingênua. Ela admite, por exemplo, a posição marginal do imigrante na sociedade americana, integra o grupo estudantil iraniano enquanto na Universidade de Oklahoma, e participa de protestos "contra os Estados Unidos e seu envolvimento no Irã" (NAFISI, 2014, p. 109). Dessa forma, podemos afirmar que, em vez de a uma tendência Orientalista, a preferência por discussões sobre literatura ocidental nas aulas secretas se deve, entre outras coisas, à oportunidade de justapor e comparar as representações de si e do outro, valorizando o poder das diferenças em um cenário de supressão.

Nafisi inicia sua carreira de professora universitária numa Teerã revolucionária, já bastante distinta da cidade que ela havia um dia deixado. Enquanto suas memórias mais antigas romantizam o lar como "um lugar mágico e acolhedor", o que ela encontra logo na chegada ao aeroporto é uma atmosfera "sombria e levemente ameaçadora como as imagens austeras do aiatolá Khomeini (...) que cobriam as paredes" (NAFISI, 2014, p. 103-104). Parte dessa cena de ruptura, a Universidade de Teerã, local de trabalho de Nafisi, se torna, segundo ela, o "centro imóvel ao qual todas as atividades políticas e sociais estavam ligadas" (2014, p. 112). Assim, é lá que ela primeiro testemunha imposições de caráter religioso, demonstrações extremistas e exultações a mártires da revolução. É lá também que sua orientação político-ideológica começa a ser questionada. Alunos radicais discordam de Nafisi em sua seleção de livros e temas para discussão, alegando serem as obras "imperialistas", "materialistas" (NAFISI, 2014, p. 148, 153) e contrárias aos valores do islã. Um dos principais alvos dessas

críticas é o romance de Franz Scott Fitzgerald, *O grande Gatsby* (1925), que a professora leva a julgamento simulado em sala de aula. Na ocasião, ela compara o sonho obsessivo de Jay Gatsby de recuperar seu passado com Daisy ao fanático desejo revolucionário de estabelecer uma república islâmica unida em nome de um passado coletivo. Para Nafisi, essas aspirações se assemelham porque, em nome delas, "qualquer violência podia ser justificada ou perdoada" (NAFISI, 2014, p. 144), ainda que destruísse o objeto desejado, ou mesmo o sonhador.

Na narrativa, os desdobramentos da sonhada revolução obscurecem gradativamente a realidade das mulheres iranianas, especialmente aquelas opositoras do regime, como Nafisi. Do auge do levante até sua partida de volta aos Estados Unidos, alguns anos após o fim da guerra Irã-Iraque, Nafisi é oprimida de diferentes maneiras: sendo chamada de "adúltera", uma palavra que, "como outras apossadas pelo regime, tinha sido esvaziada de significado", sendo apenas "um insulto com o objetivo de fazê-la se sentir suja e desqualificada" (NAFISI, 2014, p. 228); tendo sua casa invadida e vasculhada à procura de livros e filmes proibidos; usando obrigatoriamente o hijab, véu a que ela fortemente se opõe; e sendo, finalmente, expulsa do quadro de professores da Universidade de Teerã. Nafisi considera tais medidas autoritárias "uma guerra contra as mulheres"[57] travada pelo governo (NAFISI, 2008, p. 111)[58], e retrata sua lenta rendição a elas como um gradual processo de desaparecimento de tudo que ela é ou algum dia foi. Privada de sua identidade e individualidade, ela frequentemente se descreve como "irrelevante"[59] (NAFISI, 2008, p. 150), "dispensável", "invisível" e "inexistente" (NAFISI, 2014, p. 183, 204, 207). Nesse sentido, para Nafisi, "o pior pecado do regime, do qual todos os demais se originam" é "a ausência de empatia" (NAFISI, 2014, p. 270), pois tamanha desconsideração pelos problemas e dores do outro nega a ele sua existência. Assim como McEwan, ela defende que "a empatia está no âmago do romance" (NAFISI, 2014, p. 138), e que nos envolvendo imaginativamente com narrativas podemos praticar alteridade e oferecer simpatia, afastando-nos da violência e crueldade. Por isso, sua estratégia de resistência à tirania se volta principalmente para a criatividade, ficção e valorização das diferenças.

A aula de literatura realizada semanalmente na sala de estar de Nafisi se torna, assim, um espaço de resistência e existência. Ela se refere a ele como um "lugar de transgressão", de desobediência, onde, "não importa quão repressor o Estado se tornara, (...) o quanto

[57] "a war against women".
[58] Esta e posteriores citações do texto original de Nafisi, *Reading Lolita in Tehran* (2008), foram traduzidas por mim do inglês para o português porque a versão brasileira da editora Bestbolso (2014) apresentou, a meu ver, relevante perda de sentido nesses trechos.
[59] "irrelevant".

intimidadas e amedrontadas estivéssemos, como Lolita tentamos escapar para criar um pequeno espaço de liberdade" (NAFISI, 2014, p. 19, 39). Nesse cenário, Nafisi e suas sete alunas se despem do véu, da túnica e do silêncio que as envolvem em espaços públicos, e, como discutirei, expõem suas diferenças, comparam-se umas com as outras e com personagens de outras culturas, e reconstroem oral e textualmente suas vozes e identidades oprimidas. É importante ressaltar que, ao criar um local de resistência feminina associado ao ambiente caseiro, *Lendo Lolita* não necessariamente reforça tradicionais divisões do espaço externo e interno entre gêneros. Ao contrário, as mulheres da narrativa não se confinam à posição que lhes é dada por um regime opressor, buscando alternativas através do diálogo crítico fomentado pela literatura.

Nafisi por vezes salienta a simbologia do ato de despir-se do véu:

> Elas vinham a minha casa, e, na maior parte das vezes, eu não era capaz de superar o sobressalto no momento de vê-las sem seus véus e túnicas, explodindo em cores. Quando minhas alunas entravam na sala, tiravam mais do que seus véus e túnicas. Gradualmente cada uma delas ia ganhando contorno e forma, tornando-se singular[60]. (NAFISI, 2014, p. 16)

Sem as vestimentas compulsórias, unicidade se rompe em multiplicidade de personalidades, cabelos, tons de pele, roupas, corpos, linguagens e comportamentos. O silêncio se quebra também em várias vozes. Assim, um grupo à primeira vista homogêneo revela nessas aulas diferenças em formas de ser, pensar e agir. Contrastantes nesse sentido são as alunas Azin e Mahshid. Enquanto Azin exibe suas unhas longas, brincos grandes e roupas coloridas, e lança "tiradas sobre amor, sexo e homens" (NAFISI, 2014, p. 71), provocando a colega com sua declarada experiência de três casamentos, a reservada Mahshid sempre observa o véu "como um testemunho da sua fé", prefere tons pastel e joias discretas, e dirige à primeira "silêncios obstinados" e uma "desaprovação imaculada" (NAFISI, 2014, p. 24, 75). Suas divergências exemplificam o tratamento dado à diferença nessas aulas. O enfrentamento do diferente não é simples, mas o diálogo entre lados conflitantes reconhece individualidades, ao mesmo tempo em que estabelece laços afetivos dentro do grupo.

O contato com a diferença, seja ela física, socioeconômica, cultural, ou político-ideológica, é importante para a reafirmação da subjetividade suprimida dessas mulheres porque lhes permite se refletir e comparar. Para a crítica estadunidense Susan Stanford Friedman, o conceito de identidade envolve uma "dialética entre disparidade e semelhança",

[60] O correspondente do adjetivo "singular" na edição em inglês de *Reading Lolita in Tehran* (2008) é "her own and inimitable self" (p. 8).

pois "a identidade é moldada relacionalmente através da diferença para com o outro", ao mesmo tempo em que, inversamente, "sugere igualdade, como na palavra 'idêntico'"[61] (FRIEDMAN, 1989, p. 19)[62]. O Outro, em *Lendo Lolita*, não está apenas na sala de aula ou nas ruas de Teerã, mas dentro das próprias obras literárias estudadas. Isto é, as alunas são capazes de se repensar em relação umas às outras, mas também em comparação com Lolita, Daisy Buchanan, Daisy Miller e Jane Austen, assim reconstruindo imaginativamente suas representações de si, criando empatia por esse Outro e desenvolvendo a capacidade de narrar-se para, então, ser.

A narrativa de si tem um papel fundamental na resistência colocada por Nafisi e suas alunas. De acordo com Friedman:

> A identidade é impensável sem a narrativa. As pessoas sabem quem são pelas histórias que contam sobre os outros e sobre elas mesmas. Como fenômenos em constante mudança, identidades são propriamente narrativas de formação, movendo-se no espaço e tempo enquanto sofrem desenvolvimentos, evoluções e revoluções[63]. (FRIEDMAN, 1989, p. 8)

Para a autora, a narração de si possibilita ao sujeito reimaginar, organizar e resignificar a experiência. Essa atividade é por vezes catártica, reconstituindo traumas e emoções reprimidas e devolvendo ao indivíduo o controle sobre seu ser, sua história e estórias. Quando o sujeito diz ou escreve "eu sou", uma performance, ela se narra e se recria no mundo. Esse processo é observado em *Lendo Lolita* nos testemunhos orais das estudantes, nos diários de classe destinados a reflexões sobre os romances em relação aos momentos de ruptura vividos, nos ensaios e respostas às obras discutidas, e nos poemas e contos escritos por algumas delas. Em relação aos diários, por exemplo, Nafisi afirma que ela "descobre Mitra", uma garota "quieta, [que] raramente diz uma palavra" (NAFISI, 2014, p. 232), "em suas redações e mais tarde em seu diário de classe"[64] (NAFISI, 2008, p. 192). Assim também é que ela conhece a infância solitária e religiosa de Mahshid e percebe as alterações emocionais da mesma Mitra pelo tom da sua escrita. No início do curso, além disso, Nafisi pede que as alunas reproduzam a imagem que têm delas mesmas. Gradualmente, ela recebe nos diários essas respostas, que

---

[61] "This dialectic between difference and sameness is embedded in the double meaning of the word *identity* itself. *Identity* is constructed relationally through difference from the other; (…) conversely, *identity* also suggests sameness, as in the word identical".
[62] Esta e posteriores citações do mesmo livro, *Mappings: feminism and the cultural geographies of encounter*, foram traduzidas por mim do inglês para o português.
[63] "identity is unthinkable without narrative. People know who they are through the stories they tell about themselves and others. As ever-changing phenomena, identities are themselves narratives of formation, sequences moving through space and time as they undergo development, evolution, and revolution".
[64] "I discover Mitra in her exam papers and, later, in her class journal".

vão de descrições imagéticas, como o desenho de uma mulher sem rosto, nua dentro de uma bolha, a verbais, como a acepção do Oxford English Dictionary para a entrada "paradoxo". A literatura e escrita permitem às alunas-autoras imaginar-se e construir-se (inter)textualmente, enquanto possibilitam a nós leitores ocuparmos momentaneamente o lugar de fala daquele "eu" muitas vezes tão diferente de nós mesmos.

Devemos levar em conta que as narrativas de si escritas por Mahshid, Mitra e outras fazem parte das memórias de Nafisi, sendo mediadas por ela. Por um lado, a professora aparenta ainda ter acesso a alguns dos diários de classe, mesmo que através de anotações nos seus, bem como a cartas e fotos, que lhe permitem incorporar autenticamente tais narrativas à sua. Por outro, ela reconhece os processos de edição e ficcionalização envolvidos em escrever uma autobiografia. Nafisi admite, por exemplo, ter renomeado amigos e alunos, e alega que "os fatos desta história são verdadeiros, na medida em que qualquer memória é fidedigna" (NAFISI, 2014, Nota da autora). Esse questionamento da confiabilidade das próprias lembranças é recorrente: Nafisi por vezes afirma não ter "uma memória bastante precisa", e divaga sobre como "memórias têm um jeito particular de se tornarem independentes da realidade que evocam" (NAFISI, 2014, p. 195, 380). Tal inconstância, entretanto, não prejudica o efeito provocado pelo ato de narrar-se por parte das estudantes: a reafirmação da identidade dessas mulheres e a oportunidade para os leitores, sejam eles a turma de Nafisi ou nós mesmos, de imaginar, comparar e simpatizar.

Podemos pensar *Lendo Lolita em Teerã* como um ato, por parte da própria Nafisi, de se narrar, reescrevendo também sua identidade e incitando nossa imaginação e empatia. Ademais, sua escrita autobiográfica consiste por si só em uma forma de resistência. Isso porque, de acordo com Rachel Blumenthal, para a mulher muçulmana:

> a autobiografia é uma transgressão, 'uma das glórias da literatura ocidental (...) incompatível com os ideais de pudor e honra do islã'. (...) Qualquer gênero textual que abre espaço para autocríticas e críticas à família, clã, ou islã vai contra a corrente cultural islâmica[65]. (BLUMENTHAL, 2012, p. 259)[66]

A escrita de si destaca o sujeito e a (re)construção de sua identidade. Ela dá voz aos silenciados e se estrutura a partir e em volta do indivíduo marginalizado. Esse sujeito assume primazia inconciliável com os valores de regimes fundamentalistas islâmicos, assim opondo e

[65] "the autobiographical form is itself a transgressive act, 'one of the glories of Western literature (…) not compatible with the core values of shame and honor pertaining throughout the Muslim world'. (…) Any textual form that invites a critique of self, family, tribe, or Islam, goes against the grain of Islamic culture".
[66] Esta citação do artigo "Looking for home in the Islamic diaspora of Ayaan Hirsi Ali, Azar Nafisi, Khaled Hosseini" foi traduzida por mim do inglês para o português.

resistindo-os. Além dessa reação implícita na forma de sua narrativa, Nafisi frequentemente declara suas objeções à violência do governo, à limitação de acesso ao conhecimento e cultura e, conforme discutido, às regras de conduta impostas sobretudo às mulheres.

Durante o mencionado julgamento simulado de *O grande Gatsby*, Nafisi alega que "não podemos experimentar tudo que os outros vivenciaram, mas podemos compreender até mesmo os indivíduos mais monstruosos" através de obras literárias, pois, "em tais obras, a imaginação é equiparada à empatia" (NAFISI, 2014, p. 162). Seu argumento sugere, em relação a *Lendo Lolita em Teerã*, que nos é impossível vivenciar aquele momento de ruptura e sua obstinada resistência, mas que podemos, ainda assim, imaginar, relacionar e simpatizar com sua experiência através da narrativa. Acreditando no poder da empatia despertada pela literatura, Nafisi nos convida diversas vezes a imaginar a ela e suas alunas. Ela clama "preciso que você, leitor, nos imagine, porque nós não existiremos se você não o fizer. Contra a tirania do tempo e da política, nos visualize de um jeito que nem nós mesmas ousaríamos"[67] (NAFISI, 2008, p. 6). A resistência, existência e identidade dessas mulheres estão entrelaçadas a suas narrativas autobiográficas. Por isso é tão importante para Nafisi que possamos nos relacionar com seu texto e suas personagens, oferecendo nosso ouvido a suas vozes silenciadas e reconhecendo o Outro. Talvez os críticos de Nafisi e de outras autoras da diáspora falhem nesse exercício em alteridade ao "condenar a autoridade dessas escritoras em falar sobre a experiência de iranianas 'reais'"[68] (DARZNIK, 2008, p. 55)[69]. Mesmo assim, *Lendo Lolita em Teerã* mantém aberto convite à imaginação e à empatia para melhor compreendermos, inclusive, o papel da literatura em momentos de resistência e ruptura.

REFERÊNCIAS

BLUMENTHAL, Rachel. Looking for home in the Islamic diaspora of Ayaan Hirsi Ali, Azar Nafisi, and Khaled Hosseini. *Arab Studies Quarterly*, San Bernardino, v. 34, n. 4, p. 250-265, 2012.

DABASHI, Hamid. Native informers and the making of the American empire. *Al-Ahram Weekly Online*, Cairo, n. 797, jun./2006. Disponível em: <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2006/797/special.htm>. Acesso em: 2 jul. 2016.

[67] "I need you, the reader, to imagine us, for we won't really exist if you don't. Against the tyranny of time and politics, imagine us the way we sometimes didn't dare to imagine ourselves".
[68] "Iranian academics (…) decry these writers' authority to speak about the experience of 'real' Iranians".
[69] Esta citação do artigo "The perils and seductions of home: return narratives of the Iranian diaspora" foi traduzida por mim do inglês para o português.

DARZNIK, Jasmin. The perils and seductions of home: return narratives of the Iranian diaspora. *MELUS*, Storrs, v. 33, n. 2, p. 55-71, 2008.

FRIEDMAN, Susan S. *Mappings: feminism and the cultural geographies of encounter*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

KELLAWAY, Kate. At home with his worries. *The Observer*, Londres, set./2001. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/16/fiction.ianmcewan>. Acesso em: 7 nov. 2016.

KESHAVAZ, Fatemeh. *Jasmine and Stars: Reading More than* Lolita *in Tehran*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.

NAFISI, Azar. *Reading Lolita in Tehran*. 2ª edição. Nova Iorque: Random House, 2008.

___. *Lendo Lolita em Teerã*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

DA FORMAÇÃO À DESCONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO DA MULHER AFRICANA EM *THE TIME STORY*[70], DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE.

Marcelle Feigol Guil (UFRN - CAPES)

Mesmo com as profundas mudanças pelas quais o continente africano tem passado nas últimas décadas, especialmente após a independência tardia de boa parte de seus povos, os retratos feitos pela mídia ocidental insistem em sugerir que a África vive há séculos em estágio tribal e primitivo, dando a entender, muitas vezes, que esse é um dos motivos pelos quais nela predominam a fome, a miséria, as epidemias, as guerras, entre outros problemas sociais e econômicos. Esses retratos, aliados à falta de conhecimento histórico, conduzem a uma concepção de civilização preconceituosa, reduzindo as múltiplas culturas e identidades dos países africanos a estereótipos simplificados e, em grande parte, negativos.

> O estudo das realidades africanas tem sido visto, há muito tempo, em termos de tribos. Essa comum interpretação enganosa (das realidades africanas) foi popularizada pela mídia ocidental, que gosta de desviar o olhar das pessoas para que não vejam que o imperialismo ainda é a raiz causadora dos muitos problemas na África. (WA THIONG'O, 1997, p.1; tradução nossa)

O biólogo e escritor moçambicano Mia Couto (2014, p.13), ao se referir à capacidade humana de produzir diversidade como um dos fatores responsáveis pela sobrevivência da espécie humana, faz um contraponto ao mencionar que "essa diversidade está sendo negada nos dias de hoje por um sistema que escolhe apenas por razões de lucro e facilidade de sucesso", e completa: "os africanos voltaram a ser os 'outros', os que vendem pouco e os que compram ainda menos".

A generalização que fixa as culturas africanas em um contexto tribal constitui um dos principais estereótipos na visão ocidental, além daquele bastante comum que enxerga o continente africano como um único país.

A palavra estereótipo vem do grego *stereos*, que significa sólido, e *typos*, que significa impressão, estando relacionada, inicialmente, ao processo de tipografia em que palavras e textos eram impressos em placas de metal. A origem do termo demonstra o caráter duradouro e, muitas vezes, fixo dos estereótipos, pois a imagem sólida impressa na mente do indivíduo

[70] Não há tradução do conto para o português; por isso, o título *The Time Story* foi mantido em seu idioma original. Todas as demais citações de trechos do conto neste trabalho foram traduzidas por nós do inglês para o português.

está associada a um conceito, crença ou convicção dirigidos a um determinado grupo por meio da simplificação ou generalização. Por sua condição rígida, essas ideias preconcebidas tornam-se difíceis de serem desconstruídas.

Muitos teóricos utilizam definições diferentes para o termo. Segundo Walter Lippmann (1922), o estereótipo é derivado culturalmente e funciona na mente do indivíduo como uma figura distorcida ou imagem que não se baseia em experiência pessoal. Para o jornalista americano, a tentativa de ver tudo em detalhes e de procurar conhecer o outro mais intimamente é, para muitos, uma tarefa exaustiva; por isso, é mais fácil rotularmos aquilo que parece ser diferente, utilizando somente uma marca de um tipo conhecido e preenchendo o resto da imagem com os estereótipos que já carregamos em nossa mente.

> Na maioria das vezes, nós não vemos primeiro para depois definirmos; nós definimos primeiro para depois vermos. […] escolhemos o que a nossa cultura já definiu para nós e tendemos a perceber aquilo que escolhemos da maneira como a nossa cultura estereotipou para nós. (LIPPMANN, 1922, p.81; tradução nossa)

No caso do continente africano, são muitos os estereótipos presentes na visão ocidental, além dos já mencionados acima. Nosso objetivo neste estudo é verificar como os estereótipos de raça e gênero são retratados no conto *The Time Story*, de Chimamanda Ngozi Adichie, e analisar o processo de desconstrução desses estereótipos ao longo da narrativa, assim como alguns dos aspectos culturais envolvidos na formação dos mesmos.

A escritora nigeriana, além de ter se tornado bastante reconhecida nos últimos anos por seus contos e romances, é responsável por algumas das palestras mais populares do TED[71], tendo sido amplamente divulgadas e compartilhadas na internet e nas redes sociais. Uma delas é *O perigo da história única* [72](2009), que trata dos estereótipos que se perpetuam e das consequências negativas que deles decorrem quando situações e seres humanos complexos são reduzidos a uma única história. Segundo a autora, "a história única cria estereótipos, e o problema com estereótipos não é que sejam falsos, mas incompletos. Eles fazem uma história se tornar a única história."

Uma das principais consequências da história única, para Adichie, é que ela "rouba das pessoas a sua dignidade e "torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade compartilhada". Essas e outras questões abordadas na palestra da escritora referentes aos estereótipos constituem alguns dos principais temas que permeiam o conto *The Time Story*.

[71] TED: Ideas worth spreading (Technology, Entertainment, Design)
[72] Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 12 jun. 2010

O título do conto diz respeito a uma matéria sobre a África lida por Matt na revista norte-americana *Time*, conforme introduzido já no primeiro parágrafo do texto.

> Matt esbarrou nela no mercado Amish. [...] enquanto caminhava na esteira da academia, leu a história da capa da revista Time sobre AIDS na África e, de repente, todas aquelas crianças órfãs, aqueles homens morrendo o levaram a querer experimentar a receita com tomates maduros de videira, a fim de viver cada dia ao máximo. (ADICHIE, 2009, p. 17; tradução nossa)

O trecho traz também uma informação que aponta para a maneira como os estereótipos sobre a África são normalmente formados ou reforçados, isto é, através da mídia.

Se digitarmos as palavras-chave "Time magazine" e "África" na barra de pesquisa do Google e procurarmos as imagens relacionadas, iremos verificar que a maioria das capas da revista mostram uma imagem negativa dos países africanos, com fotos, temas e ilustrações que mostram uma realidade de doenças (mais especificamente HIV e Ebola), de fome e sérios problemas políticos.

Matt não parece ter se deixado abalar com a matéria da revista. Em vez disso, resolve desfrutar do tempo presente e sai para comprar ingredientes a fim de fazer uma receita.

Embora o conto seja narrado por um narrador onisciente, é a partir da perspectiva de Matt que a história se desenvolve. Assim, podemos encontrar menos informações sobre ele, no que diz respeito às características físicas, e mais sobre Ujuaku, uma jornalista nigeriana que, durante uma visita à Filadélfia, nos Estados Unidos, desperta o interesse do rapaz quando se esbarram no mercado *Amish*.

A maneira como o narrador descreve a aparência de Ujuaku e o aspecto coloquial de sua fala o aproximam muito da voz de Matt, que já se mostra imediatamente atraído pela beleza e exotismo da moça.

A primeira descrição de Ujuaku refere-se aos seus cabelos e aparece no momento em que os dois personagens se abaixam para pegar a cesta da moça que caiu quando Matt sem querer esbarrou nela: "uma porção de pequenas tranças caiu sobre seu rosto e ela o jogou para trás conforme se levantava" (ADICHIE, 2009, p. 17). A segunda refere-se à sua pele – Matt devolve a cesta esperando que as mãos dela fossem encostar nas dele: "Ela tinha uma pele escura tão lisa" (p.17). É a partir desse momento que podemos notar indícios dos mitos e estereótipos que circundam o imaginário de Matt no que diz respeito à mulher negra, mas essa ideia só fica mais clara no decorrer da história, especialmente se levarmos em conta o modo como ele compara Ujuaku à sua ex-namorada Ashley.

Quando Ujuaku se apresenta a Matt tendo que dizer seu nome pela segunda vez de forma devagar a fim de que ele entenda, ele pergunta se o nome é africano. Ao que ela responde dizendo ser nigeriano. Matt imediatamente pensa em AIDS e lembra da matéria da revista *Time*, que dizia ser grande o número de nigerianos vivendo com a doença. Além disso, em outro momento, Matt lembra também de ter lido sobre o fato de os africanos não gostarem de usar preservativos. Sua falta de conhecimento não lhe permite pensar em outras coisas senão nas matérias que ele costuma ler na revista. Ele até tenta impressionar Ujuaku mostrando que sabe algo sobre a África ao mencionar o texto que havia lido sobre a AIDS, mas o olhar dela torna-se ainda mais distante e ele tenta dizer outras coisas a fim de fazê-la sentir-se melhor: "é pior na África do Sul e no Zimbábue do que na Nigéria" (p.21).

A ignorância de Matt no que diz respeito à cultura de Ujuaku se torna ainda mais perceptível para ela no diálogo a seguir, ao perceber que deveria ao menos ter ouvido falar sobre o músico Fela Kuti:

> - Deve ser difícil conseguir fazer com que as pessoas falem sobre a AIDS.
> - Nós tentamos humanizar a doença. Usamos Fela. Ele morreu de AIDS, sabia?
> - Fela? – Ele desejou desesperadamente ter conhecido Fela; ela parecia esperar que ele o conhecesse.
> - Um músico. Uma lenda da música nigeriana.
> - Ah. Ele não chegou a tocar muito fora da Nigéria, não é? – Ela tomou um gole da sua bebida devagar, muito devagar, observando-o. Ele imaginava o líquido escorrendo pela garganta dela até chegar ao estômago.
> - Eu não conheço nenhum músico africano – disse ele.
> - A África tem músicos? – perguntou ela.
> - Você está zombando de mim.
> - Não – disse ela. E pela primeira vez havia brilho em seus olhos. – Eu preciso tocar a música do Fela pra você.
> - Eu adoraria ouvir. – disse ele […] (ADICHIE, 2009, p.22-23).

Na sequência do diálogo, Matt começa a imaginar os mamilos de Ujuaku "entre seus dedos, em sua boca", já que a camisa dela não deixava que transparecessem.

Esse diálogo aponta para um retrato da sexualização da mulher negra: enquanto Ujuaku se sente entusiasmada ao falar sobre um músico de quem gosta, um ícone da música de sua cultura e reconhecido mundialmente, Matt só consegue imaginar como seria tocar o corpo dela e beijar seu pescoço. Logo, a marca da sobreposição dos estereótipos racial e de gênero é constante ao longo de toda narrativa. Em um dos encontros entre os dois, Ujuaku mostra fotos em seu laptop e Matt não esperava que as casas de lá fossem tão familiares, que houvesse tantos carros caros; talvez ele esperasse ver cabanas ou transportes com animais. Matt se surpreende também com a presença de um homem branco em uma das fotos e

pergunta "isso também é na Nigéria?" Ao que Ujuaku responde: "as fotos não são exóticas o suficiente para você" (p.29).

Ujuaku é uma pessoa estudada e demonstra bastante conhecimento sobre a cultura de seu país. É como se a todo momento ela sentisse a necessidade de tentar desconstruir todos os estereótipos e visões distorcidas de Matt sobre a África, apelando, por vezes, para a ironia ou para o choque, como na cena do apartamento em que ela tira sua blusa depois de beber o vinho de palma e demonstra ficar bem à vontade mostrando os seios, mas não demonstra querer relações mais íntimas. De repente, ela diz que quer ler e Matt decide ir embora sem entender o que estava acontecendo. Ela então diz: "era isso o que você esperava? Que eu tirasse minha blusa? [...] achei que era para te dar algo mais exótico" (p.30). Tudo isso a fim de que Matt percebesse o tamanho de sua própria ignorância, mas o rapaz parece ficar cada vez mais confuso, sem entender que rumo estava tomando essa estranha amizade entre eles.

Os estereótipos associados à imagem da mulher africana no ocidente foram historicamente moldados por valores patriarcais. Além da sexualização da mulher, não há como não observar nas atitudes e pensamentos de Matt outros traços que remetam a uma visão patriarcal, pois demonstra satisfação com a possibilidade de ver Ujuaku necessitando de sua ajuda financeira, ou ao ver outros homens olhando para ela, como no momento em que veio a conta do café para o qual seguiram depois do mercado:

> Ela não tentou pagar a conta e ele gostou disso. Ashley teria insistido em pagar exatamente a metade. Ele não tinha certeza se tinha gostado só por ser diferente ou se por ser diferente de Ashley. Eles saíram juntos, Ujuaku caminhava como se estivesse flutuando [...] e ele sentiu um certo orgulho descabido quando dois homens em uma mesa se viraram para olhar para ela" (ADICHIE, 2009, p.23-24).

Há, ainda, na cena do mercado, um momento em que Matt espera que Ujuaku não encontre o valor exato em sua carteira para pagar por suas compras, para que ele pudesse pagar por ela.

Há também, ao longo do texto, situações de outros encontros com Matt nas quais Ujuaku busca introduzir elementos de sua cultura, tais como o vinho de palma, a dança, a música de Femi Kuti, comidas típicas da Nigéria como banana da terra frita, *moi-moi* e um ensopado com "pedaços gigantes" de carne e pimenta. O ensopado era a única coisa de que Matt não gostava.

São diversas as circunstâncias no texto que remetem às definições sobre estereótipos presentes no livro de Walter Lippmann, tais como a familiaridade que surpreende e o estranhamento que pode representar até mesmo uma ameaça:

> (Esses pré-conceitos) marcam certos objetos como familiares ou estranhos, enfatizando a diferença, para que tudo aquilo que é um pouco familiar seja visto como muito familiar, e aquilo que é de certo modo estranho seja visto como absolutamente estrangeiro (LIPPMANN, 1922, p.90; tradução nossa).

A impressão que se tem é de que Ujuaku precisa se esforçar a cada instante para mostrar as diferenças e similaridades entre as duas culturas em contato, ajudando Matt a desfazer os estereótipos que permeiam seu imaginário. Entretanto, ela aparenta ter um comportamento bastante ambivalente, pois é fria e carinhosa, distante e próxima; o que confunde bastante a cabeça do rapaz. Ao mesmo tempo em que age de maneira autônoma e consciente de suas escolhas, ela deseja ser vista como uma pessoa exótica, o que contribuiria para reforçar alguns estereótipos. Esse desejo, no entanto, está relacionado a uma questão subjetiva, que só é revelada mais perto do final da história: Ujuaku confessa ser casada há alguns anos com um homem que lhe havia traído. A descoberta da traição era bastante recente e ela não conseguia se conformar com o fato de que o marido havia engravidado outra mulher, pois os dois estavam tentando ter filhos há algum tempo. Ela diz que terá de ir embora na próxima segunda e Matt, então, fica com muita raiva do marido de Ujuaku, somente até perceber que, se não fosse por isso, ele "nunca teria experimentado o vinho de palma ou comido *moi-moi*, ele ainda não saberia nada sobre a África, exceto que há pessoas morrendo com AIDS" (p.35-36). O trecho, enfim, sugere que o contato entre Matt e Ujuaku contribuiu para que ele ampliasse seu conhecimento sobre a cultura da Nigéria e desconstruísse alguns estereótipos sobre a África. Ujuaku, por outro lado, confessa que não havia contado antes que era casada porque, por alguns pequenos instantes, ela pôde ser outra pessoa, e completa: "porque eu gostei de ser exótica" (ADICHIE, 2009, p.35; tradução nossa).

Talvez só seja possível entendermos como ela se sente a cada vez que se encontra com Matt se tentarmos inverter a narrativa da história para enxergá-la sob a perspectiva de Ujuaku: uma mulher autônoma que participa ativamente do jogo de sedução com Matt e ao mesmo tempo vulnerável por conta de suas experiências pessoais negativas; uma mulher que busca desmistificar os estereótipos que circundam a imagem da mulher africana, mas que quer ao mesmo tempo parecer exótica aos olhos de Matt. É difícil dizer com precisão quais estereótipos foram desconstruídos na visão dele e quais talvez tenham permanecido, mas o

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

contato entre esses dois mundos, essas duas realidades tão próximas e ao mesmo tempo tão distantes, tão estranhas e ao mesmo tempo tão familiares, certamente promoveu mudanças internas em cada um dos personagens. Ujuaku, depois de experimentar ser outra pessoa, ainda que por pequenos instantes, provavelmente não será mais a mesma.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. The Time Story. In: *Africa's Best Stories*. EUA: Createspace Pub, 2010. pp. 16-36

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?:* e outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LIPMMANN, Walter. *Public Opinion*. Harcourt, Brace, 1922.

WA THIONG'O, Ngugi. *Decolonising the mind.* The Politics of Language in African Literature. Oxford: James Curry Ltd., 1986.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

UMA DUPLA CONFISSÃO: A ALMA PORTUGUESA NA NOVELA DE MARIO DE SÁ-CARNEIRO

Marcelo Maldonado Cruz (PUCRS - CNPq)

UMA NOVELA E UM POVO

Perscrutar a alma do povo português. Olhar pela proa, um olhar marcado de maresia e cristais d'água salgada que se incrustam na face. Olhar através de si mesmo para um outro, a razoável distância, querendo apenas reconhecer-se. A impossibilidade de prosseguir num mundo de fronteiras bem determinadas.

Disto tudo fala Mário de Sá-Carneiro em sua novela *A confissão de Lúcio*, escrita entre 1° e 27 de setembro de 1913 e publicada em Lisboa no ano seguinte. À sua maneira, conflitante, poética, voltada para uma certa orgia sensorial e rítmica, o autor nos surpreende com um insólito enredo. É, seguramente, o olhar de um homem sem fronteiras, cosmopolita, inclinado a levar sempre o espaço nacional guardado consigo, como numa canastra de viagem, a arrastá-lo saudosamente entre novidades e maravilhas. É a visão de um artista *avant la lettre*, porém plenamente integrado ao espírito de modernidade vigente.

Acenar para o século XXI com uma novela escrita na segunda década do século XX. De que maneira? Como, por exemplo, tentar entender a viagem dos anos 1980 rumo à união Europeia ao escavar um texto de 1914? O que dirá a história de um estranho triângulo amoroso que possa ser confrontado com o passado recente de Portugal e suas possibilidades futuras?

Em meio à confissão de um homem que passou 10 anos de sua vida encarcerado, volve-se à Europa do final do século XIX, ao tempo de grandes inquietações e experiências, tempo de modernidade, exploração de liberdade e de euforia em meio a uma inevitável crise finissecular. Percorrendo um enredo que focaliza principalmente a diluição de um amante no seu equivalente, o seu duplo, tenta-se aludir aos aspectos mais inusitados que a situação pode oferecer, retomando o tema sob diversos ângulos de visão.

Em primeiro lugar, a relação com a novela e a própria modernidade. A capacidade do autor de antecipar as características do romance moderno e de tocar em questões delicadas como a homossexualidade. Surpreendente, o livro de Sá-Carneiro explora caminhos que a

própria corrente modernista, inicialmente, não compreenderia, reputando ao livro um caráter bizarro e inclassificável.

Alguns pontos de contato entre o livro e a realidade portuguesa da época, bem como os seus posteriores desdobramentos são estabelecidos: o eterno sentimento de exílio dentro de si mesmo, a solidão voluntária do português; de como o autor, sutilmente, coloca a dualidade Portugal X Europa, através do espaço da paixão; de como antecipa a caminhada do século XX rumo ao norte, a uma integração ao panorama europeu.

PARADIGMAS DA MODERNIDADE

A partir da segunda metade do século XIX, o desenvolvimento tecnológico acarretou uma série de novas exigências e condições para que o homem moderno pudesse se adaptar à uma realidade cada vez mais urgente e fugaz: aumento dos meios de produção, crescente necessidade de mão de obra barata e produtiva, desenvolvimento de uma sociedade consumista e de uma ideologia principalmente centrada no capital.

A ciência ganha um impulso especial, principalmente a medicina, e as experiências realizadas passam a produzir efeitos nunca antes obtidos nessa área. O aparecimento de todo o tipo de maquinaria revoluciona a vida do fim do século: luz elétrica, telefone, automóvel, as grandes urbanizações, o surgimento da nova Paris, a cidade das luzes… o mundo corre para o futuro com uma voracidade avassaladora.

A tradição começa a ruir. Movida pelo dispositivo da transcendência e da transitividade, a modernidade aniquila o modo de tradicional de ver o mundo. A estética moderna repudia a atitude litúrgica da tradição, o eterno jogo da sacralização de um modelo. A arte que dialoga com um molde do passado não mais parece ter lugar entre os jovens, que cada vez mais veem enfraquecerem os cânones. O principal alicerce da tradição – o compromisso ilusionista de uma arte icônica, centrado na mimese da imitação – está ameaçado. A encruzilhada finissecular favorece o declínio do projeto litúrgico da arte da tradição, auspiciando o que Walter Benjamin (1975) designaria como alegoria da ruína.

A modernidade terá como seu grande componente estruturador a estética corrosiva do riso, ironizando tudo o que se produziu como um modelo clássico. Rindo, luminosamente como as cores que irradiam a nova e modernizada Paris em suas avenidas amplas, acercando-se da *joie de vivre* que circula nas ruas, nos cafés, os novos artistas caçoam dos antigos paradigmas, escandalizando, surpreendendo, deslocando o eixo da previsão. O traço

carnavalizador promovido pela arte moderna, em que o grotesco e o profano voltam-se contra as estruturas sérias do sublime e do sagrado, desconstrói o princípio litúrgico percebido pelo ocidente. A arte da tradição é por excelência uma hipótese do sério, do severo, ao passo que, na arte moderna, o objeto é um resíduo irônico. Caberá à vanguarda europeia um comportamento capaz de profanar o objeto estético.

Em Portugal também se ouvem os ecos de modernidade, de crise e temor, efervescência e agitação. Com a publicação da revista Orpheu, no início de 1915, o Modernismo seria instaurado na literatura portuguesa e teria em Mário de Sá-Carneiro uma voz presente, atuante, colaboradora, muito embora ainda sem o devido reconhecimento de seu valor como um dos mais importantes poetas de sua geração, a apenas um ano do desfecho trágico que deu à vida, mergulhado em suas próprias crises e temores.

Sem fronteiras, destoando do seu contexto, quem sabe se não apenas mais um a dizer extravagâncias injustificadas, poeta-labirinto, *astro doido a sonhar*, ele conferiu ao seu tempo sua marca personalíssima, isenta de preço ou rótulo, sendo ele mesmo, quase sem perceber, um paradigma.

UM AUTOR MODERNO E SEU TEXTO

Filho único de um negociante relativamente abastado, Mário de Sá-Carneiro nasceu em 1890, ano em que, num revés político, Portugal recebia o *ultimatum* inglês e tinha de desistir de certas colônias na África.

Começou a escrever ainda adolescente e publicaria seus primeiros trabalhos em 1912. No ano seguinte, encontra-se em Paris envolvido com os originais de seu livro de poemas *Dispersão* e com a composição de uma novela intitulada *A confissão de Lúcio*. Amigo de Fernando Pessoa, enviaria os originais de *Dispersão* ao poeta para que fossem publicados em Lisboa no ano seguinte. Herdeiro do Simbolismo, como o foram o próprio Pessoa e os demais poetas de sua geração modernista, Sá-Carneiro centra a sua produção estética num processo criador bastante complexo. Resvalando no decadentismo, ora buscando fontes na poesia sensualíssima de Walt Whitman ou na sobreposição geométrica de imagens da pintura de Picasso, a sua obra ganha poderosa influência da corrente futurista, enunciada por Marinetti.

Existencialmente angustiado, explorando interioridades de alma em inesperadas metáforas cromáticas e estranhezas léxicas, sente-se deslocado, como se não pertencesse ao

seu ambiente, ao seu universo. Disperso, literalmente, ganhando liberdades de sonho, alçando voos incompreensíveis para os seus contemporâneos, define-se:

> Respiro-me no ar que ao longe vem,
> Da luz que me ilumina participo;
> Quero reunir-me e todo me dissipo -
> Luto, estrebucho… Em vão! Silvo p'ra além… (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 59).

Para os textos em prosa, o escritor transportará toda a carga poética que o acompanha em sua plenitude. Também será o homem oprimido, disperso, antecipando as características básicas do narrador moderno. Tal ocorre com a sua novela *A confissão de Lúcio*, em que o estilo fragmentário do autor estará sempre em evidência.

O texto constitui-se do relato de Lúcio Vaz, escritor português que, uma vez liberto de um cárcere de 10 anos, resolve contar a sua inacreditável história. O cenário é a grande Paris dos meados da última década do século XIX, onde Lúcio trava conhecimento com o poeta Ricardo de Loureiro. Nasce deste encontro uma amizade que atravessará os cinco anos que restam do século e que mudará radicalmente as vidas dos dois.

Totalmente envolvidos pela forte amizade que os une, descobrem-se companheiros de ideias e compartilham suas visões de mundo, entrecortadas pelas confissões de Ricardo acerca de sua personalidade um tanto peculiar. Depois de algum tempo afastados, voltam a se encontrar, desta vez em Lisboa, para onde o poeta voltara e se casara. Marta, mulher de Ricardo, a terceira integrante, será o pivô de um estranho triângulo amoroso ao despertar o desejo de Lúcio, ligando-se afetivamente a ele.

Experimentando novas sensações e medos, o escritor mergulhará numa terrível crise interior ao unir-se à mulher de seu melhor amigo. Repleto de dúvidas quanto ao passado de Marta e à própria história de sua ligação com Ricardo, Lúcio empreenderá uma luta interna e externa para tentar compreender a torrente de sentimentos que o invade e o arrasta sem qualquer explicação. O enredo, próximo da narrativa fantástica em que uma personagem se vê rodeado por fatos aparentemente incompreensíveis, caminha inevitavelmente para um desfecho que, ao contrário dos em que se encontra uma solução plausível e real para os problemas propostos, desafia inteiramente a lógica e a verossimilhança.

Mais próximo, no entanto, do existencialismo do que qualquer outra corrente, o autor explora as relações humanas no plano da realidade cotidiana das frustrações. Essencialmente reprimidas, as personagens da novela elaboram mecanismos de adaptação e defesa, jogos de luzes e sombras, onde o que se deve mostrar é visto e o que se deve ocultar permanece velado.

Nessa incessante gangorra, os sentimentos humanos alternam-se e se dividem entre o real e o imaginário, entre o palpável e o fugidio.

Imbuído das inovações técnicas e estilísticas de seu tempo, perfeitamente integrado ao espírito de modernidade que pairava no ar, Sá-Carneiro, porém, articula seu texto de forma própria, distinta. O riso, indiscutível elemento moderno, faz parte da narrativa de forma peculiar. O autor vai rir da própria imagem modernista, do ambiente artístico repleto de seus maneirismos e experiências avançadas. A figura de Gervásio Vila-Nova, em si mesma, é uma representação do grotesco, do vazio intelectual e do ritmo frenético de vida daqueles tempos. Personificando o próprio estilo moderno, Vila-Nova consome-se em ideias geniais e praticamente inviáveis, tem opiniões extravagantes sobre os mais variados assuntos, ou seja, é o homem plural por excelência. Nota-se, então, a fina ironia do autor ao ilustrar, na figura de Gervásio, o artista moderno e seu formidável círculo de relações.

Mas o riso de Sá-Carneiro é diferente. Não há o deboche explícito, a pantomima, a paródia ou mesmo o escracho. Ao contrário, deixa transparecer, enquanto avança no texto, um certo travo amargo em suas reflexões. É o riso que desafia o próprio conceito do riso. Introduz, como num drama disfarçado, alguns elementos risíveis iniciais para, logo depois de iniciada a cena, ocultá-los sob uma densa cortina de fumaça. Adiantando o que Walter Benjamin conceituaria mais tarde, Sá-Carneiro lança o seu profundo olhar melancólico sobre as coisas, conservando uma parcela bem-humorada de ironia como pano de fundo.

De acordo com esse olhar melancólico, desenvolve-se outra característica que o autor experimenta no texto e que se coloca também para a maioria dos narradores modernos: a impossibilidade de se dizer e se chegar à verdade. Vislumbrando o mundo e suas estranhezas de forma aguda, partindo de um confronto entre o externo e o interno, torna-se impossível dizer a verdade. Os diferentes ângulos de visão fornecem, a cada instante, novas perspectivas e desdobramentos de um único fato. A vida, nesse choque de vozes e concepções diferentes, toma um aspecto múltiplo, às vezes sufocante e sem horizontes. O hábil ficcionista aproveita-se dessa polifonia para construir seu triângulo amoroso, suas questões realmente indizíveis, que passam pela paixão, pela repressão e pela homossexualidade.

Dono de uma técnica narrativa inovadora, sensível, Mário de Sá-Carneiro antecipa, ainda na primeira fase da estética modernista, algumas das características básicas do romance moderno. Uma dessas características está expressa no próprio título da obra: *A confissão de Lúcio*. Trata-se do aspecto confessional do texto. Expondo-se, como se pesasse prós e contras de uma irrevogável decisão, o narrador expia culpas e remorsos, avalia-se e também

reconsidera o mundo à sua volta, repleto de caminhos sem retorno, de encruzilhadas sem solução. Neste ponto, Sá-Carneiro experimenta o que Theodore Adorno (2003) enuncia como o paradoxo do autor contemporâneo: ter de narrar e não poder narrar. A quantidade de informações de que dispõe (ou não) o narrador é tanta que acaba por colocá-lo em xeque. É preciso acrescentar que esse aspecto confessional força o narrador a relatar as suas próprias experiências, transformando-o em personagem principal do seu próprio texto. Aturdidas com o rumo que os acontecimentos tomam, as personagens são conduzidas para uma inevitabilidade arrasadora, para um inconcluso desfecho.

Esta é mais uma das características do romance moderno: a fragmentação. Toda a estrutura narrativa é quebradiça, flutua entre franjas de imprecisão, possuindo alguns elos obscuros e analogias difíceis. Não raro encontram-se intrincadas simbologias e aspectos incomuns da personalidade humana. O clima ambíguo das situações é explorado com grande frequência e a análise psicológica é aprofundada. Nada é, no entanto, plano, simétrico; os fatos adquirem pouca confiabilidade através da forma confusa com que são relatados.

Em conformidade com essa maneira fragmentada de narrar, as personagens também se transformam, diluem-se. Apresentam-se etéreas, descontextualizadas, como se vagassem entre paisagens de sonhos e uma realidade esmagadora, opressiva. A trama, outrora tão importante, assume lugar secundário e, em algumas vezes, quase desaparece. Não há lugar para a anedota, para a história centrada em princípio-meio-fim. Cultiva-se perfeitamente o anticlímax, o enfadonho cotidiano das relações, enterradas em seus graus de formalidade, mecanicidade.

Ao narrar dessa maneira, o autor moderno critica mordazmente a sociedade moderna. Rebela-se contra o fácil, o perfeitamente compreensível, encaixado na ótica cada vez mais afuniladora e sem perspectivas. Contesta politicamente o mundo, expõe seus mecanismos de opressão e repressão, evidencia a extrema crueldade dos abusos de poder, das atitudes autoritárias tomadas em nome de qualquer ideologia. Enfim, em sua forma hermética, revoltada contra os esquemas pré-definidos e que obriga o leitor a se desdobrar para acompanhá-la, o romance moderno articula o interno e o externo com grande habilidade, extraindo das circunstâncias mais tênues os motivos para as suas reflexões.

É na caracterização das personagens que o texto vai nos mostrar as primeiras tentativas de libertação dos paradigmas clássicos. Lúcio, Ricardo e Marta são delineados com profundidade, repletos de questões essenciais complexas. Porém se mostram diluídos, fragmentários, dispersos entre tantas definições de si mesmos. Ricardo – primeiramente existencial, angustiado, solitário e depois, já casado, transformado pela paixão – será retratado

de forma ambígua, contrastante, dono de uma personalidade que cativará Lúcio pela sua sinceridade e espontaneidade. Este último, por sua vez, é o elemento mais real do trio, ou seja, inicialmente desprovido de dúvidas e inquietações que, no entanto, à medida em que aprofunda seu relacionamento com Ricardo, vão aflorando e tomam proporções intensas. Marta é o ponto em volta do qual vão orbitar os dois amigos. Tão misteriosa quanto Ricardo, também ambígua e sedutora, Marta conquistará Lúcio e alimentará as dúvidas do escritor sobre si mesma. Fragmentados, mergulhados em suas próprias crises e visões do mundo, também impossibilitados de dizer a verdade, as personagens de Sá-Carneiro dão o primeiro passo em direção à moderna concepção de suas funções na narrativa.

O tempo é outra categoria que merece certa atenção porque também rompe com os padrões tradicionais. No caso em questão, a subversão da ordem vai provocar um avanço mais de ordem estilística do que, propriamente, de ordem formal. Dado o aspecto confessional, o narrador promove um inventário de sua vida em que vão figurar todas as suas ações e culpas, receios, pensamentos, julgamentos. Para tal, ou seja, para relatar os acontecimentos com a devida calma e serenidade, imparcialmente, é preciso certo distanciamento dos fatos narrados. E isso o narrador só consegue porque reconta a sua história depois de dez anos encarcerado, tempo que utilizou para vivenciar novamente, e nas mínimas nuances, o que lhe ocorrera.

A novela é aberta, portanto, com um interessantíssimo prólogo, em que o narrador, liberto da prisão, intenciona proclamar a sua inocência. Mas, segundo ele mesmo, esta é uma tarefa inglória e vã, posto que se afigura demasiadamente irreal. Após esta peculiar abertura, o narrador recua cerca de quinze anos para rever Paris e o início de sua ligação com Ricardo de Loureiro. A partir daí a novela retoma o modelo tradicional de narrativa e de cronologia, utilizando-se de algumas analepses para agilizar o ritmo narrativo. É importante notar que o discurso narrativo também se constrói com inúmeras digressões e monólogos interiores de Lúcio que, a todo momento, analisa seus sentimentos e procura entender o que se passa à sua volta. A composição novelística retoma o seu velho princípio-complicação-clímax-epílogo e os acontecimentos não escapam à ordem lógica. Ao final, no entanto, o narrador retorna à atualidade e tece algumas considerações sobre o seu destino.

No que diz respeito ao apelo formal, a novela de Sá-Carneiro tem pouca coisa a acrescentar quanto ao tempo narrativo, a não ser as inovações próprias do movimento moderno que se verificava na literatura de seu tempo. Porém, no terreno estilístico, ela antecipa este distanciamento entre narrador e fato narrado, o que possibilita uma visão quase que neutra, embora o protagonista esteja intimamente envolvido com o que narra. Isto nos

remete à questão do olhar melancólico, proposta por Benjamin, que se torna inerente ao discurso narrativo, posto que se fala de um passado espelhado num presente de escombros e sem perspectivas. Nas próprias palavras de Lúcio:

> Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, entretanto, nunca me defendi, morto para a vida e para os sonhos: nada podendo desejar e coisa alguma desejando – eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é, demonstrar a minha inocência. (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 15).

Quanto à focalização, ou seja, do ponto de vista ou do foco narrativo, a novela segue, em alguns pontos, a estrutura romanesca tradicional, evitando grandes saltos formais. A focalização é homodiegética; o narrador participa ativamente da trama, sendo ele mesmo narrador da história; a focalização é ainda interna, pois podemos apenas contar com o ponto de vista do narrador-personagem Lúcio Vaz, que a todo instante intervém na narrativa. Desse modo tem-se ainda nova característica, pois o narrador não detém a compreensão de todos os fatos e busca respostas ao invés de dá-las simplesmente. Assim, a focalização é restritiva, porque Lúcio procura a verdade, persegue-a a cada momento, enfrentando situações e pareceres pouco confiáveis à sua lógica cartesiana.

No plano temático é que se verificam os maiores saltos da novela de Mário de Sá-Carneiro. O autor vai tratar de assuntos extremamente delicados sob o desenrolar de um triângulo amoroso e de uma forma bastante peculiar. É o caso da homossexualidade, que se verifica na aproximação dos dois amigos escritores. Sá-Carneiro apresenta a questão de maneira sutil na fala de Ricardo:

> …Nunca souber ter afetos – já lhe contei – apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar… de estreitar… Enfim: de possuir! (…) Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo. (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 56).

Na esteira desse tabu, Mário de Sá-Carneiro critica os mecanismos de poder, ainda que indiretamente, e a sociedade extremamente repressora. De maneira poética, fala sobre a impossibilidade de ser realmente livre e de não pertencer a lugar algum, dos meandros físicos e psicológicos da paixão, de um desejo de ser outro ou de, em outro somente, reconhecer-se.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

O ANDARILHO E SEU DUPLO

Captar o povo português na novela poética de Sá-Carneiro implica em vislumbrar a euforia com que o homem do fim dos 1800 olhava para o início do novo século. Significa, igualmente, resgatar a figura do homem sem pátria, daquele que deseja encontrar, em terras estranhas, o que lhe vai pela alma também aventureira. O homem melancólico, triste, apaixonado, eternamente dividido entre o interno e o externo, entre o prazer e o ascetismo, entre Eros e Thanatos. E, por conseguinte, examinar a solidão do homem português, num eterno exílio dentro de si mesmo, o que resultaria num movimento exterior, para fora das suas fronteiras físicas.

Porta de entrada da Europa, rosto com que fita o ocidente, Portugal legou ao seu povo uma característica que o define e, ao mesmo tempo, o isenta de traços identitários distintos: a marca do andarilho. Tendo sua autonomia e unidade nacional conquistadas desde cedo, o país, pequeno em suas dimensões, lançou-se à aventura marítima em busca de outras terras, utilizando a longa e profícua convivência com os mouros para desenvolver sua tecnologia naval. Inicia-se, com a Escola de Sagres, uma verdadeira academia de aventureiros que terá, ao longo dos séculos, extrema importância nos descobrimentos de terras no novo mundo.

Atraído pelo desconhecido, talvez, ou ainda apenas engajado numa atividade que estaria desenvolvendo o país, a verdade é que se criou na alma do povo português uma autêntica vocação para as andanças. Indo a Ceuta, fundando feitorias na costa africana, dobrando o bojador, chegando às Índias ou desbravando território brasileiro, o português foi literalmente se espalhando pelo mundo. Conquistando, colonizando, impondo sua língua e costumes aonde quer que se instalasse, mesmo que não definitivamente, o lusitano parecia, cada vez mais, apreciar a viagem, a aventura, a própria audácia. Mais tarde, pareceu incutir-se no íntimo do português, ainda que mitologicamente, a necessidade do cosmopolitismo, de não pertencer a lugar algum.

Mário de Sá-Carneiro revela esse íntimo aventureiro e rebelde na figura de Ricardo de Loureiro, ainda que o próprio Lúcio o cultive também. No primeiro capítulo, é Lúcio quem vai tocar primeiramente no assunto ao dizer-se sedento de Europa. Mais adiante, tendo os dois amigos se conhecido e ganhado intimidade, Lúcio comenta a semelhança entre ele e Ricardo no amor por Paris. É Ricardo, porém, quem tece o discurso emocionado em adoração completa pela cidade e, depois, pela Europa:

> De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores… Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico. (…) As ruas tristonhas de Lisboa do sul, descia-as às tardes magoadas rezando o seu nome: o meu Paris… o meu Paris… (…) Só posso viver nos grandes meios. Quero tanto ao progresso, à civilização, ao movimento citadino, à atividade febril contemporânea! (…) Europa! Europa! Encapela-te dentro de mim, alastra-me da tua vibração, unge-me da minha época! (SÁ-CARNEIRO, 1991, p. 47- 48).

Ao leitor mais atento, é nítida a vontade de se pertencer à outra realidade, a outro panorama, numa recusa intermitente das origens. Lisboa configura-se num espaço estranho, triste, como se denunciasse as estranhezas profundas da alma. Paris, por sua vez, é a própria modernidade, transpira a progresso, prepara o homem para a sua época, enfim, é o espaço do reconhecimento, da liberdade. Os anseios de Ricardo de Loureiro, ele próprio naturalmente imbuído do espírito de modernidade vigente à época, prolongam seu eco na semelhança com a situação atual do país, que vive ainda os efeitos e as contradições da adesão à União Europeia, efetivada há 30 anos.

Certamente por causa desta tendência errante, o homem português sempre foi, intrinsecamente, um exilado. No início, por conta das navegações, foi um exílio compulsório, provocado pela imperiosa necessidade de desbravar. Vivendo o exílio de diversas formas, acabou por construir uma imagem de si bastante semelhante à do "cavaleiro da triste figura", solitária. E teve reais motivos para tal. Enfrentou desafios imensos ao lançar-se em busca de novas terras, exilou-se da pátria para construir uma outra, sua somente… quem sabe? Depois de séculos, a volta seria bem difícil. Milhares de patrícios sem ter propriamente uma pátria e mesmo renegados ao voltarem para ela. Outro exílio lhes foi imposto por uma ditadura. Os que puderam fugir, pelo menos, não conviviam diariamente com o terror instaurado e os que ficaram condenavam-se ao mais sórdido exílio possível: o ideológico.

Em *A confissão de Lúcio*, as personagens sofrem com o exílio em si mesmas, posto que são impedidas pelas rígidas regras sociais de exercerem sua plena liberdade. Tanto Lúcio, em xeque ao se apaixonar por Marta, quanto Ricardo, alimentando seu amor frustrado pelo amigo, são vítimas de si mesmos e dos tabus impostos pelo meio social. Aprisionados, também tentando encontrar uma saída para os desejos de que são acometidos de chofre, experimentam uma prisão cruel e acabam por se defrontar com um trágico destino. Todos eles, da mesma forma, constroem uma imagem idealizada de seus anseios, um duplo no qual depositam suas esperanças, onde procuram ancorar seus desejos.

Por fim, numa análise mais ousada, permanece no ar essa questão: quem seria o outro de Portugal? Afinal de contas, em que se espelha o país para construir o seu próprio ideal, o

seu duplo, a imagem que realmente traduziria a sua identidade? Ir ao encontro da unidade europeia – da qual foi sempre excluído – ou caminhar para um entendimento com os países da América e da África? O externo ou o interno? É esse o dilema de Portugal moderno, enfrentando a eterna promessa de, enfim, fazer parte do continente europeu e alcançar o trem do progresso ou voltar-se para o próprio território, para o povo, para as suas questões internas, sempre relegadas a um segundo plano.

Semelhanças, diferenças... o certo é que Sá-Carneiro antecipa o desejo do português de ser um outro, de encontrar em corpo diverso a forma para a alma desfigurada. E nesta errância, seria certo o caminho rumo à Europa? Rumo a Paris, como em *A confissão de Lúcio*, onde se descortina o mundo… ou para a U.E., possível promessa de um futuro brilhante?

Ao longo do livro, as questões mais delicadas são tratadas de forma ambígua, pouco confiável. Misteriosamente, o autor nos confirma a sua maestria em antecipar a encruzilhada que vive o próprio homem português do começo do século XXI. A dupla confissão que nos apresenta baseia-se primeiramente na incrível capacidade de montar um mosaico dos sentimentos humanos numa época de tantas revoluções e incertezas. Depois, ao antecipar as características do romance moderno, Sá-Carneiro burla a forma romanesca e brinca com a sua feitura. Por fim, adivinhando a alma do povo português, traça uma perfeita previsão dos anseios lusos e de suas principais dúvidas, presentes na atual situação do país em pleno terceiro milênio.

Dupla por que apresenta o desejo de ser outra coisa que não o óbvio, o perfeitamente encaixável nos padrões e regras da sociedade; dupla porque nos presenteia com os mistérios da alma, o ser exilado num mundo de pequenas dimensões, o andarilho sem fronteiras, tateando um canto para ancorar suas dúvidas e frustrações; dupla porque nos confronta com duas épocas diferentes e, ao mesmo tempo tão semelhantes em suas crises, em suas consequentes reviravoltas. Enfim, dupla porque nos coloca frente a frente com nossos próprios desejos e incertezas.

Reencontrar o cidadão português do começo do século XXI é confrontá-lo com aquele que figura nas páginas da novela de Sá-Carneiro, ainda desejoso de exilar-se ou, quem sabe, voltar às suas raízes, sempre procurando um semelhante, um duplo, o seu complemento.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodore. Posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: 34 Letras, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *A Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LUCKACS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

_____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 4. ed. Porto, s/d.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

ENTRE A POSE E A PAUSA: (DES) TERRITORIALIZAÇÃO NA LINGUAGEM FOTOGRÁFICA DO LIVRO MONSTROS INVISÍVEIS DE CHUCK PALAHNIUK

Marcos Daniel de Melo Ferreira (CEFET-MG)

Quem me vê sorrindo pensa que estou alegre.
Cartola

Neste artigo, buscaremos tratar do livro *Invisible Monsters*, de 1999, publicado no Brasil em 2009, com o título *Monstros Invisíveis.* Seu autor, o norte-americano Chuck Palahniuk, tornou-se mundialmente conhecido após a grande repercussão de *Fight Club* (1999), adaptação cinematográfica de sua obra homônima, sob a direção de David Fincher[73].

Monstros Invisíveis conta a história de Shannon McFarland, modelo que tem seu rosto desfigurado após um suposto acidente de carro e vê-se imersa em um conflito identitário a partir de então. No hospital Shannon conhece Brandy Alexander, mulher transexual, que se torna sua guia no caótico processo de reinvenção pelo qual passava. Shannon, que antes aspirava ser uma modelo de sucesso, encontra-se repentinamente sem horizonte, sem referência, em crise nos seus confins sociais. Shannon McFarland e Brandy Alexander transgridem acordos sociais tradicionais e conservadores, e, como nos diz Julio Jeha (2007, p.21), quando nossas bases ordenadoras, seja da ciência, da filosofia, da moral ou da estética são transgredidas, são gerados monstros invisíveis aos olhos da sociedade devido ao preconceito e seus perversos desdobramentos.

A escrita de Chuck Palahniuk em *Monstros Invisíveis* nos remete aos ensaios fotográficos de revistas de moda, uma vez que a narrativa é composta por flashes e cortes. Arriscamo-nos a dizer que a linguagem fotográfica da obra mimetiza, de forma literária, aquela que é própria da indústria da moda. No capítulo dois, o romance nos dá a deixa sobre o ritmo e o formato da narração que pretende empreender, conforme a narradora-personagem:

> Não espere que esta história seja do tipo que vai: então, e então, e então. O que acontece aqui terá mais aquele jeito de revista de moda, o caos de uma *Vogue* ou *Glamour*, com as páginas numeradas de duas em duas, cinco em cinco ou três em três. Cartelas perfumadas caindo da revista e páginas inteiras com mulheres nuas saindo do nada para vender cosméticos. Não procure uma página com sumário, enterrada vinte páginas a partir da primeira, ao estilo das revistas. Não espere descobrir coisa alguma logo de cara. Também não há padrão algum, na verdade. As

[73] Fincher também dirigiu outros filmes de considerável repercussão, tais como: *Alien* 3 (1992) Se7en (1995) *The Curious Case of Benjamin Button* (2008) *The Social Network* (2010), entre outros.

> histórias podem começar, e então, três parágrafos depois: corta para a página tal. Depois, corta de volta. É como ter dez mil peças de roupa da moda, que se misturam e combinam para criar, talvez, cinco conjuntos elegantes. Um milhão de acessórios, echarpes, cintos, sapatos, chapéus e luvas, mas nenhuma roupa real para usar com isso. E você precisa se acostumar com essa sensação, aqui, no trânsito, no trabalho ou no seu casamento. É nesse mundo que vivemos. Simplesmente siga as deixas. (PALAHNIUK, 2009, p.15).

Como um obturador literário, a narradora-personagem conta a história de forma fotográfica. Outras características da personagem – físicas e sociais – também remetem ao termo "fotografia": Shannon perde o osso de sua mandíbula e, com isso, a capacidade de se expressar oralmente após o hipotético acidente de carro, podendo se comunicar apenas através de bilhetes escritos, ou seja, da grafia; Brandy Alexander, por sua vez, é a imagem ideal, a luz de Shannon Mcfarland. Brandy (luz, imagem) e Shannon (escrita, grafia), apresentam-se, no romance, em uma simbiose fotográfica.

Nossa proposta neste trabalho é, a partir da "linguagem fotográfica" que proporciona a química foto-literária de Palahniuk, aproximar literatura e imagem, além de relacionar os conceitos de "pose" e "pausa" – sob a luz do pensamento da pesquisadora Annateresa Fabris – às noções de terra e território presentes na Geofilosofia de Deleuze e Guattari. Trabalhamos, aqui, com a hipótese de que o conceito de "pose" se aproxima da noção de território na mesma medida em que o conceito de "pausa" dialoga com aquela de terra.

CORTA PARA A POSE E A PAUSA

Como dito anteriormente, a narrativa opera com uma linguagem fotográfica e, talvez, até como uma metáfora fotográfica. Nesse sentido, julgamos importante recuperar o pensamento de Phillipe Dubois (1993, p.326) que, ao resgatar as metáforas fotográficas de Freud, desenvolve sua teoria sobre as relações entre a fotografia e o que é construído, mantido e perdido no processo de formação das imagens mentais. Diz Dubois:

> Se tudo se inscreve na memoria psíquica e ali permanece gravado intacto, nem tudo volta. O recalcamento é originário, e sempre haverá restos perdidos, parcelas inacessíveis à consciência. Sempre haverá uma parcela de imagem invisível. Ou melhor, sempre haverá invisível na imagem. Sempre haverá uma espécie de latência no positivo mais afirmado, a virtualidade de algo que foi perdido (ou transformado) no percurso. Nesse sentido, a foto sempre será assombrada. Sempre será, em (boa) parte, uma imagem mental [...] Por aí podemos também considerar as fotografias como verdadeiras lembranças encobridas. (DUBOIS, 1993, p.325-326).

Percebe-se que na formação das imagens mentais há um apagamento e/ou, algo que deixou de ser dito no processo imaginário. O mesmo ocorre à fotografia, quando, por exemplo, há o desbotamento físico do retrato fotográfico no formato 3 x 4 cm que se presta, a princípio, como ferramenta jurídica de reconhecimento civil. O desgaste deste material fotográfico no decorrer do tempo acaba impelindo à imagem um aspecto mais sensível e menos jurídico a partir dos afetos colocados em relação com a memória. Assim, a fotografia se transforma e aumenta sua potência de criar sentidos.

Para que haja uma fotografia é preciso que algo/alguém seja captado pelo olho da câmera. Poderia ser dito que essa coisa ou pessoa, antes, deve posar para uma câmera disposta a criar uma imagem e estabelecer a relação entre observador e observado. De acordo com Roland Barthes, "[...] a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a 'posar', fabrico-me instantaneamente em um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem." (BARTHES, 2012, p.19).

Contudo, em meio a essa operação metamórfica, Benjamin (1985) alerta para a restrição que o "posar" pode gerar, tornando o sujeito submisso à condição de apenas satisfazer o mercado da imagem fotográfica, às modas. Como forma de substanciar sua argumentação em torno desse risco restritivo da pose, o autor coloca em contraste artistas que usam a fotografia como maneira de experimentar novas formas de visualidade e fotógrafos que passaram a utilizar-se da câmera fotográfica apenas para atender certa demanda comercial, o que acabaria, de certa maneira, implicando em um usurpar da criatividade. Nesse sentido, Walter Benjamin afirma que:

> Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda. Sua divisa é: "o mundo é belo". Nela se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens com uma luta de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Esta fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento [...] Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas - numa fábrica, por exemplo - , não mais se manifestam. (BENJAMIN, 1985, p.105-106).

Ao colocar-se imóvel em determinada posição diante da câmera fotográfica – ao posar –, o sujeito metamorfosea-se para satisfazer uma função e, por efeito de sua qualidade estática de fotografado, coloca-se como aquele que pode – ou pretende – controlar o significado da representação. Entretanto, nem toda exposição ao olho do obturador configura

uma "pose": ela também pode ser entendida como uma "pausa". Estas duas noções, apesar de atravessarem-se, atuam de maneiras muito diferentes.

A pesquisadora Annateressa Fabris em seu livro *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, a partir do pensamento do Arqueólogo francês Philippe Bruneau, pensa a dúplex axial "pose" e "pausa" conjugando-as à relação que o autor estabelece entre pessoa e sujeito. Comenta Fabris:

> As noções de pose e pausa não podem ser dissociadas da contraposição que Bruneau cria entre pessoa e sujeito: se a primeira é um produto social e cultural, o segundo remete ao corpo biológico [...] Ao criar uma imagem ficcional, isto é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original. A pausa opera em uma outra direção, ao deter o fluxo do tempo graças a uma imagem imutável e reiterável. Essa imagem, que coloca em xeque a condição passageira da existência do sujeito, permite ainda multiplicar e tornar ubíqua uma identidade seqüencial em seu ritmo vital. "Semelhança" e "diferença" imbricam-se necessariamente no retrato, uma vez que ele pode afirmar tanto a unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos (personagem com traços de outros modelos) quanto a multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito (as diferentes máscaras que um retratado pode assumir). (FABRIS, 2004, p.57-58).

O fragmento de Fabris nos impulsiona a estabelecer relações acerca dos conceitos e noções supracitadas com nosso objeto de análise. Vejamos:

A "pose" – pessoa – sendo um construto sociocultural que se funda no uso de artifícios – na construção de máscaras que furta identidades –, nos parece poder ser relacionada à moda, aos mitos, à representação, na medida em que opera como um tipo de performance[74] do sujeito que, por meio das roupas, gestos e modificações corporais, concentra sua multiplicidade na unicidade da pessoa, na imagem ficcional. Quando sorri para uma foto, o sujeito não quer oferecer múltiplas leituras possíveis, quer, antes, dizer: "estou feliz." A imagem do sorriso funciona como um acordo social que se estabelece por relações de semelhança que dizem que, em toda foto na qual o fotografado sorri, expressa seu estado de felicidade. Este pacto que ignora por completo as condições emocionais que o orbitam no ambiente extra-fotográfico – no qual esse mesmo sujeito pode encontrar-se em estado de profunda tristeza – é a própria figuração do controle da mensagem visual exercida pelo *flash*, que encobre lembranças e afetos daquele que se coloca em situação de metamorfose temporária. Essa gestão de afetos articulada pela fotografia da pose é transportada para a

[74] De acordo com André Brasil (2014, p.140), a performance é um processo de alienação. Um *como se* que faz com que eu me torne outro. Um encontro entre o que se *é*, ou o que *se está*, com uma potência do *vir a ser*.

narrativa de Palahniuk tanto como tema quanto como operação de linguagem. Basta que retomemos um trecho em que Shannon conversa consigo mesma: "Era a própria *Vogue*. O fotógrafo de moda dentro da minha cabeça, gritando: Quero deslumbramento, gata. Flash. Quero Espanto. Flash." (PALAHNIUK, 2009, p.128). Uma pose a cada flash.

A "pausa", em sua ubiquidade, opera por outra via, na medida em que ativa a multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito, colocando em evidência as diferenças, ou seja, a referência única que define a reprodução de tipos – como a "pose" – é contestada pela pausa, uma vez que esta faz emergir a dessemelhança. Contrariamente ao ato de posar para câmera sorrindo, para dizer "estou feliz", o fotografado, neste caso, é surpreendido e, na ausência mesma de uma pose, revela-se em sua diferença. Essas questões nos colocam a refletir sobre o que revelam as fotografias "casuais". Pensemos em uma fotografia hipotética na qual um sujeito é capturado no momento em que se encontra sentado no sofá de uma sala de estar, enquanto a chuva cai do lado de fora, e parece não se importar ou sequer saber da presença do fotógrafo. O que essa imagem poderia nos dizer? Estaria o sujeito triste? Reflexivo? Em um instante de relaxamento? Feliz, pois agora está num momento de sossego após um dia difícil? Eis o desconforto da "pausa": ela não abre espaço para a pretensiosa autonomia do controle de sentido de uma imagem fotográfica, operação tão recorrente da "pose". A conversão da "pose" em "pausa" nos parece, portanto, um procedimento que desloca a imagem, colocando-a em movimento. Na narrativa de Palahniuk, a certa altura, a personagem Shannon percebe-se consciente do mundo de poses ao qual é submetida para se tornar uma modelo referencial. Em um gesto de renúncia à "pose", – à sua multiplicidade enquanto sujeito, concentrada numa unicidade mascarada – a protagonista parece requisitar a "pausa", a fim de resgatar a *sua* diferença, a multiplicidade que lhe é inerente, no ato mesmo de negar a homogeneidade que lhe é imposta por um "catálogo de poses". Narra Shannon:

> Eu que me foda. Estou tão cansada de ser eu mesma. Eu, linda. Eu, feia. Loura. Morena. Um milhão de mudanças de aparência, caralho, que só me deixam aprisionada em mim mesma. Quem eu era antes do acidente já não passa de uma história. Tudo antes de agora é apenas uma história que carrego por aí. Acho que isso se aplicaria a qualquer pessoa no mundo. Preciso é de uma nova história sobre quem sou. O que eu preciso é fazer uma cagada tão grande que não consiga me salvar. (PALAHNIUK, 2009, p.191).

A nova história que Shannon reivindica não é mais uma entre esses tantos "Eus", mas aquela que considera ser, de fato, sua. Enquanto essas "poses", esses "Eus" reproduzidos, marcam um lugar, um tipo de território mercadológico, a "pausa", por sua vez, abre-se à

multiplicidade possível de um horizonte, alheio a um único referencial que o determine. Shannon tem uma terra a percorrer para remarcar novos territórios.

CORTA PARA TERRA E O TERRITÓRIO

Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *O que é a filosofia?,* propõem-se a pensar os conceitos de terra, território, e os movimentos desterritorializantes. A esse conjunto de manifestações os autores deram o nome de Geofilosofia.

> A terra não é um elemento entre os outros, ela reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas se serve de um ou de outro para desterritorializar o território [...] São dois componentes, o território e a terra, com duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização (do território à terra) e a reterritorialização (da terra ao território). Não se pode dizer qual é o primeiro. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.103).

Terra, território e os movimentos (des) territorializantes são, para os autores, noções ligadas ao devir[75] e, nesse sentido, por se referir a deslocamentos, as consideram questões geográficas – o próprio nome Geofilosofia já é um indicativo dessa condição. Assim, é imperativo esclarecer suas impossibilidades históricas, uma vez que esse movimento constante e transformador – qual seja, o devir – "[...] não é história; hoje ainda a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais nos desviamos para um devir, isto é, para criarmos algo novo." (DELEUZE; GUATTARI, 2010,116). Na terra, esse campo aberto a desterritorializações e reterritorializações, podem ocorrer operações relativas ou absolutas. Dizem os autores:

> Física, psicológica ou social, a desterritorialização é relativa na medida em que concerne à relação histórica da terra com os territórios que nela se desenham ou se apagam, sua relação geológica com eras e catástrofes, sua relação astronômica com o cosmos e o sistema estelar do qual faz parte. Mas a desterritorialização é absoluta quando a terra entra no puro plano de imanência de um pensamento - Ser de um pensamento – Natureza com movimentos diagramáticos infinitos [...] A desterritorialização de um tal plano não exclui uma reterritorialização, mas a afirma como criação de uma nova terra por vir. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.107).

A desterritorialização relativa possui um referente – um Deus, um terremoto, uma guerra, etc. – que a auxilia na fixação de um território. É, portanto, segundo os autores, uma

[75] Devir é um conceito trabalhado por Deleuze e Guattari que diz respeito ao desejo. O Devir não se sujeita a um modelo, nem imitação. Devir é um processo de transformação do sujeito e daquilo que ele se torna. A definição mais detalhada do termo pode ser encontrada em *O vocabulário de Deleuze*, 2009, editora Sinergia – Relume Dumará.

desterritorialização transcendente e verticalizada. Por exemplo: um corpo estrangeiro, – um Deus – lança um componente celeste na terra – um Rei – que irá reterritorializá-la tornando-se o referente daquele plano. A desterritorialização absoluta, por sua vez, não conta com essa entidade referente que faz aportar os pés em um território firmando referência, pelo contrário: nesta, o nativo lança-se à potência da terra, a um por vir no horizonte infinito sem guaridas, aberto portanto, para seu sobrevoo. E então, este, que se torna estrangeiro de si, sai em busca de novos territórios. Deleuze e Guattari nos dão exemplos de possíveis desterritorializações para elucidar esse conceito:

> [...] O hominídeo: desde seu registro de nascimento, ele desterritorializa sua pata anterior, ele a arranca da terra para fazer dela uma mão, e a reterritorializa sobre galhos e utensílios. Um bastão, por sua vez, é um galho desterritorializado. É necessário ver como cada um, em toda idade, nas menores coisas, como nas maiores provações, procura um território para si, suporta ou carrega desterritorializações, e se reterritorializa quase sobre qualquer coisa, lembrança, fetiche ou sonho. Os ritornelos exprimem esses dinamismos poderosos: minha cabana no Canadá... adeus, eu estou partindo..., sim, sou eu, era necessário que retornasse... Não se pode dizer o que é primeiro, e todo território supõe talvez uma desterritorialização prévia; ou, então, tudo ocorre ao mesmo tempo. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.82).

Como destacado, não existe posição antagônica entre territorialização e desterritorialização – consequentemente também não há oposição quanto terra e território –, mas um movimento duplo do devir, no qual:

> Não se pode mais distinguir o autóctone e o estrangeiro, porque o estrangeiro se torna autóctone no outro que não o é, ao mesmo tempo que o autóctone se torna estrangeiro a si mesmo, a sua própria classe, a sua própria nação a sua própria língua. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.132).

Os movimentos territoriais supracitados, quando conjugados à linguagem fotográfica de Palahniuk e aos conceitos de “pose” e “pausa”, nos convidam a elaborar uma relação que nos parece cara: se, como vimos, a pose é tomada como construto sociocultural de artifícios, como a unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos, como a semelhança, então, esta nos parece aproximar-se, de maneira significante, da noção de território; enquanto, a “pausa”, que retém o fluxo do tempo, e é, portanto, a multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito, a dessemelhança, dialoga intimamente com noção de terra.

A “pose”, está para o território – na medida em que proporciona a territorialização do sujeito onde ele se estabelece, a partir de um referente, e marcando a unidade da pessoa na multiplicidade do sujeito – assim como a “pausa” está para a terra e os movimentos de

desterritorialização, onde o sujeito buscaria se reterritorializar – uma vez que vai da multiplicidade das pessoas à unicidade do sujeito.

Destaca-se que, nem pose/pausa nem terra/território, são binários rígidos, uma vez que acontecem ao mesmo tempo e podem ter suas coordenadas alteradas. Uma pausa pode se tornar pose, como é o caso da imagem registrada pelo fotógrafo cubano Alberto Korda em 1960, na qual Ernesto Che Guevara aparece, durante uma cerimônia em Havana, com um olhar divagante e sem se importar com as ações do fotógrafo; e que fora, posteriormente, transformada em referente e modelo para composição de poses encenadas pelos seus admiradores[76]. A operação inversa também pode ocorrer. Basta que tomemos o exemplo das fotografias de bastidores cinematográficos nas quais atrizes e atores são clicados, costumeiramente, do ângulo de um observador que não intenta registrar a pose do personagem frente às câmeras, mas sim documentar a construção da performance da atriz ou do ator.

Uma territorialização sobre um território pressupõe reterritorializações outras durante o movimento sobre a terra, e, portanto, estar em território não é estar estático. Nesse sentido, nosso intuito é captar o momento fugaz da terra/território – tal como faz o olho do obturador ao registrar a pausa e a pose –, em *Monstros Invisíveis*.

CORTA DE VOLTA PARA OS MONSTROS INVISÍVEIS

Para esta seção, elencamos quatro momentos de "*Monstros Invisíveis"*, nos quais é possível identificar as relações, por nós estabelecidas, de território/pose, terra/pausa e (des) territorializações e que nos parecem sintetizar, exemplarmente, a narrativa fotográfica que de Palahniuk empreende nessa obra.

Comecemos pelo momento em que Shannon relata a sua experiência na tentativa de reconstrução de sua mandíbula após o acidente. Ossos, artérias e tecidos epiteliais de pernas e braços são desterritorializados e reterritorializados em seu rosto. Para realizar esse movimento desterritorializante, Shannon diz que os cirurgiões precisam extrair uma estrutura reticular mole do tutano, e enfatiza a palavra *reticular*:

> Para fazer o osso da sua mandíbula, os cirurgiões arrancam pedaços dos ossos das suas canelas, junto com as artérias anexas. Primeiro eles expõem o osso e esculpem o queixo ainda na sua perna. Uma alternativa é os cirurgiões quebrarem diversos

[76] Uma versão mais detalhada sobre a história da fotografia de Alberto Korda que deu origem à mítica imagem de Che Guevara pode ser encontrada em: http://resenhanodiva.blogspot.com.br/2011/12/alberto-korda-o-fotografo-da-revolucao.html.

> outros ossos, provavelmente ossos longos nas suas pernas e braços. Dentro desses ossos está a estrutura reticular mole do tutano. Essa era a palavra dos cirurgiões e a palavra dos livros. Reticular [...] Você precisa arrancar grandes fatias finas de tutano ósseo, sangrento e mole. O tal troço reticular. Depois precisa inserir essas lascas e tiras de osso na massa de tecido mole já enxertada no seu rosto. (PALAHNIUK, 2009, p.180-181).

A reterritorialização de partes do corpo sobre outras, irão refundar um território corporal por meio de um processo reticular. Retícula é também um termo da área editorial. É o processo de impressão das fotogravuras que consiste em articular os meios-tons das cores utilizadas no impresso, a fim de criar o efeito visual desejado pelo designer gráfico, para uma imagem. Aqui, há, portanto, uma desterritorialização e uma territorialização de fragmentos corporais a partir de um termo que relaciona a área médica com a edição fotográfica. Nesse movimento, Shannon também se desvia de um território para buscar se reterritorializar em outro, sobre outra identidade.

Ainda sobre refundar novos territórios após movimentos de desterritorialização, reportemo-nos à altura do capítulo doze, quando Shannon retorna à casa dos pais para celebrar o Natal em família. Apesar de tratar-se de uma comemoração, há, nesta cena, um clima melancólico, pois seus pais ainda não conseguiram superar a morte do filho caçula, Shane. A saudade, a incapacidade de superar a perda de Shane e a presença da filha mais velha nos festejos natalinos, fazem com que os pais de Shanon tentem reconstruir um cenário de tempos antigos para reviver o clima de natal: meias penduradas na lareira, árvore de Natal erguida com os presentes à sua volta. Neste momento, Shannon se desterritorializa como modelo promissora e mulher adulta e se reterritorializa na infância, posando para uma imagem: a fotografia de uma família tradicional norte-americana:

> As compridas meias vermelhas de feltro que minha mãe costurou para mim e Shane estão penduradas na lareira. Cada pedaço de feltro vermelho tem nosso nome bordado de alto a baixo, em elegantes letras brancas de feltro. Cada meia está repleta de presentes. É manhã de Natal e estamos todos sentados em torno da árvore [...] Minha mãe e meu pai sentam em cadeiras reclináveis. Eu sento no chão defronte da lareira com as meias perto de mim. A cena sempre se repete assim. Eles ficam sentados tomando café, assomando sobre mim para observar minha reação. Eu fico sentada à moda indiana no chão. Todos nós ainda de pijama e roupão. (PALAHNIUK, 2009, p.109).

Nesta passagem, a pose de Shannon funda um território pueril para compor uma imagem de revivescência, tal como o resgate das “lembranças encobridas” por meio de uma fotografia. Há um cenário que busca a semelhança da ambiência natalícia familiar e personagens posando: Shannon e seus pais.

Quase ao final de *Monstros Invisíveis*, revela-se que Brandy Alexander é, na verdade, Shane, o irmão de Shannon. O leitor descobre que não houve um acidente com o spray que desfigurasse seu rosto – evento que supostamente teria causado, também, sua morte – ; que o caçula provocara a explosão propositalmente para se desfigurar, para se desterritorializar a partir de algo que, segundo ele, seria o oposto a um milagre. Shannon de nada suspeitava. Entretanto, Shane, ou Brandy Alexander, sabia que Shannon era sua irmã todo o tempo. O que a ex-modelo também manteve em segredo, até então, é que também ela, de mesmo modo, seria responsável por sua mutilação. Shannon McFalarnd não sofreu um acidente de carro: ela atirou em seu próprio maxilar. A promissora modelo estava cansada de ser uma vida reduzida à beleza física ideal dos padrões de moda e queria, segundo ela, se salvar pelo caos. A personagem-narradora conclui que "[...] A verdade é que ser feia não é tão emocionante quanto se pensa, mas pode ser uma oportunidade para algo melhor do que eu jamais imaginaria. A verdade é que eu me arrependi." (PALAHNIUK, 2009, p.247).

Shane, em sua imagem como Brandy Alexander, fixava-se em sua pose, seu território. Enquanto Shannon continuava em movimento constante, desterritorializando-se em uma relação tensional entre a multiplicidade das pessoas em que ela consiste e sua singularidade partícipe nesse processo. Em suma: em pausa.

Outro momento, que também pode ser compreendido como pausa, é aquele em que Shannon encontra-se ao lado de seu irmão em uma cama de hospital. Brandy havia sido atingida por um tiro de fuzil e, em condição nosocomial, se reterritoraliza em Shane. E, tal como numa fotografia despretensiosa, numa pausa qualquer, sem pose, Shannon conversa com seu irmão:

> Corta pra mim, ajoelhada ao lado da cama do meu irmão no hospital. Shane está tão pálido que nem dá pra saber onde termina a camisola azul-clara do hospital e onde começa a pele dele. Esse é o meu irmão: magro, pálido, com braços finos, peito de pombo e cabelo acobreado sobre a testa. É dessa pessoa que eu me lembro: nós crescemos juntos. Reunindo pequenos galhos e ossos de passarinho. Este é o Shane que eu esquecera. O Shane anterior ao acidente com o spray de cabelo. Eu não sei porque me esqueci, mas Shane sempre parecera tão infeliz [...] Só quero que Shane seja feliz. Estou cansada de ser eu mesma, esse eu odioso. Quero liberdade. Estou cansada desse mundo de aparências. De porcos que só parecem gordos. Famílias que parecem ser felizes. Quero libertação. Do que só parece Generosidade. O que só parece ser amor. Flash. (PALAHNIUK, 2009, p.249-250).

O *Flash* da narrativa não aparece a cada ação que confere uma pose, mas apenas ao final da descrição da cena. Como uma imagem capturada pelo fotógrafo sem nenhum conhecimento do observado, sem valor de venda, afastada da realidade funcional e mais

aproximada das relações humanadas e reificadas qual nos disse Benjamin. A multiplicidade e diferença dos corpos desterritorializados que se movimentam sobre a terra; uma pausa.

Tal como a formação da imagem fotográfica em uma câmera analógica, na qual a imagem do objeto a ser fotografado surge reprojetada dentro da câmara escura de forma invertida, Shane e Shannon McFarland se completam para construir suas identidades. Shane tinha um horizonte relativo – Shannon – e reterritorializou-se posando como Brandy Alexander, completamente semelhante a sua irmã. Shannon também pretendia seu horizonte relativo na pose de Brandy Alexander, contudo, Shannon, sujeito desterritorializante permanece dessemelhante, movimentando-se sobre a terra, em pausa.

Ao fim de *Monstros Invisíveis*, Shannon se desterritorializa e assume sua condição de pausa lançando seu sobrevoo sobre a terra para refundar novos territórios, dessemelhantes. Permite a Shane que também se desterritorialize de Brandy Alexander e se reterritorialize em sua irmã. Ao lado da cama de hospital onde se encontra seu irmão, Shannon diz:

> Não há mais lugar algum para ir, não do jeito que eu sou agora, a pessoa que sou. Este é o meu primeiro começo verdadeiro [...] Shane, estou lhe dando minha vida, minha carteira de motorista e meus antigos boletins escolares porque você se parece mais comigo do que eu mesma me lembro de parecer. Porque estou cansada de odiar, de embonecar, e de contar a mim mesma velhas histórias que jamais foram verdadeiras, para começar. Estou cansada de sempre ser eu, eu, eu em primeiro lugar. Espelho, espelho meu. [...] Deixo minha bolsa e qualquer ideia de quem sou enfiadas na mão de Shane. E deixo atrás de mim a história de que eu já fui bonita assim, que poderia entrar num vestido justo numa sala e faria todo mundo se virar para mim. Um milhão de repórteres tirariam minha foto. E deixo para trás a ideia de que valia a pena tudo o que eu fazia para conseguir essa atenção. Eu preciso de uma história nova. [...] Eu não preciso das fotos neste momento, nem no próximo e nem no seguinte. Nunca mais. (PALAHNIUK, 2009, p.250-253-254-255).

Shannon e Shane deixam a sensação de incapacidade para diferenciar quem é o estrangeiro ou o autóctone nos movimentos de desterritorilização e reterritorialização sobre a terra. As poses se desfazem, ainda que temporariamente, ao fim da obra de Palahniuk e os territórios identitários das personagens são abandonados. Agora, há a potência do porvir, da pausa, e a imagem registrada de modo foto-lírico em um último flash.

QUERO UMA CONSIDERAÇÃO FINAL. FLASH.

O encontro entre literatura e fotografia em *Monstros Invisíveis* nos parece interessante para pensarmos diálogos possíveis entre diferentes linguagens, ainda que estas não se apresentem de forma direta, mas poeticamente, através do imaginário. Autores como Philippe

Dubois, Walter Benjamin, Annateresa Fabris e Roland Barthes nos permitiram identificar aproximações entre a ambiência fotográfica e da literatura na obra de Chuck Palahniuk, mesmo que *Monstros Invisíveis* não traga em suas páginas nenhuma fotografia. A discussão torna-se ainda mais rica ao trazermos conceitos da filosofia, – Geofilosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari – na medida em que buscamos ir além do debate filosófico. Julgamos ter demonstrado, ainda que brevemente, potentes elos entre filosofia, teoria da fotografia e literatura, a partir do (e no) romance de Chuck Palahniuk.

Longe de pretender-se concludente, este artigo visa, tão somente, demonstrar as possibilidades de extensão das pesquisas que envolvem os três campos supracitados e o objeto aqui estudado. Considerando as limitações impostas ao texto, o artigo nos serve como um negativo ainda por ser revelado e impresso em papel fotográfico.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

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

BRASIL, André. *A performance***:** entre o vivido e o imaginado. In: Experiência estética e performance. Salvador: Edufba, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Tradução: Bento Prado Jr; Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. O teatro das aparências. In: *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

JEHA, Júlio. Monstros como metáforas do mal. In: JEHA, Júlio (Org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

NICACIO, Tiago. *Alberdo Korda: o fotógrafo da Revolução Cubana.* Disponível em: <http://resenhanodiva.blogspot.com.br/2011/12/alberto-korda-o-fotografo-da-revolucao.html>. Acesso em: 30 ago. 2016.

PALAHNIUK, Chuck. *Monstros invisíveis*. Tradução: Paulo Reis; Sérgio Moraes Rego. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze.* Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf>. Acesso em: 20 set. 2016.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

TEMPO, HISTÓRIA E LITERATURA

Ma. Margarete Hülsendeger

O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.
Santo Agostinho

A discussão sobre a natureza do tempo pertence, geralmente, ao domínio da filosofia, mesmo que por vezes recorra-se a outras áreas do conhecimento para fundamentar argumentos e extrair novos significados. Na física, por exemplo, dois grandes filósofos naturais, Newton e Leibniz, viam o tempo de forma completamente diferente. Para o primeiro, ele era absoluto, existindo independentemente dos eventos que nele ocorressem; para o segundo, ele não possuía uma existência própria, sendo apenas um "conjunto das relações temporais (tais como 'antes', 'depois', etc.) que unem diversos eventos" (BEN-DOV, 1996, p. 77). No caso das pesquisas historiográficas, a preocupação com o tempo vai no sentido de situar um evento e, consequentemente, a sua narrativa em um espaço entre o "tempo vivido" e o "tempo universal", ou seja, encontrar o lugar onde está situado o "tempo histórico" (RICOEUR, 1997). E se o objetivo é a escrita de possíveis histórias literárias, o conceito de tempo torna-se essencial, pois ao estabelecer marcos e conexões, assume características que podem dar à narrativa historiográfica uma dimensão até mesmo poética. Assim, neste trabalho pretende-se, além de apresentar diferentes concepções sobre o tempo, traçando alguns paralelos entre eles, analisar como essas ideias se constituem na escrita de uma história da literatura, em especial, a da brasileira.

Na Grécia antiga pensava-se que o tempo era circular e finito, era a época do tempo mítico. Um tempo que por sua própria natureza era reversível, não fluindo, nem se esgotando. Parmênides, por exemplo, via qualquer mudança como uma ilusão; para ele, o ente verdadeiro era eterno e imutável e, portanto, seu tempo era o "tempo do *ser*, o tempo de um mundo imóvel, sem existência real, ou pelo menos desprovido de significado" (BEN-DOV, 1996, p. 78, grifo do autor) e no qual, na ausência de mudança, não existiria diferença entre passado, presente e futuro. Conforme Ricoeur, esse tempo mítico instauraria uma "*escansão* única e global do tempo, ordenando uns relativamente aos outros ciclos de duração diferentes, os grandes ciclos celestes, as recorrências biológicas e os ritmos da vida social" (RICOEUR, 1997, p. 181, grifo do autor).

No entanto, a ideia de tempo como algo imutável não era mais uma unanimidade em uma Grécia que já buscava a racionalização. Heráclito, ao contrário de Parmênides, via as mudanças – ou mais especificamente o tempo em que as mudanças ocorriam – como a própria essência do universo, "um tempo do *devir*, o tempo de um mundo em que sobrevêm incessantemente eventos novos, em que os seres nascem, crescem e morrem" (BEN-DOV, 1996, p. 78, grifo do autor). É dele o célebre aforismo, "Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio", uma clara referência ao fato da experiência humana estar em permanente mudança, onde o passado é o que já foi e o futuro é o que ainda não aconteceu.

A noção de um tempo linear é uma "invenção" judaico-cristã. Assim, no judaísmo o tempo tem um começo e um fim e Deus não se manifesta em um tempo mítico, mas em um tempo histórico irreversível, com o mundo sendo criado em um ponto particular do tempo e jamais se repetindo. Já no cristianismo, como tudo se centra em torno do sofrimento, morte e ressurreição de Jesus, a História em sua totalidade, tornou-se uma teofania na qual "tudo o que passou na História *devia passar-se assim*, pois assim o quis o Espírito Universal" (ELIADE, 1992, p. 94, grifo do autor). Para santo Agostinho, o tempo simplesmente não existia antes da criação, nascendo junto com o mundo; logo, perguntar o que fazia Deus antes da Criação não tinha sentido, pois não houve um antes. Inaugura-se um tempo onde a concepção cíclica era não só uma doutrina tola, mas também sacrílega. Desse modo, o cristianismo consegue não apenas valorizar o tempo histórico, como também dar a ele uma dimensão sagrada, já que Deus encarnou assumindo uma "existência humana historicamente condicionada" (ELIADE, 1992, p. 93). O historicismo surge, então, como um produto do cristianismo, pois dá importância ao acontecimento histórico como tal, "negando-lhe toda a possibilidade de revelar uma intenção soteriológica, trans-histórica" (ELIADE, 1992, p. 94).

Na história, a ideia de um acontecimento novo – "como algo que rompe com uma era anterior e inaugura um curso diferente de tudo o que veio antes" (RICOEUR, 1997, p. 184) – passa a ter sentido apenas quando dispõe-se de uma noção de percurso onde uma série de acontecimentos ocorrem a partir de um instante que é determinado como "*agora*, como hoje, como presente" (RICOEUR, 1997, p. 185). Esse instante – "momento axial" (RICOEUR, 1997) ou "momento inaugural" (PERKINS, 1999) – não é um instante qualquer, mas "um acontecimento tão importante que se considera que ele dá um curso novo às coisas" (RICOEUR, 1997, p. 185). Nas histórias da literatura brasileira, como a de Ferdinand Denis (1798-1890), Joaquim Norberto de Sousa Silva (1816-1891) e Francisco Adolfo de Varnhagen (1820-1878), é possível perceber com bastante clareza a presença desses

momentos axiais: para Denis e Norberto, Bento Teixeira Pinto ocuparia uma posição de destaque porque teve o mérito, não só de ter nascido no Brasil (Pernambuco), como o de ser "o primeiro de nossos literatos" (SILVA, 1998, p. 108); já Varnhagen, ignorando Bento Teixeira, dá o crédito a Gregório de Matos por ter sido, segundo ele, o "primeiro poeta que se fez notável no Brasil" (VARNHAGEN, 1998, p. 241).

Esse "momento axial" constitui uma das características de um tempo – "tempo do calendário" (RICOEUR, 1997) – cuja função é ligar o tempo vivido ao tempo mítico, mesmo que não dependa de nenhuma dessas perspectivas. Ele é o que Ricoeur também chamou de "terceiro tempo" (RICOEUR, 1997), uma condição da vida das sociedades, dos indivíduos que vivem nessa sociedade e, portanto, diretamente relacionado com a prática histórica. O "tempo do calendário" pode ser percorrido em duas direções – do passado para o presente, do presente para o passado – possibilitando que todos os acontecimentos sejam datados.

É interessante observar que o "tempo do calendário" e o tempo responsável por marcar a existência e comportamentos dos fenômenos físicos, apesar de apresentarem algumas semelhanças, não podem ser considerados como sinônimos. O físico e matemático inglês Isaac Newton (1643-1727), ao defender o conceito de tempo absoluto, criou equações que podiam (e podem) ser aplicadas para descrever processos físicos de forma reversível, isto é, se eles são capazes de gerar resultado segundo certa ordem temporal, podem igualmente fazê-lo em uma ordem inversa (BEN-DOV, 1996). Mas, ao contrário do "tempo do calendário", o "tempo newtoniano" tem a propriedade de deduzir, dentro de seus limites de atuação, o que irá ocorrer no futuro, não existindo nenhuma distinção entre passado, presente e futuro. Ricoeur, no entanto, vê um "parentesco" (RICOEUR, 1997, p. 183) entre esses dois tempos: ambos podem ser medidos. Essa medida é o resultado de um fracionamento em unidades as quais se dá um número associado a ocorrência de um determinado fenômeno. Além disso, nos dois tempos, há a necessidade de se estabelecer um ponto de referência, um marco zero, a partir do qual os outros tempos serão medidos.

Aprofundando a ideia de "parentesco", mencionada por Ricoeur, entre o "tempo do calendário" e o tempo físico, percebe-se outra diferença importante quando o tempo deixa de ser "newtoniano" e passa a ser "termodinâmico". Enquanto, o "tempo do calendário" permite um percurso temporal em duas direções, a termodinâmica atribui apenas uma direção ao tempo: do passado para o futuro, transpondo o presente. O "tempo termodinâmico", em oposição ao "tempo do calendário", sugere uma imagem de destruição e declínio, "na qual a informação e a ordem desaparecem progressivamente e o universo tende a um estado em que

nada mais se pode produzir de interessante" (BEN-DOV, 1996, p. 80). Se o "tempo histórico" fosse como o "tempo termodinâmico", jamais seria possível acessar o passado, e o futuro, mesmo previsível, não teria nada a oferecer.

Pode-se perceber, então, que o "tempo do calendário" possui características que lhes são próprias e que o diferenciam (apesar de possíveis "parentescos") do tempo físico. Nesse sentido, o historiador Alfredo Bosi, conforme Finazzi-Agró, chama a atenção para o fato de que apesar da história da literatura ter a pretensão de ser verdadeira (fiel ao seu objeto de estudo), deveria aceitar que o tempo cronológico não tem a continuidade e nem a organicidade dos fenômenos da natureza (FINAZZI-AGRÓ, 2013). Portanto, é possível descrever o "tempo do calendário" como um tempo irreversível (não mítico), cujo percurso pode ser realizado em duas direções (do presente para o passado, do passado para o presente, sem acesso ao futuro), podendo ser medido, desde que se tome como referência um ponto de partida, normalmente associado a um evento marcante na história que se planeja narrar. Desse modo, está-se diante de um tempo presente capaz de resgatar pelo discurso o tempo passado, escolhendo "um novo *espaço vetorial* que transforma o sentido do percurso do vetor tempo e inverte sua orientação" (CERTEAU, 1982, p. 97, grifo do autor).

A historiografia trabalha com objetivo de encontrar esse "agora" que é o fim de "um percurso, mais ou menos longo, na trajetória cronológica" (CERTEAU, 1982, p. 97). Porém, como todos os instantes são candidatos à função de "momento axial" ou "momento inaugural", é preciso que "alguém" (o historiador) determine esse ponto de referência para que exista uma simultaneidade entre o acontecimento e o discurso. Somente quando isso ocorre é que se passa do "tempo do calendário" para o "tempo vivido", ou seja, para um "tempo linguístico" que "recebe um recorte e expressões muito variadas segundo as línguas" tendo sempre como "centro gerador o presente da enunciação" (BARTHES, 2004, p. 17).

A partir dessa perspectiva é preciso refletir sobre como a articulação desses tempos se constituem na escrita de uma narrativa histórico-literária. O estabelecimento de uma cronologia, com certeza, tem sido o ponto inicial para a estruturação da maioria das histórias da literatura. Esse recurso permite que se divida o tempo em períodos (ou épocas) que nada mais são do que recortes, selecionados dentro de um espaço temporal mais amplo. Esses recortes, por sua vez, podem se cruzar de um lado ao outro, sempre partindo de uma origem que se constitui em um ponto de referência, não só no tempo, mas também no espaço. No dizer de Certeau, essa origem é um "fantasma" ou um "não-lugar", no qual a narrativa se apoia para "descer" para o presente, determinando a organização da historiografia, sob a

forma de "um passado que não tem lugar designável, mas que não pode ser eliminado" (CERTEAU, 1982, p. 99).

Essa segmentação do tempo pode ser realizada de diferentes maneiras, dependendo do objetivo do historiador, permitindo que histórias da mesma literatura surjam a partir de diferentes começos, sem com isso prejudicar a validade e a coerência de seus argumentos. Joaquim Norberto divide suas *Modulações Poéticas* em épocas, seguindo o exemplo de Almeida Garrett (1799-1854), agrupando em períodos, ora extensos, ora mais curtos, grupos de autores e obras que considera mais representativos. Varnhagen, por outro lado, em seu *Florilégio*, escolhe uma cronologia mais simples, seguindo uma linha de tempo na qual prefere destacar escritores que, segundo ele, teriam um caráter mais fundacional. Assim, enquanto em Norberto o agrupamento toma a forma de uma antologia, visando a reunir o maior número de escritores em épocas nas quais a produção literária brasileira ainda era incipiente, Varnhagen opta por um número menor de obras e autores, dando preferência para aquelas que se constituiriam, segundo seu ponto vista, em um marco dentro da história da literatura.

Dentro da lógica de um "tempo do calendário", ou um tempo cronológico, o texto historiográfico também pode ser pensado tendo como base o conceito de "sequência de gerações" (RICOEUR, 1997). Pensar nos conceitos de predecessores, contemporâneos e sucessores é pensar em uma relação anônima entre indivíduos tomados em sua dimensão temporal, designando a cadeia de agentes viventes que vêm ocupar o lugar dos mortos (RICOEUR, 1997, p. 187). Essa substituição, além de biológica (vivos sucedendo os mortos), é temporal porque permite que se estabeleça um movimento que registra mudanças sociais, econômicas e culturais de toda ordem. Contemporâneos que foram influenciados pela geração que os antecedeu incorporam em seu ideário todo um patrimônio que por sua vez poderá influenciar as gerações que virão, permitindo que novas tradições sejam instauradas ou que heranças sejam partilhadas.

O historiador Silvio Romero (1851-1914) segue, na construção de sua *História da Literatura Brasileira* (1888), esse caminho "natural", pois, a partir de uma posição claramente cientificista, que vê na "evolução uma lei", ele trabalha com a ideia de genealogia. Para Romero, a história literária precisava responder a uma ordem causal, "em que aquilo que vinha 'depois' era predeterminado pelo que tinha acontecido 'antes'" (FINAZZI-AGRÓ, 2013, p. 27), "sem nenhuma possibilidade de confundir o contemporâneo com o seu contrário, ou seja, aquilo que acontece 'aqui' e 'agora' com aquilo que, ao mesmo tempo, se dá 'ao

lado', num presente que é diferente" (FINAZZI-AGRÓ, 2013, p. 27-28). Romero (assim como muitos historiadores antes e depois dele) via a história como uma seriação de ideias, onde os eventos seguem uma linha temporal sempre em direção ao progresso e, portanto, ao aprimoramento. Essa ideia de evolução interpretava as obras do passado apenas como "degraus" a serem transpostos para que a literatura brasileira atingisse o *status* de uma literatura verdadeiramente nacional.

Apesar de, na atualidade, esses conceitos evolucionistas estarem praticamente superados, dentro da ideia de "sequência de gerações" abre-se espaço para outra noção importante no âmbito da historiografia: a memória. Como entre sucessores e predecessores o contato é, na maioria das vezes, indireto, a preservação e o resgate da memória transforma-se na "ponte entre o passado histórico, entendido como tempo dos mortos, e o tempo de antes do meu nascimento" (RICOEUR, 1997, p. 193). Valendo-se, então, da morte para articular o presente, a historiografia instaura uma escrita da história que acaba tornando-se um "túmulo" (CERTEAU, 1982) onde os mortos anônimos são enterrados para dar lugar aos vivos. Consequentemente, a morte para a história termina assumindo um significado ambíguo, pois mistura a morte individual com a morte pública (RICOEUR, 1997). Saber manejar essas diferentes mortes, encontrando entre elas um equilíbrio, deve ser uma das funções do historiador, "sob pena de fazer a história perder a sua qualidade histórica" (RICOEUR, 1997, p. 195). Saber articular uma escrita que fala dos mortos para os vivos é compreender que ela também é capaz de se instituir no vazio, na ausência. No caso específico da historiografia brasileira, a eloquência do vazio transforma-se em uma maneira de "ostentar 'a perda', em habitar, de forma manifesta, esse limiar 'irredutível', para construir enfim uma pátria – pátria talvez inexistente, mas que se legitima, todavia, aos poucos, nessa inexistência" (FINAZZI-AGRÓ, 2013, p. 67).

Entretanto, mesmo que a historiografia esteja ligada a uma cronologia – porque a dimensão temporal, assim como a espacial, é uma das marcas da história –, a ambivalência natural do tempo permite a exploração de novas abordagens que vão além da periodização tradicional. Abordagens que rompem com uma cronologia linear, procurando focar-se em outras estruturas de sentido, igualmente importantes, na construção de uma narrativa histórico-literária. É claro que poucas dessas novas propostas abrem mão de estabelecer uma origem; no entanto, elas já percebem que qualquer início tem a marca da arbitrariedade, ou seja, "que a dimensão e a estrutura dele são, na sua essência, puramente convencionais e, na sua forma, meramente ficcionais" (FINAZZI-AGRÓ, 2013, p. 19). Uma arbitrariedade que

está presente em praticamente todas as histórias literárias brasileiras. É Ferdinand Denis, considerado por muitos como o primeiro historiador da literatura brasileira, o que melhor expressa a dificuldade de se estabelecer um ponto de origem, um momento fundador, da literatura nacional: "O início da literatura brasileira não data de época muito recuada; entretanto, **é muito difícil determinar-lhe a verdadeira origem**, já que a separamos, por alguns instantes, da literatura portuguesa" (DENIS, 1978, p. 41, grifo meu). E é navegando na incerteza desse início que ele escolhe, não só o tempo, mas também o lugar de nascimento da literatura brasileira: "**É certo** que ela começou com alguns imperfeitos relatos do século XVI, os quais se refugiaram, em grande parte, nos arquivos da Torre do Tombo" (DENIS, 1978, p. 41, grifo meu). A convicção demonstrada por Denis está ancorada em um desejo de preencher um espaço vazio de tradição, dando credibilidade a uma história que ainda está por ser construída.

O historiador consciente dessa ficção que envolve o início de qualquer história literária fica livre daquilo que Certeau chamou de "Eros da origem" (CERTEAU, 1982, p. 99). Nesse caso, o objetivo não é mais o de "encenar a autoridade necessária e perdida sob o aspecto do evento que não ocorreu" (CERTEAU, 1982, p. 99), mas questionar-se sobre quais caminhos são possíveis seguir para escrever uma história da literatura "liberta" de uma cronologia linear que, muitas vezes, preocupa-se em listar fatos, datas e biografias, deixando de lado interpretações plurais, que respeitam a diversidade. Mais ainda, indagar-se sobre como é possível manejar o tempo (e também o espaço) para que se possa efetivamente romper com o conceito de "verdade histórica", adotando, em seu lugar, a "verdade narrativa" fundamentada na continuidade, fechamento e plausibilidade (PERKINS, 1999).

Até o momento a maioria das histórias da literatura segue uma cronologia linear que divide o tempo em períodos ou épocas sequenciais. O problema dessa divisão se torna evidente quando quer se estabelecer uma relação entre "fatos incomparáveis", como ocorre quando se compara a literatura produzida em países pós-coloniais, como é o caso do Brasil (FINAZZI-AGRÓ, 2013). Quando isso acontece, a historiografia vê-se diante de duas possíveis histórias: a do conquistador e a do colonizado. Em ambas serão percebidos dois movimentos diferentes: na primeira enfatizando toda uma herança secular e, na segunda, a necessidade de se construir, se possível do zero, uma nova tradição. Como demonstrar esse "descolamento" é um dos desafios da historiografia latino-americana, em especial, da brasileira.

Entre as inúmeras sugestões que apareceram ao longo dos últimos anos encontra-se a proposta do professor italiano Ettore Finazzi-Agró. Em seu livro *Entretempos* (2013) ele defende a ideia de uma cronologia não linear ou, como ele define, uma "história sem relógio" que não teria data e nem tradição e, por isso, seria uma história "não coletiva nem pública, mas abstrata, e ao mesmo tempo, totalmente subjetiva" (FINAZZI-AGRÓ, 2013, p. 23). Essa nova forma de ver a história eliminaria, segundo ele, os "absolutos" da história literária permitindo que ela fosse vista como um processo em permanente formação. Na verdade, a ideia de uma literatura (e também de uma nação) ainda em formação não se trata de um conceito novo; ao contrário, é uma daquelas ideias recorrentes nas histórias literárias brasileiras. Ferdinand Denis, em 1826, já falava do futuro como um tempo no qual os poetas brasileiros superariam seus mestres, os europeus – "Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres" (DENIS, 1978, p. 37) –, e Silvio Romero, 62 anos depois, voltaria a bater na mesma tecla afirmando: "O Brasil é um país ainda em via de formação; nunca é demais esclarecer o futuro" (ROMERO, 1953, p. 36).

No entanto, o projeto idealizado pelo italiano Finazzi-Agró tem o mérito de atribuir ao historiador uma nova função, a de investigar a difusão dos fatos e das imagens, com o objetivo de recompor uma "constelação precária de figuras" (FINAZZI-AGRÓ, 2013, p. 39) com um sentido comum. A escrita historiográfica seguiria esse mesmo caminho, pois nela estariam reunidos os contraditórios de um tempo instável (CERTEAU, 1982). Um tempo que poderia ser substituído por um espaço geográfico, demarcando regiões culturais com tradições próprias, mas pouco exploradas porque se encontram fora de um eixo cultural dominante. Um não-lugar e um não-tempo formando um *continuum* no qual espaço e tempo tornar-se-iam uma coisa só.

O relato histórico construído a partir dessas ideias seria uma narrativa que valorizaria as ausências e os silêncios. Nesse tipo de discurso o não-dito assumiria a mesma (quem sabe, até maior) importância do dito ou do feito. A exploração do "vazio histórico" constituir-se-ia, então, em um campo de pesquisa que questionaria os motivos do desaparecimento ou esquecimento de um autor, ou obra, das histórias da literatura, buscando respostas não apenas no texto literário, mas também fora dele. Como explica Certeau, esse tipo de narrativa histórica permitirá "à atualidade 'existir' no tempo e, finalmente, simbolizar-se a si mesma" estabelecendo uma "relação necessária com um 'começo' que não é nada, ou que não tem outro papel senão o de ser um limite" (CERTEAU, 1982, p. 98).

Esse limite, contudo, poderia ser extrapolado se a construção de uma história da literatura partisse de pressupostos que privilegiassem a heterogeneidade, ao invés da homogeneidade, os grupos historicamente excluídos, ao invés das elites fartamente representadas. Escrever uma "história sem relógio" implica uma mudança de ponto de vista que rompa com o tempo linear, que se preocupe com o futuro – uma dimensão, segundo Finazzi-Agró, bastante negligenciada pela historiografia (FINAZZI-AGRÓ, 2013, p. 25) – permitindo que tempos diferentes convivam e se cruzem formando uma "história plural", constituída de "constelações históricas" capazes de "falar contemporaneamente de fatos não contemporâneos e vice-versa" (FINAZZI-AGRÓ, 2013, p. 35). Essa ideia de "constelações históricas" poderia romper com uma "ordem ritual" que, muitas vezes, apaga da memória todo aquele que não tenha contribuído para a consolidação de memória oficial (ACHUGAR, 2003, p. 50).

A proposta de Finazzi-Agró não desconsidera o tempo, apenas o coloca sob uma nova perspectiva. Seu discurso em defesa de uma nova historiografia liberta das amarras de um tempo linear e sequencial, na verdade estabelece um novo modelo historiográfico. Um modelo no qual a própria noção de origem se diluiria e entraria em cena a "acumulação discreta e aparentemente inconsequente de 'momentos decisivos' que se entretêm (e se entretecem) na sua natureza provisória e, ao mesmo tempo, dispersa" (FINAZZI-AGRÓ, 2013, p. 70). Não se trata em absoluto de uma proposta simples de se colocar em prática, seria necessário romper, em primeiro lugar, com o paradigma genealógico que tem acompanhado a escrita da maioria das histórias literárias brasileiras. Também seria preciso aceitar que mesmo que se abandone essa cronologia serial e genealógica, ainda não se poderá reivindicar completude e universalidade para quaisquer que sejam as histórias literais escritas no futuro, pois como não se tratam de matérias objetivas, mas de matérias interpretadas, elas são (e sempre serão) tão multifacetadas quanto os historiadores que a escrevem.

Na astrofísica moderna, Stephen Hawking desenvolveu o conceito de "tempo imaginário". Em sua teoria, que tenta explicar o começo do universo, ele defende que, sob certas circunstâncias, o tempo pode assumir o caráter de uma dimensão espacial (MORRIS, 1998, p. 13). Se essa hipótese um dia se confirmar, o resultado será o de estarmos diante de um universo que não teve começo e no qual existiram somente quatro dimensões espaciais, ou seja, o tempo não existiria, sendo, portanto, fruto de nossa imaginação. É difícil dizer se a história, assim como a cosmologia, poderá abrir mão de um elemento tão decisivo como a contagem do tempo, mas é possível pensar em uma historiografia que consiga romper com

esse tempo parado, uniforme e dobrado sobre si mesmo. Para Finazzi-Agró, esse movimento já teria sido desencadeado no século XIX por Machado de Assis, mas não teria sido levado a sério, pois foi recebido apenas como uma sugestão literária (FINAZZI-AGRÓ, 2013). Uma proposta, na qual a história literária brasileira não seria uma escrita "sobre o ausente", mas "do ausente", "de um ser póstumo a si mesmo, de um morto agindo e falando na (e da) imutabilidade do tempo humano" (FINAZZI-AGRÓ, 2013, p. 64). Nesse novo paradigma não se falaria mais em "uma história", mas em diferentes histórias, escritas pensando nas diversas "nações" que constituem a pátria brasileira, existindo em um tempo onde o futuro não está mais por vir, mas se constitui no presente, no agora.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. A escritura da história ou a propósito da fundação das nações. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura*: teorias, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 35-60.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone. Tradução Mario Laranjeira. Revisão Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEN-DOV, Yoav. *Convite à física*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Revisão técnica Henrique Lins de Barros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradição Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo*. Rio de Janeiro: EDUSP, 1978.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Entretempos*: mapeando a história da cultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

MORRIS, Richard. *Uma breve história do infinito*: dos paradoxos de Zenão ao universo quântico. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Revisão técnica Henrique Lins de Barros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

PERKINS, David. História da literatura e narração. *Cadernos do Centro de pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, março, 1999. Série Traduções.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* – Tomo III. Tradução Roberto Leal Ferreira. Revisão técnica Maria da Penha Vilela-Petit. Campinas, SP: Papirus, 1997.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*: contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira – Tomo I. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1953.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Modulações poéticas. In: ZILBERMAN, Regina, MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*: textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p. 89-142.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Florilégio da poesia brasileira. In: ZILBERMAN, Regina, MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*: textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p. 209-267.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

POEMAS NA SEXTA: REFLEXÕES E REGISTROS NAS AULAS DE LITERATURA BRASILEIRA

Marguit Carmem Goldmeyer (ISEI)

1 INTRODUÇÃO

Palavras ecoam pelo tempo. Algumas perdem-se, muitas permanecem. Palavras formam parcerias com outras e com pessoas. Aliam-se a novas, podem mudar até seus significados ou descobrem-se nos textos de pessoas bem distintas em situações e épocas diferentes. E, nesse movimento de questionamentos, descobertas e (in) certezas, acredita-se que também já esteja passando a época em que as aulas de Literatura Brasileira eram consideradas chatas, porque tratavam de "coisas" (expressão usada pelos alunos) do passado, sem relação com o presente, sem uso de tecnologias e além de tudo, com um vocabulário complicadíssimo, como diriam os jovens "nada a ver".

O planejamento de uma aula bem pensada e envolvente que atraia a atenção de jovens, mediada por um professor engajado e apaixonado pelo seu fazer, transforma a utopia de uma aula boa em realidade. Mudam-se os cenários, outros a(u)tores entram em cena, mas a essência de uma aula boa, não está numa dimensão distante, não há mistérios para desvendar seu segredo: está na ênfase no humano. Ela é sinônima de momentos de diálogo, de participação ativa dos aprendentes, de produção de significados e da busca pela resolução de problemas do cotidiano e da sociedade. Professor precisa mexer com as emoções dos alunos, o que desencadeará o processo da aprendizagem com mais eficácia.

Jovens querem escrever sua história, reconhecerem-se como personagens que decidem o rumo de suas vidas, percebendo que todos têm um pouco de herói em si e um pouco de vilão, que o heroísmo está em descobrir-se como pessoa e de assumir-se como protagonista da própria vida. A experiência da leitura e da vivência da literatura contribuirá para a atribuição de significados ao mundo, à vida e para a constituição da identidade do jovem.

A crença na mudança do perfil das aulas de Literatura Brasileira, no Ensino Superior, baseia-se em um estado de caso realizado com uma turma de estudantes do Curso de Letras-Língua Portuguesa, na disciplina de Literatura Brasileira I em uma instituição de Ensino Superior do Rio Grande do Sul. Analisou-se as aulas de uma professora que trabalha com metodologia ativa. Na primeira aula do semestre, estudantes foram desafiados a assumirem o

registro dos conteúdos trabalhados em cada noite de aula e de apresentá-lo no início do encontro seguinte. Organizou-se uma lista com as datas e cada um tinha que assumir o registro para um momento. O registro consistia em retomar as reflexões, trazê-las em forma de poema, parafraseando um poeta estudado e de enriquecê-las com as próprias considerações. A transcrição era postada na página do Facebook *Poemas na sexta* (https://www.facebook.com/poemasdesexta/). No início do encontro seguinte, o autor apresentava o texto, lia-se em conjunto e, na sequência, discutia-se o texto.

A metodologia utilizada para os registros semanais, formando o texto coletivo, e também o momento de socialização das produções exigia dos estudantes a capacidade de sintetizar ideias estudadas na aula, da pesquisa para complementar conceitos ou ideias abordadas, domínio dos conteúdos, criatividade no tecer dos pensamentos e também, no momento da socialização do poema, a abertura ao diálogo e às críticas dos colegas em relação ao texto apresentado.

Observou-se que o ensino da literatura que passa pela percepção dos olhos e pelas batidas do coração produz sentidos, como afirma Alves (2005, p. 81) "O início do pensamento se encontra nos olhos que têm capacidade de se assombrar com o que veem". Os estudantes, que durante sua vida acadêmica, exercitam o olhar investigativo e curioso, certamente, depois, no exercício da profissão, promoverão essa vivência também aos seus alunos.

Diálogo, sempre o diálogo, como rota alternativa para a reflexão acerca do sentido da vida e da educação que promovemos e vivenciamos. No encontro das pessoas, imagens e percepções que ficam no retrovisor das futuras pessoas. A autora Teresa Colomer (2007, p.31) diz,

> É a partir deste valor formativo que se pode afirmar que o objetivo da formação literária é, em primeiro lugar, o de contribuir para formação da pessoa, uma formação que aparece ligada indissoluvelmente à construção da sociabilidade e realizada através da confrontação com textos que explicitam a forma em que a gerações anteriores e as contemporâneas abordaram a avaliação da atividade humana através da linguagem.

Nesse contexto, o presente artigo apresenta propostas de como tecer uma rede de relações entre a vida e a literatura, tendo como aliado o registro que leva à reflexão individual e coletiva, ao diálogo e ao protagonismo docente. A experiência da leitura e da vivência da literatura contribuirão para a atribuição de significados ao mundo, à vida e para a constituição da identidade. Cabe citar as palavras de Barthes proferidas em janeiro de 1977, na aula inaugural do Colégio de França, reafirmando a importância da literatura “se, por e não sei que

excesso de socialismo ou e barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário." (BARTHES, 1977, p. 90).

2. PALAVRAS: FIOS RELUZENTES DO DIÁLOGO PEDAGÓGICO

Há muitas poesias sobre a palavra, provérbios que a caracterizam, expressões que ampliam seu significado. Na verdade, a palavra é a ponte para o diálogo, promove interações, aprendizagens e produções escritas. A palavra une e a palavra separa. Há palavras que ferem, que deixam marcas profundas. Palavras que provocam diálogos, que interrompem falas e pensamentos, que consertam. As palavras também deveriam saber que tudo tem a sua hora, que é fundamental que elas saibam a hora de aparecer, a hora de serem ditas, no entanto, pobres palavras, essa tarefa não lhes cabe, é a pessoa que as pronuncia e as lança, muitas vezes, inconsequentemente. A palavra tem seus mistérios e seu charme. Ela desperta nas pessoas vozes que querem cantar a sua música de incompreensão, de inquietude, de questionamentos, de dúvidas e de alegrias, naturalmente, também. Carlos Rodrigues Brandão e Rubem Alves dialogam sobre a palavra no livro "Encantar o Mundo Pela Palavra", dando ênfase à magia da palavra e ao seu papel nesta sociedade como elo entre as pessoas, que provoca engajamento das pessoas em seus grupos. Conforme Alves e Brandão (2006, p.57):

> Tenho defendido muito sobre a urgência de encantar ou talvez melhor dizer reencantar – o mundo através da palavra. Sem querer ser inocente ou me iludir, mas pensando com os poetas, acho que muito do que pode ser feito tem a ver com reencantamento do mundo. Precisamos urgentemente redescobrir isso que, apesar de tudo, a vida é muito boa, uma difícil aventura maravilhosa. Que um riacho cristalino não é só uma coisa bonita, ele é absolutamente sagrado. Talvez seja mais deus do que Deus. A gente quer preservar essa natureza e essa vida não só para o mundo existir mais de 50 anos, mas também porque ele é tão bom, tão generoso, tão bonito!

Nas palavras de Brandão, percebe-se o compromisso que temos por conhecermos muitas das facetas das palavras e de como fazer com que também nosso alunos as apreciem, descubram seus significados e as ressignifiquem. Vinhais (2012) enfatiza a necessidade do aluno relacionar as palavras com as suas experiências para que ele possa construir significados. Autora questiona inclusive

> Pode o aluno realizar um gesto de interpretação, por exemplo, do canto IV do poema Juca-Pirama, de Gonçalves Dias se, de alguma maneira, não o colocarmos em situações que lhe permitem entender as palavras de origem indígena utilizadas por

> esse autor para retratar a cultura e os valores do índio brasileiro na época da colonização deste país? (VINHAIS, 2012, p. 16) .

A estudante Fabiane Waechter, ao comentar a aula em que os poetas românticos da primeira fase foram estudados, iniciou o texto dizendo

> *Atenção! Para ler esta produção você deverá ter conhecimento dos seguintes termos indígenas:*
> *Juca Pirama: o destinado a morrer*
> *Icó: ser, estar, viver* *Apoena: aquele que enxerga longe*
> *Aracema: bando de papagaios* *Do Juca Pirama ao Icó*

A opção escolhida para iniciar o relato mostra a preocupação da estudante em explicitar as palavras para que o leitor as compreendesse e assim, pudesse incluí-las na sua rede de palavras e de significados.

A palavra "palavra" se dá bem com muitos verbos: dizer uma palavra, escrever soletrar, ouvir, escutar, tomar a palavra e assim por diante. No entanto, uma combinação que no contexto escolar e universitário deveria ser muito mais explorada é "dar a palavra" a alguém. Parece tão simples, não custa nada dar a palavra a alguém, mas por que o exercício de dar a palavra ainda permanece só como parte desejável da oratória e do discurso de muitos docentes? Quais são as palavras que instigam crianças e jovens e os mobilizam para a ação? Que espaço abre-se nas aulas para que os estudantes digam como estão se sentindo e contam um pouco das suas vidas? A estudante Bruna Endler, no seu registro, a partir da aula ligada à obra de Machado de Assis, demonstra o cansaço das estudantes ao chegarem à universidade, depois de um dia de trabalho:

> Nada melhor que começar a relatar, o que na semana passou.
> Muito calor e com ele a dor. Não respirar, sentir-se cansado e estar sobrecarregado, deixou a todos um tanto desmotivados. Mas era hora de parar de se lamentar e entrar na aula com outro olhar. Olhar sobre a história, a pintura e a arte. Perceber os detalhes que estão em toda a parte...

No final da noite, depois de quatro horas de envolvimento com a literatura, outro sentimento é manifestado "Muita festa e diversão compuseram a emoção de chegar ao fim da noite, novamente com alegria no coração". Percebe-se que uma aula envolvente transforma situações. A emoção interfere na aprendizagem. Um ambiente acolhedor em que as pessoas são olhadas de verdade, ouvidas e em que temas como os dramas existenciais, inspirados pela obra machadiana, são discutidos, contribui para a mudança de postura, fazendo com que o cansaço seja esquecido. Dialogar, saber escutar as palavras, silenciar para contemplá-las e

ouvir o que elas têm a dizer, é também um compromisso docente. Larrosa (2004, p.35). adverte sobre o valor da palavra escrita: "Escrever é primeiro um impor silêncio: calar as palavras da comunicação mais banal, a que responde às necessidades da vida mais banais, para buscar, em uma solidão silenciosa, o que não se pode dizer: ...mas isso que não se pode dizer, é o que se tem que escrever".

O convite, a partir das palavras de Zambrano, é para que se olhe também para as palavras escritas e que se tente chegar mais perto delas. Larrosa nos mostra um pouco do caminho para essa aproximação, e com esse autor também somos conduzidos para conhecer as relações entre as palavras escritas, as faladas e as palavras que o silêncio expressa.

Larrosa (2004, p.15), no texto "Dar a ler... talvez", provoca o leitor para se aproximar mais das palavras, senti-las, todavia, permitindo que elas se comuniquem. Com "Dar a ler... talvez", o autor instiga-nos para um olhar diferente para o texto: ler um texto como se nosso contato com ele fosse pela primeira vez. Não ler, considerando-se já, de antemão, conhecedor do texto. Simplesmente deixar se encantar por ele. O autor sugere que para "dar a ler é preciso esse gesto às vezes violento de problematizar o evidente, de converter em desconhecido o demasiado conhecido, de devolver certa obscuridade ao que parece claro, de abrir uma certa ilegibilidade no que é demasiado legível". (LARROSA, 2004, p.16). A estranheza diante do texto é sugerida e pode também pode ser sugerida para outras dimensões da vida , incluindo o contexto escolar.

As pessoas, tecendo redes de palavras, formando teias de significados, nos ensinam que é preciso deixar espaço para o estranhamento e até fomentá-lo. Um olhar de admiração e surpresa sobre algo já conhecido pode fazer com que o misterioso, o antes não-percebido, se mostre diante dos novos olhos, que desejam ver. Um olhar amoroso diante do estranho provocará o seu reconhecimento e, provavelmente, o seu acolhimento.

3 METODOLOGIAS ATIVAS: ESTÍMULOS AO PROTAGONISMO DISCENTE

A reflexão acerca das estratégias metodológicas utilizadas em sala de aula é válida e necessária para todos os níveis de ensino: Como preparamos nossas aulas? Preparamos? Como usamos os recursos tecnológicos? Que estratégias metodológicas adotamos e por quê? Nos cursos de Licenciaturas, essa reflexão deve permear as diferentes áreas do conhecimento, promovendo um contínuo diálogo entre a teoria e a prática. As perguntas "Como o aluno aprende? Como podemos mediar a aprendizagem dos alunos para que ela

realmente, ocorra, considerando o fato de que eles aprendem de formas bem distintas?", devem ecoar pelos espaços de aprendizagem e levar a muitos debates e pesquisas.

Cabe destacar a contribuição de Francisco Imbernón (2012, p. 9) "É preciso lembrar que o importante não são as diversas metodologias ou técnicas de ensino como um fim em si mesmo, mas a preocupação do professor ou da professora com a aprendizagem dos alunos, e como esta se origina em todo o processo de ensino".

Trabalhar de jeito diferente exige coragem de mudar, de inovar e de arriscar um pouco, porque pela participação e questionamentos dos estudantes, a aula pode mudar um pouco de direção, o que não implica na perda do foco da aula. Os alunos passam a ser os protagonistas e o professor terá a honra de mediar debates em torno de temas transversais com abertura para argumentações e questionamentos. A literatura abre espaços para discussões em torno de diferentes temas, pois nutre-se da vida. E assim não faltam inspirações provindas das ações e palavras de personagens de poetas. Essa metodologia cativará os estudantes e tecerá significados para a vida. Como registrou a estudante Cristiane Juchem

> Ora direis ouvir vocábulos
> Da bela poesia de Bruna
> E vos direi, perdeste o senso em faltar à aula
> Já que agora Quincas Borba terás que defender.
> E discutimos por um período da noite
> Sobre os próximos encontros e próximas avaliações
> Também vimos contos de Machado de Assis bastante marcantes
> Que nos prepararam para a missa do galo e para a cartomante
> Direis agora! "Tresloucado amigo!
> Ainda resta algum tempo
> Para mais algo produtivo?"
> E eu vos direi: Abra seu coração
> Para a bela obra de Ateneu conhece,
> e *Via Láctea* com sentimentos ler.

A escolha de estratégias não pode ser um mero desejo de fazer algo diferente e muito menos, o simples uso de dinâmicas ou técnicas que não contemplem o conteúdo que precisa ser estudado. Uma aula expositiva pode ser muito significativa se ela instigar a curiosidade fizer refletir, se promover o exercício do olhar especulativo, a formulação de hipóteses, se houver interação, se agregar significados, se fomentar o intercâmbio de ideias e levar à resolução de problemas.

Participar da aula não significa responder uma ou outra pergunta de forma automática e repetindo somente as palavras do professor: significa ouvir a pergunta do colega, contribuir acrescentando ou questionando algo, relacionar com outro tema, trazer exemplos do cotidiano, para assim ir tecendo uma rede de saberes. As perguntas nascem no terreno da

curiosidade e da necessidade. Freire (2003, p. 65) já afirmava "Como professor devo saber que sem a curiosidade que me move, que me inquieta, que me insere na busca, não aprendo nem ensino".

Aula bem planejada não vem engessada, os conteúdos podem ser vistos e trabalhados de diferentes perspectivas, por isso mudanças de rota não afetam a preservação dos conteúdos. A questão fundamental gira em torno da constante retomada da pergunta: Como posso facilitar a aprendizagem do aluno?

Cada vez que o professor promover a interação do grupo e a construção coletiva de conhecimentos, onde os sujeitos são ensinados a ouvir os colegas, dialogando, questionando, pensando sobre a contribuição do outro, concordando ou discordando, argumentando, estaremos contribuindo para a formação de um profissional mais humano que, provavelmente, no futuro quando estiver atuando, será capaz de se colocar no lugar do outro para propor projetos, trabalhos coletivos e consequentes transformações na sociedade. O registro é um recurso facilitador da construção coletiva de ideias e cria uma unidade na diversidade do grupo. O extrato do registro da estudante Alice Mueller menciona o aspecto da aprendizagem

> Se me perguntarem o que é que aprendi nessa aula.
> Muito. De fato aprendi muito
> Como, por que e quando história e literatura tanto combinam
> Aprendi que a tudo na minha pátria é história, é luta, é vida
> E que a literatura explora a subjetividade e a criatividade,
> Mostrando que tem muitas coisas por trás do óbvio.
> Debaixo da noite nublada para casa seguimos
> Uma história pra contar
> De um mundo não tão distante.
> Debaixo da noite nublada, nossos pensamentos
> Um interesse uma vontade
> De ficar mais um instante.

Aprender sempre! Aprender a aprender, eis o desafio colocado, no momento, para alunos, estudantes, docentes e comunidade escolar! As palavras nos ensinam que mudar não é tão difícil quando caminhamos com os outros, confabulando, tecendo redes de saberes amparados nas teias de relações! A metodologia focada na participação ativa dos estudantes, incentivando a autonomia e a criatividade, levará às transformações na sociedade. Pelo protagonismo, crianças, jovens e adultos descobrirão que a vida só vale a pena ser vivida se for com amor, se esse for o sentido da vida!

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As palavras voam e, no seu voo, ficam atentas para poderem pousar perto de educadores que continuam apaixonados pela educação e que fazem da sua prática, uma constante pesquisa para poderem oferecer o melhor a seus alunos.

O estudo de caso investigado nos mostra que, a conquista para a aprendizagem, não depende de poções mágicas e nem de feitos heroicos. Não há segredos. Nem o tempo muda a necessidade básica das pessoas no processo da produção de conhecimentos: olhar nos olhos, despertar a curiosidade, buscar resoluções para problemas do cotidiano.

O registro semanal realizado pelos estudantes é recheado de criatividade e com uma reflexão significativa, porque escrever bem, recuperando as reflexões da aula anterior, tornou-se um desafio para cada autor. Surgiu uma competitividade positiva entre os escreventes. A pesquisa tornou-se uma prática constante, sem que isso fosse anteriormente determinado. Surgiu da curiosidade e da necessidade de quererem saber mais sobre os temas e de como esses estavam interligados.

Estudantes descobriram nas páginas dos livros, estilos, mensagens subliminares, fundamentações teóricas literárias, que, talvez, em outros momentos, tinham passado despercebidas, mas que, naquele momento de aula, serviram para compreender fatos das suas histórias de vida e do cenário mundial.

Educar é viver! Buscar rotas alternativas para compreender os diferentes sujeitos e os cenários nos quais atuam, deve ser um compromisso dos educadores. Comprometer-se com a aprendizagem de crianças e jovens fará com que o tempo solidifique palavras que não podem sumir do dicionário vital da escola: amor, solidariedade e respeito!

Sabemos que, ao longo dos anos, a gente constitui-se como professor. O processo de ação-reflexão-ação se apreciado e apre(e)ndido desde cedo, tornar-se-á uma prática que permeará o fazer pedagógico cotidiano e ao longo da vida do docente, porque agrega sentido ao fazer docente. Nesse movimento reflexivo, algumas teias que aparecem na frente do "retrovisor", que remetem às vivências, às vezes, não tão positivas da educação básica, precisam ser rompidas para que uma identidade docente possa ser tecida.

Este movimento de romper com paradigmas do passado e vislumbrar tênues fios que permearão a identidade docente, não é tão simples. Que modelos de aulas os estudantes trazem e por outro lado, que aulas lhes oferecemos no ensino superior? Enfatizamos que as

aulas devem estimular a participação, a resolução de problemas, a autonomia, mas as aulas que damos são exemplos inspiradores?

Constituir-se como professor pressupõe aprender a aprender, a arriscar-se, conhecer-se, conhecer a instituição e continuamente pesquisar, estudar, revisitar teóricos e descobrir novos, enfim, tornar-se uma professora pesquisadora produtora de conhecimentos. Alguém que dá a sua contribuição para o pensar e fazer da educação brasileira, sendo protagonista na transformação.

O constante processo reflexivo leva à compreensão de que as mudanças são lentas, que é necessário tempo, que primeiramente, deve ocorrer um processo interno de conscientização da necessidade da mudança por parte de cada educador. A pessoa precisa se conscientizar de que a transformação é necessária e possível, que inicia dentro dela mesmo.É uma viagem para dentro de si, de iluminação, de conhecimento, de libertação, para depois se lançar ao mundo. Apegar-se a paradigmas ultrapassados pode nos prender a postes estáticos de convicção, que só nos seguram. Enquanto isso, as mudanças no mundo correm, e acabamos ficando só olhando os que passam.

Aprendemos que todos nós educadores, iniciantes ou já com uma certa caminhada, devemos refletir sobre a nossa prática, que é preciso oferecer momentos para a reflexão conjunta e que é com a diversidade de opiniões que aprendemos. Tempo dedicado à reflexão e à troca de ideias que, será muito mais engrandecedor, se representar o tecer de uma teia de compartilhamento e de aprendizagem também entre todos os atores da escola, fazendo com que a força do diálogo pedagógico ecoe para a sala de aula e ultrapasse os muros.

A escola convive com a roda das perguntas. Elas surgem a cada momento, mas só algumas pessoas conseguem entender o que elas ecoam e conseguem lhes dar significado. Outras pessoas só identificam chiados e não param para averiguar. Há aquelas pessoas que ainda preferem não se aproximar: evitar as dúvidas, parece-lhes melhor! E também aquelas que não sabem respeitar o tempo de voo das perguntas e o tempo de que necessitam para pousar.

Fica assim, como compromisso da academia, oferecer muitas oportunidades para que nossos jovens professores, conscientes da sua responsabilidade com a educação, sentindo-se comprometidos e vinculados com os alunos, façam a diferença nas escolas em que atuam, buscando a inovação, atentando à aprendizagem significativa, encorajando a autonomia dos alunos, estimulando a criatividade e a solidariedade e, sobretudo, agindo com amor e sensibilidade.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. *Educação dos sentidos.* Campinas, SP: Verus, 2005.

_____.; BRANDÃO, Carlos. *Encantar o mundo pela palavra.* Campinas, SP: Papirus, 2006.
BARTHES, R. *Aula.* São Paulo: Cultrix, 1977.

COLOMER, Teresa. *Andar entre os livros:* a leitura literária na escola. São Paulo: global, 2007.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia:* saberes necessários à prática educativa. 27. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

IMBERNÓN, Francisco. *Formação continuada de professores*. Porto Alegre: Cortez, 2012.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel.* Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

VINHAIS, Ione. *Literatura leitura e produção textual no ensino médio.* 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2012.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

O *AMOR* EM CONTEXTOS DISTINTOS NO LIVRO *O PARAÍSO SÃO OS OUTROS* DE VALTER HUGO MÃE

Ma. Maria Catarina Rabelo Bozio (USP)

O reconhecimento público de Valter Hugo Mãe tem aumentado fora dos domínios lusitanos, principalmente com o público brasileiro. O autor nasceu em Angola, em 1971, e foi morar em Portugal. Ele tem, hoje, oito livros publicados no Brasil, dentre eles *O paraíso são os outros*, assunto deste trabalho, além de *Homens imprudentemente poéticos*, A *desumanização*, *O apocalipse dos trabalhadores*, *O filho de mil homens*, *A máquina de fazer espanhóis*, *O remorso de Baltazar Serapião*, *O nosso reino*, além de outras publicações de poemas e histórias infantis.

Seu penúltimo livro publicado, *O paraíso são os outros*, segue a linha do romance anterior, *A desumanização*, com uma narradora feminina e um ponto de vista infantil. O que não muda com relação aos outros títulos do autor é que ele segue com reconhecível densidade no conteúdo poético apresentado. No entanto, nesse texto, o autor consegue a simplificação na construção da linguagem, sem diminuir o peso do conteúdo trazido.

Além disso, o livro *O paraíso são os outros*, inicialmente lançado para o público infantil, merece uma reflexão atenta a fim de ressignificar sua importância para uma gama mais ampla de leitores; será essa a proposta deste artigo. Ou seja, é necessário abrir uma nova possibilidade de estudo da obra de Mãe: ainda que seja acessível às crianças, em *O paraíso são os outros*, o conteúdo também induz a uma reflexão relevante em indivíduos mais vividos.

O livro, curto para os padrões anteriores do autor, é composto por 18 pequenos textos: breves reflexões sobre o amor a partir da perspectiva infantil. As temáticas são variadas e perpassam a expectativa da felicidade da vida em casal, a urgência do sentimento *amor*, as comparações entre o amor na juventude e na idade madura, os rituais de consumação das uniões entre casais e até mesmo o valor dos filhos, tudo isso na perspectiva de uma criança e fazendo uso de comparações cotidianas[77].

Em paralelo aos textos, vê-se um ponto inovador do livro com relação as produções anteriores de Valter Hugo Mãe: a presença de obras de Nuno Cais, artista plástico brasileiro. São seis fotografias tradicionais de casais em retratos típicos e posados com vestimentas para

[77] O autor compara, por exemplo, a urgência do amor com a de urinar, uma necessidade fisiológica.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

a cerimônia de casamento – em algumas imagens, acompanhados de figuras infantis, em outras, apenas o casal – mas, em todas, pedras coloridas cobrem o rosto dos indivíduos. As supostas gemas, grandes e chamativas, parecem falsas – fato comprovado por Nino Cais em entrevistas na ocasião do lançamento (LIVROGRAM, 2014). Elas remetem ao universo infantil, já que se parecem àquelas utilizadas nos brinquedos, e seu uso pode indicar uma certa ironia com relação a supervalorização da cerimônia e dos registros efetuados, quando na verdade as uniões podem e são, não raramente, realizadas por motivos diferentes do *amor* como motivo único e exclusivo[78].

(MÃE, 2014, p. 3).

Uma visita de Mãe ao ateliê de Nino teria propiciado o contato do escritor com essa série de fotografias de casamento manipuladas. Então, na mesma madrugada, os 18 excertos reflexivos teriam sido escritos e no dia seguinte já eram compartilhados com o artista plástico.

[78] Fato curioso sobre as fotografias é que há, ainda, anotações nos cantos das imagens: declarações para os entes – mãe, pais, avós e tios – que receberiam aquele registro, num período em que o acesso às fotografias era mais escasso.

A própria quarta-capa da edição da Cosac Naify traz uma reflexão sobre esse trabalho conjunto: "(Valter e Nino) se unem para falar que o paraíso pode ser único, mas ele só existe quando estamos a dois". A aparente contradição do título com relação à célebre frase de Sartre é inevitável: para a dupla, *o inferno* não *são os outros*. É esse o tom que encaminha a obra: o livro, uma parceria entre esses dois artistas – um das palavras e outro das imagens – propiciará reflexões sobre a intersubjetividade das relações.

Assim, o reconhecimento da liberdade *dos outros* é parte imprescindível para a compreensão da proposta do livro *O paraíso são os outros* e também da referência a Sartre. A partir da legitimação da liberdade individual e da tensão oriunda dos acordos interpessoais dessas autonomias, o livro conduz à reflexão das consequências dessa abordagem necessária para uma melhor convivência entre os indivíduos, a partir de situações-chave e arquetípicas retratadas no livro, já que se diminuem as expectativas e a dependência das relações interpessoais. Consequentemente, a visão incialmente pessimista da afirmação sartriana se desfaz no livro de Mãe e o que temos é o reconhecimento de uma liberdade individual que jamais poderá, nem deverá, ser ofuscada.

Em *O paraíso são os outros* a questão central é o *amor*, tal tema central é de fácil identificação. No entanto, a condução feita pela narradora propicia a reflexão também sobre outros assuntos variados e de importância social notável como, por exemplo, a homossexualidade, adoção, solidão e, até mesmo, a violência contra a mulher. O mais louvável, talvez, é que a indução a esses temas difíceis é feito com a delicadeza possível apenas a uma criança, com um discurso inocente, ingênuo e, principalmente, amoroso. Sem amarras moralistas e que reconhece particularidades, além da possibilidade de interpretações individuais distintas.

Afinal, o reconhecimento dessa possibilidade de interpretações singulares são o cerne da literatura infantil se tomarmos Peter Hunt como referência, em *Crítica, teoria e literatura infantil*

> Acredito que o mais importante na literatura infantil seja a interação singular de um texto com a criança singular em uma situação singular: esta é sempre diferente, sempre complexa e sempre produz um conhecimento que não pode ser generalizado. Esse deve ser nosso centro e, consequentemente, a crítica apenas pode ser uma intervenção – um flagrante momentâneo de um evento que podemos depois discutir. (2010, p. 270)

Para a narradora de *O paraíso são os outros*, "É importante pensarmos no valor que cada coisa ou lugar tem para cada bicho. Só assim vamos saber por que razão cada um é como é. Depois de entendermos melhor, a beleza comparece." (MÃE, 2014, p. 8)

Para exemplificar a ausência de amarras moralistas, é possível citar a reflexão sobre o *amor* e o contexto homoafetivo que já aparece no primeiro excerto

> Reparei desde pequena que os adultos vivem muito em casais. Mesmo que nem sempre sejam óbvios, (...) há casais de mulher com homem, há de homem com homem e outros de mulher com mulher. (MÃE, 2014, p. 5)

Curioso perceber que Mãe faz alusão a ideia de que há um padrão, no sentido do que é mais habitual, ao citar a não obviedade de alguns casais. Ainda assim, a temática da homossexualidade é trazida de maneira natural ao texto e a ideia de existirem casais de configuração variada faz parte do universo da narradora.

A referência feita dessa maneira é positiva e atual pensando na estimulação dessa naturalidade no contexto infanto-juvenil. Afinal, essa é uma temática que necessita de corroborações tanto sociais quanto judiciais com alguma frequência na contemporaneidade. Há, hoje, uma multiplicidade de possibilidades na construção de unidades familiares, o que se experencia no livro de Mãe, inclusive, pela comparação feita com os casais entre animais quando diz que "há também casais de pássaros, coelhos, elefantes, besouros, pinguins – que são absurdamente fiéis – quero dizer, há casais de pinguins, e até golfinhos podem ser casais. Tudo por causa do amor" (MÃE, 2014, p. 5).

Aqui, em uma primeira leitura, a comparação com animais poderia gerar apreensão, pelo questionamento de haver uma aproximação com algum possível tipo de preconceito. No entanto, o que salta aos olhos em uma leitura mais atenta é a possibilidade de uma reflexão sobre a proximidade de tal excerto com a fábula. É possível, inclusive, fazer uma comparação com as escolhas do escritor Jean de La Fontaine

> (Na fábula) As relações de poder entre humanos são o foco da crítica. Como existiam exemplares vivos destes na sociedade em que vivia o autor da fábula, as personagens se apresentavam como animais, vegetais, minerais, ou objetos. A escolha do ser animado ou 'inanimado' (...) não era aleatória. O autor escolhia as características conhecidas, identificadoras, do ser escolhido como máscara, consideradas necessárias e suficientes para representar a relação a ser criticada. Os seres escolhidos, inanimados na origem, eram animados por licença poética, para cumprir as finalidades do texto. (SPERBER, 2009, p. 551).

Em Mãe, assim como em La Fontaine, destaca-se a possibilidade de registrar o uso dos animais como arquétipos democráticos – muito similar ao que acontece nas fábulas. Ou seja, a escolha do escritor português é pela identificação abrangente por parte dos leitores, já que ampliam-se ainda mais as possibilidades de casais, pois nem mesmo as características escolhidas como identificadoras são capazes de diminuir as combinações. Isso mostra que, de fato, não há qualquer tipo de restrição. Aliás, há apenas uma: "tudo por causa do *amor*" (MÃE, 2014, p. 5, grifo nosso).

A possibilidade de aproximação com a fábula se estende por mais alguns excertos: entre o segundo e o quarto, a menção a bichos torna-se recorrente nesse início do livro. Ainda sobre essa referência animal, é possível recorrer a definição central de fábula para Massaud Moisés, segundo a qual esse gênero é definido como

> Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra, satírica ou pedagógica, aos seres humanos (MOISÉS, 1999, p. 226).

.

No segundo texto breve do livro de Mãe, por exemplo, a narradora menciona que "Alguns casais de bicho também são de pinguim homem com pinguim homem, ou golfinho mulher com golfinho mulher" (MÃE, 2014, p. 6). Nesse novo trecho, apesar dessa manutenção da reflexão sobre a variabilidade dos casais estar presente, outro ponto que pode ser entendido como central nesse trecho é a seguinte reflexão sobre fidelidade "Os gatos são casais misturados. Eu acho. Não são fieis. Os cachorros também não. São féis aos donos mas, entre si não namoram com muito cuidado. (MÃE, 2014, p. 6).

Aqui, um esboço de reflexão sobre os tipos de amor é introduzido. Não existe a fidelidade entre os casais mencionados, mas existe a lealdade ao dono – que não deixa de ser uma manifestação de amor. No entanto, a reflexão sobre o amor vai além e tenta demonstrar o quão inseguros os relacionamentos podem ser quando diz que "O amor é um sentimento que não obedece nem se garante. Precisa de sorte e, depois, empenho. Precisa de respeito." (MÃE, 2014, p. 13).

Como consequência desse sentimento amoroso, o autor faz menção a necessidade de proximidade

> Sei que é algo como gostar tanto que da vontade de grudar. Ficar agarrado, não fazer nada longe. Os casais são isso: gente muito perto. Quero dizer: acompanhando,

> porque mesmo em viagem não deixam de acompanhar, pensam o dia inteiro um no outro. (MÃE, 2014, p. 9).

E também ao fato de os casais comumente engordarem após a consumação da união: "Quem casa, normalmente, engorda de qualquer jeito" (MÃE, 2014, p. 12). Independente do ganho de peso, é importante perceber também como a narradora, apesar de assumir a perspectiva infantil, observa tanto as consequências da união – por exemplo, o ganho de gordura oriundo das experiências alimentares domésticas e a falta de interesse em atividades externas que propiciariam a perda de peso –, quanto o processo de formação dos casais.

Sobre a criação dos vínculos, a narradora reconhece a possibilidade de eles acontecerem ao acaso - no trabalho, em um transporte público ou em uma praça - e partirem do ato de "ficar", típico dos jovens contemporâneos, ao qual ela se refere como "ficar casais". A narradora reconhece, ainda, o esforço em vão feito pelos adultos para apaixonarem-se com muita inteligência ou após uma longa escolha (MÃE, 2014, p. 13).

Em todo caso, após a identificação da pessoa amada, o ato de lidar com o *amor*, aos olhos da narradora, é ilustrado pela comparação a uma "construção" – exatamente no que se refere ao ato de construir algo. Nesse caso, seja como referência ao sentido figurado ou ao sentido original da palavra, nota-se a construção como dependente de um fortalecimento das interações. A partir da sensação desse sentimento, ela afirma que "O amor constrói." (MÃE, 2014, p. 5).

Tal construção é passível de aproximação com uma suposta supervalorização da nobreza do sentimento amoroso, a qual Denis de Rougemont propõe em *O amor e o Ocidente*

> A partir do século XII provençal, o amor era considerado nobre tanto do ponto vista moral como social: os trovadores ascendiam ao nível da aristocracia que os tratava como seus iguais. Talvez daí nos venha, através da literatura, a ideia moderna e romântica de que a paixão constitui uma nobreza moral que nos coloca acima das leis e dos costumes. Aquele que ama apaixonadamente alcança um nível de humanidade superior, onde as barreiras sociais desaparecem. (1988, p. 202)

A comparação é retomada em *O paraíso são os outros* quando a narradora diz "Talvez os bichos ferozes construam coisas às quais não saibamos dar valor." (MÃE, 2014, p. 8). E ela vai além: para fazer analogia a uma possível discrição ao amar, a metáfora retorna "Muitos amores são discretos. Deve ser como construir prédios em lugares onde nunca ninguém foi, para poder construir em segredo" (MÃE, 2014, p. 12).

Além da comparação imediata com a construção, a escolha de construir "em lugares onde nunca ninguém foi" possibilita a reiteração da intersubjetividade ao gostar de alguém.

Aqui, a referência às fábulas pode ser novamente mencionada, já que a narradora afirma que "Os bichos só são feios se não entendermos seus padrões de beleza. Um pouco como as pessoas. Ser feio é complexo e pode ser apenas um problema de quem observa." (MÃE, 2014, p. 7). Aqui, a possibilidade de haver diferenças ao gostar e a individualidade nas escolhas e nas relações interpessoais é mencionada. Deixar de reconhecer a beleza *nos outros*, pode ser um problema exclusivo de quem observa e uma limitação ao não reconhecer nesses *outros* um possível paraíso.

Por isso, aos olhos da narradora, as diferenças são louváveis – "As pessoas são tão diferentes. Aprecio muito que o sejam." (MÃE, 2014, p. 17) – e podem reforçar a ideia central no título e no livro, de reconhecer naqueles com quem o indivíduo convive, a possibilidade de novas sensações, independentemente da idade que possua.

A narradora menciona, já no fim livro, uma reflexão sobre os casais de pessoas mais velhas. Ali, o amor para sempre é referenciado e descrito: "dura uma vida inteira e não cansa" (MÃE, 2014, p. 23). No entanto, o fato de não cansar, que poderia, inicialmente, trazer a sensação de estagnação, traz, na verdade, a ambição pelo amor ainda quando já idosas

> Mesmo com cem anos, as pessoas agradecem sempre mais amor. Chegam a andar ainda à procura, e muitas encontram. Nunca se torna tarde. Tarde é a metade do meio dos dias. (MÃE, 2014, p. 23).

A reflexão sobre o amor na terceira idade, no entanto, não se estagna por aí. A narradora vai além e compara os beijos dos casais novos e velhos. "As pessoas mais velhas, quando são um casal, dão beijos pequenos. As pessoas novas costumam dar beijos mais longos, cheios de paciência." (MÃE, 2014, p. 25).

Os beijos longos dos mais jovens, no ponto de vista da narradora, têm relação com a urgência dos relacionamentos e ela retoma a metáfora da construção

> Não acredito muito, também, que beijar seja como construir prédios, mas alguns beijos parecem cansar. Há casais que ficam sem ar, como quem andou a carregar tijolos. Não estou certa de que quero que me falte o ar ou de que quero carregar tijolos. Tenho muitas dúvidas. (MÃE, 2014, p. 25).

Essa não foi, no entanto, a primeira vez que a temática da urgência é trabalhada no livro. Imediatamente antes, a narradora é clara ao falar sobre a suposta urgência ao no sentimento

> As pessoas que amam estão sempre com um ar de urgência, porque elas têm saudade quando não estão acompanhadas e sentem uma euforia bonita quando estão juntas. Eu acho que as pessoas apaixonadas sentem saudade mesmo quando estão juntas (...). (MÃE, 2014, p. 24).

Aqui, a saudade – sentimento tão complexo, com um cunho possível dentro da filosofia, e recorrente da temática da literatura portuguesa – é mencionada. Ainda que brevemente Mãe introduz, então, a possibilidade de a saudade unir os diferentes tempos (passado, presente e futuro), já que mesmo ao estarem juntas, as pessoas apaixonadas podem sentir saudade. Ou seja, esse sentimento é capaz de tornar a ausência, presença mas também de tornar a presença, ausência – ao imaginar quando estarão afastados novamente e antecipar o sofrimento dos envolvidos.

No excerto anterior a esse, a urgência também aparece quando a narradora afirma que "O amor é urgente. As pessoas ficam aflitinhas com o amor como quando queremos ir fazer xixi." (MÃE, 2014, p. 23). Esse tipo de comparação com a banalidade, ao mencionar o "xixi" é recorrente e dá naturalidade às explicações advindas de uma criança. A temática infantil fica clara também quando a narradora reitera, ao longo de vários excertos, a sensação de indecisão e dúvida. Isso acontece ao menos quatro vezes nos 18 excertos.

> Talvez seja pior, o jacaré, por não amar. Eu gosto dele mas não sei se constrói. Estou a ser sincera. Ainda tenho que ler sobre isso. (MÃE, 2014, p. 8).

> Ainda não sei nada. Leio livros para aprender. Estou sempre apressada. Sou muito mexida. Um dia quero uma coisa, no outro quero tudo. Sofro de um problema de sossego. Não sei o que é estar sossegada. Mais tarde corrijo. (MÃE, 2014, p. 14).

> Não sei que lhe deu. (MÃE, 2014, p. 20).

> Tenho muitas dúvidas. Quando me apaixonar, dizem-me, fico logo esclarecida. Aguardarei desconfiada. Não aceito as coisas à pressa. Preciso de pensar. (MÃE, 2014, p. 25).

Apesar dessa suposta insegurança com os fatos, é certeira a reflexão da narradora sobre a violência contra a mulher, que acontece em um dos excertos.

> Minha tia viveu com o meu tio até o dia em que ele bateu nela. Depois, fez a mala e foi procurar apaixonar-se outra vez. Quem bate é burro e é estúpido. A polícia deve prender. A minha tia casou novamente. O meu novo tio é brincalhão. Conta anedotas e todos gostamos mais dele. A minha tia até ficou mais bonita. (MÃE, 2014, p. 20).

É natural, portanto, que tais temáticas aparentem ser demasiadamente complicadas para a leitura de uma criança, já que essa é a indicação original do livro. No entanto, como as

questões são trabalhadas sem moralismos e abrindo portas para a intersubjetividade dos julgamentos, é possível reconhecer tal literatura como ampla, podendo servir tanto para o público infanto-juvenil, quando para a reflexão do público adulto[79].

Curioso pensar que essa leitura pode ser conjunta, ou seja, a intermediação dos adultos pode fazer parte do contato das crianças com o livro. Isso acontece também no próprio enredo, abrindo a possibilidade de uma metalinguagem. Ou seja, como a presença da mãe da narradora é frequente, é possível pensar que no caso dos leitores mirins, a existência de um índice adulto no enredo abre a prerrogativa para que a criança peça a opinião e abra o diálogo das questões ali existentes com um adulto do seu universo real.

Em *O paraíso são os outros*, a mãe da narradora, por exemplo, direciona umas das reflexões da criança ao indicar o cuidado necessário em relação ao namoro, a fim de que ele se caracterize, de fato, como amor.

> Mas amar é um trabalho bom. A minha mãe diz. (MÃE, 2014, p. 5)
>
> A minha mãe explicou que o amor também é namorar com cuidado. (MÃE, 2014, p. 6).

O mesmo poderia acontecer e ser potencializado pela família dos leitores de público infanto-juvenil.

Em outro trecho a mãe reitera um raciocínio da narradora e diz concordar com ele

> é porque eu inteira sou a minha própria casa. Sou como o caracol, mas muitos mais alta e veloz. A minha mãe também acha assim, que o corpo é a casa. Habitamos com maior ou menos juízo. (MÃE, 2014, p. 7).

Ela chega, ainda, a contar anedotas sobre o amor

> Uma vizinha nossa simplesmente desapareceu. Soubemos, depois, que estava apaixonada num país longínquo. A minha mãe diz que ela agora vive de pernas para o ar porque foi para o lado de baixo do globo terrestre. Eu imagino que a saia dela levante e seja difícil caminhar. (MÃE, 2014, p. 12).

E a fazer sugestões para o crescimento da filha

> (...) Quase sempre estou errada. Mas gosto de ter certeza do erro.

[79] Nesse contexto, José Saramago também teve um livro infanto-juvenil publicado. *A maior flor do mundo* (2001) tem, igualmente, uma grande ampliação das possibilidades de leitura e compreensão do conteúdo se estendido como referência para o público adulto.

> A minha mãe diz que só crescemos quando reconhecemos nossos erros. Enquanto não o fizermos seremos menores. Crescer é diferente de aumentar de tamanho ou ganhar idade. (MÃE, 2014, p. 13).

Por outro lado, a mãe da narradora não explica a passagem do excerto 12 e essa seria outra possibilidade para a participação dos leitores e intermediadores de leitura para as crianças. A narradora diz

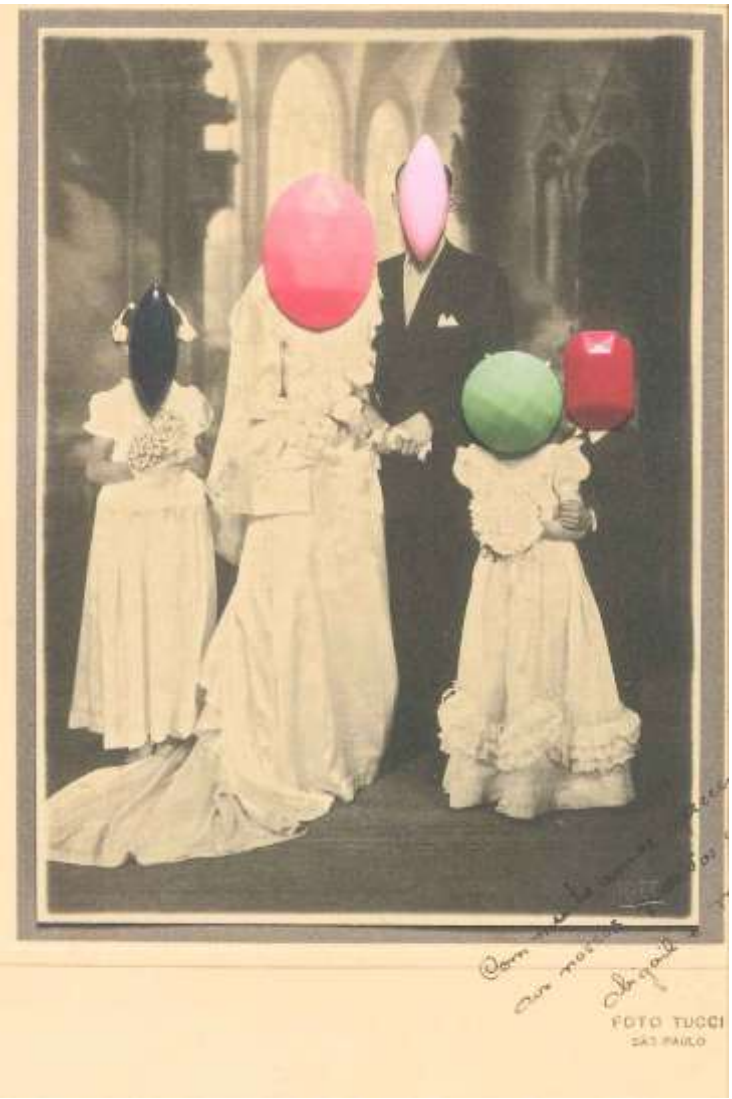
> Descubro cada vez mais que o paraíso são os outros. Vi num livro para adultos. Li só isso: o paraíso são os outros. A nossa felicidade depende de alguém. Eu compreendo bem. (MÃE, 2014, p. 18).

A possibilidade de reflexão a partir do excerto é profunda: de quem dependeria a felicidade da narradora? A felicidade deve depender de outrem? A qual livro ela faz menção? Trata-se de uma leitura incorreta de Sartre? Isso explicaria o uso da palavra paraíso em lugar de inferno e a comparação que a narradora faz entre as duas realidades – inferno e paraíso – ao mencionar a situação vivida por um casal.

> Os casais formam-se para ser o paraíso. Ao menos, assim devia ser. Há casais que vivem num inferno, mas isso está errado. Pertencer a um casal tem de ser uma coisa boa. Eu, quando for adulta e encontrar quem vou amar, vou querer ser feliz. (MÃE, 2014, p. 20).

No sentido de complementar as reflexões ali expostas, as fotos com base nas obras de Nino Cais são ponto importante do livro. Nelas, os leitores – adultos ou crianças – têm uma identificação imediata em função da cobertura das faces com as pedras preciosas. Naquele registro, as personagens poderiam ser os bisavôs e bisavós, avôs e avós e até mesmo pais e mães do leitor. Essa indeterminação da identidade potencializa a identificação de quem observa, afinal, o índice visual expresso nessas fotos tradicionais de casamento é uma referência bastante comum no imaginário popular.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361



(MÃE, 2014, p. 18).

> Para a criança que ainda não tenha feito contato com esse imaginário, a fotografia pode, inicialmente, provocar certo estranhamento. No entanto, em um determinado trecho já mais adiantado do livro ela terá contato com o registro de pajens e daminhas de honra e aqui a identificação será inevitável: "poderia ser eu ali?", pensará a criança. Reflexão positiva se pensarmos que eles representam os sentimentos de alegria e pureza para a nova família que se inicia com aquela celebração ritualística; Reflexão necessária se forem levadas em consideração as uniões feitas exclusivamente por interesse financeiro ou político, sem o *amor*, e que contrariam uma frase do início do livro, já citada anteriormente, em que se diz "Tudo por causa do amor" (MÃE, 2014, p. 5).

Caso esse livro, de fato, seja lido por uma criança, quando ela for adulta, certamente poderá ser um indivíduo livre de moralismos e julgamentos frágeis e insustentáveis para o amor moderno, que respeita a intersubjetividade e respeita a liberdade intrínseca aos indivíduos para a felicidade plena. Por isso, a noção de que Valter Hugo Mãe tentaria refletir

sobre condição do outro para alcançar uma literatura capaz de ir além da escrita (TEOTÔNIO, 2014, p. 48-49) é válida e surte resultados também em *O paraíso são os outros*.

REFERÊNCIAS

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010.

LIVROGRAM - Reportagem - L*ançamento O Paraíso São Os Outros - Valter Hugo Mãe*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y4YB9dp3Syw>. Acesso em: 20 nov. 2014.

MÃE, Valter Hugo. *O paraíso são os outros*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

PEREIRA, Deise Quintiliano. *Sartre fenomenólogo* in Estudos e pesquisas em Psicologia, UERJ, RJ, Ano 8, n. 2, p. 277-288, 2009. Disponível em <http://www.revispsi.uerj.br/v8n2/artigos/pdf/v8n2a12.pdf>. Acesso em: 20 de março de 2015.

REAL, Miguel. *O Romance Português Contemporâneo*. Editorial Caminho, 2012.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente***.** 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Guanabara, 1988.

SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo.* São Paulo, SP: Companhia das Letrinhas, 2001.

SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada*. 17ª ed. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão:* uma retomada das formas simples. São Paulo, SP: Aderaldo & Rothschild, 2009.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. *Valter Hugo Mãe: a escrita como devir*. Revista Blecaute - Literatura e Artes. Campina Grande (PB), Ano 6, n. 17. Jan de 2014.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

ESTÉTICAS DE LA ERRANCIA. LITERATURA Y ARTE CONTEMPORÁNEOS COMO TECNOLOGÍAS DE LA PROXIMIDAD EN LOS SIGLOS XX Y XXI EN LATINOAMÉRICA.

Mariela Herrero (UNR – CONICET)

1- CONTEMPORÁNEO. DIFICULTADES PARA PERIODIZAR.

A fines del siglo XX, también llamado el "el siglo de la técnica", el arte entró en una fase nueva: la de la producción artística masiva. Mientras que el período anterior estuvo signado por el consumo masivo del arte, en esta época la situación parece ser diferente y dos son los factores fundamentales que condujeron a este cambio: el surgimiento de nuevos medios técnicos para producir, distruibuir y/o hacer circular información, y un giro en nuestro modo de entender el arte, un cambio en las reglas que usamos para definir e identificar qué es arte y qué no lo es. Hoy en día sabemos que la línea que divide una obra de arte de una "cosa común" ha sido relativizada, difuminada al punto de casi desaparecer. Por el contrario, asistimos a un panorama en el que somos conscientes de que todo puede ser o parecer una obra de arte.

Este síntoma que se extendió y permanece hasta la actualidad, caracterizaría al arte contemporáneo, y se repite en varios trabajos críticos que ensayan una posible periodización de la época (Terry Smith, Nicolás Bourriaud, Arthur Danto, Andrea Guinta, entre otros). Sin embargo, el problema de la periodización y así también de una posible definición de lo contemporáneo continúa siendo un tema de discusión vigente para los estudios afines. Indagar qué entendemos por arte contemporáneo hoy resulta una pregunta sumamente rica en su variedad y multiplicidad de respuestas pero compleja a la hora de conceptualizar categorías que se tornan potencialmente inasibles y fácilmente inestables debido, además, a la dificultad para periodizar una época80. A pesar de todo, se han intentado rastrear aquellos síntomas comunes que emergen cuando se busca responder a la pregunta ¿qué es el arte contemporáneo? Los parámetros con los que nos encontramos son diversos, sin embargo,

[80] Luego de los esfuerzos de Jameson y Lyotard por intentar definir la complejidad y la efervescencia del posmodernismo, los trabajos más destacados por ensayar una posible periodización de lo contemporáneo serían los estudios de Arthur Danto (*Después del fin del arte*) como Nicolás Bourriaud (*Radicante*) para uno y otro, aún cuando difieran en las razones, la modernidad se cierra o concluye hacia fines de los setenta. He atendido además al recorrido de Andrea Giunta en *¿Qué es el arte contemporáneo?*

antes que determinar un lapso de tiempo cronológico, coinciden más bien en atender a un "clima", una "atmósfera" y un modo particular de hacer arte. En este sentido, es posible localizar una tendencia que procura conceptualizar a estos gestos o expresiones artísticas como "liminares", "en tránsito", "mutantes" y "mudables", "in-formes", "inespecíficos", que si bien proponen un diálogo -tenue, por cierto- con la tradición en la que se inscriben81, lo hacen para problematizar con ella, para cuestionar y vulnerar los modelos y 'moldes' ya conocidos.

Obras que escapan o evitan su parentesco o genealogía con tradiciones, escuelas o corrientes estéticas porque precisamente operan como movimientos que desplazan las fronteras del arte y conducen a una desdefinición de la obra, incluso a una desidentificación de los soportes y/o los materiales que se ponen a funcionar en la producción de la misma. Un arte que parece anclado en el presente como categoría temporal rectora pero que, sin embargo, se muestra permeable y susceptible de ser atravesado por diversas temporalidades; inasimilables, las manifestaciones artísticas que se llevan a cabo según estos "principios" desclasificadores intervienen, además, como fuerzas deslocalizadoras que buscan proyectarse y expandirse a lo largo y lo ancho de la historización del arte.

Para intentar observar sobre qué reflexiona un arte de estas características, que se muestra incómodo con las categorizaciones, las limitaciones disciplinares, que se exhibe como hermético precisamente porque escapa a todos los hermetismos y en su diferencia se quiere y se busca cada vez más cerca del espectador, de la vida, la cotidianeidad, en el presente trabajo se propone una categoría de análisis a partir de la cual estudiar estas experiencias estéticas 'errantes'. Para ello es necesario aclarar que el trabajo se inscribe en diálogo con cuatro ejes fundamentales de los estudios sobre arte y literatura actual: las discusiones sobre la postautonomía (Josefina Ludmer82) y la pérdida de la especificidad (Florencia Garramuño83) constituyen los dos primeros. Los restantes, imbricados entre sí, involucran, en líneas generales, a las transformaciones producidas a partir del fenómeno complejo de la globalización y las nuevas experiencias perceptivas que el impacto y el

[81] Ticio Escobar advierte sobre este aspecto una paradoja. Según Escobar, "nuestro tiempo impugna los fundamentos heredados pero, en cuanto aún no ha podido establecer un soporte propio, vacila si no se apoya en ellos. La contemporaneidad quiere rematar una vieja empresa ilustrada: la de terminar de disolver los núcleos metafísicos que lastran su derrotero (fundamento, totalidad, origen, identidad, etc.). Pero no olvida que esos duros meollos significan también los recaudos de su estabilidad, los mojones de sentido que han trazado los rumbos de aquel derrotero" en "Los parpadeos del aura" en *Cuadernos de Arte* Nº 13. Noviembre 2007. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile. pp. 69 – 94

[82] *Aquí América Latina*. Eterna Cadencia. Buenos Aires; 2010.

[83] *Mundos en común*. Fondo de Cultura Económica; Buenos Aires; 2015 y *Frutos Estranhos*. Ed. Rocco. Río de Janeiro; 2014.

desarrollo de la tecnología ha provocado sobre los sujetos.

2- ¿DESGARRAMIENTOS, RUPTURAS O APROXIMACIONES?

El arte y la técnica como regímenes de experimentación de lo sensible vienen recorriendo juntos un largo camino que data ya desde los comienzos de la civilización. Durante este derrotero, técnica y arte han establecido variados nexos entre las distintas épocas y los nuevos modos de percibir y abordar los cambios materiales que fueron emergiendo en cada caso en particular. Consecuentemente, esta relación ha sido inestable puesto que el desarrollo del complejo técnico ha venido modificando además las bases culturales de la civilización occidental dando lugar a transformaciones sociales, políticas, culturales e incluso orgánicas que de ningún modo fueron consideradas como enteramente evolutivas o beneficiosas. Es precisamente en esa zona imprecisa pero asimismo zona de contacto en la que -a pesar de las disímiles posiciones, tensiones, e insumisiones artísticas o, quizás a causa de ellas mismas- es posible rastrear una productividad estética que emerge como determinante a principios del siglo XX para la historia del arte, va perdiendo impacto durante las décadas subsiguientes pero se mantiene vigente en muchos trabajos de artistas contemporáneos que dialogan con un modo de entender el trabajo artístico y lo resignifican otorgándole nuevos sentidos.

Si bien este diálogo con las posibilidades que ofrece la técnica y con las tensiones que su desarrollo y avance en el ámbito de la cultura en general viene dado ya desde el comienzo de las vanguardias estéticas, es en un tiempo muy anterior que esta sensibilidad viene siendo anticipada. Lo cierto es que con el descubrimiento y el perfeccionamiento de la perspectiva, la camera obscura y, sobre todo, con la invención de la imprenta, la apertura del mundo y de mundos comienza a revolucionar a la sociedad, y ya desde ese momento la producción y el almacenamiento de información, así como la difusión y circulación de ideas comienza paulatina pero certeramente a transformarse en varios sentidos; fundamentalmente, a dejar de estar restringida al intercambio de palabras en contextos de interacción cara a cara.

Detrás de cada invento existió siempre un complejo proceso social de años -miles, en muchos casos- y de sincretismos culturales. Hasta aquí se han mencionado sólo algunos, los más evidentes y conocidos quizás. No obstante la insoslayable importancia y el impacto que el desarrollo del complejo técnico ha venido teniendo a lo largo de la historia del arte, incluida la literatura, lo que en todo caso busca este trabajo es volver sobre la pregunta

ontológica acerca de la técnica como un punto de partida para echar luz sobre las problemáticas actuales que atañen al arte y la literatura contemporáneos en un espacio complejo como es el de Latinoamérica hoy. O, más específicamente, qué relevancia puede tener poner en contacto cuestiones relativas a la postautonomia, el valor del arte hoy, las preguntas por la originalidad, la pérdida de la especificidad de las disciplinas y los materiales, el trabajo con lo extra artístico, en suma, qué relevancia puede tener volver sobre la situación actual del arte contemporáneo latinoamericano desde una perspectiva que lo involucra con los procesos de tecnificación y las consecuencias que proyecta en la cultura del fin del siglo pasado y los umbrales del XXI.

En un sentido restringido, explica Claudia Kozak, "toda técnica -del griego *techné*, arte- implica un procedimiento o conjunto de estos, (reglas, normas o protocolos), que tienen como objetivo obtener un resultado determinado en cualquier esfera de la vida" (KOZAK, 2012: 199). Pero el sentido amplio de la noción griega implica e involucra una dualidad. No es sólo el arte de hacer u obrar sino además el arte del saber. Un "producir abierto al saber", dice Kozak siguiendo el razonamiento de Heidegger cuando entiende que la técnica es creación y pro-ducción al mismo tiempo. Lo que los griegos designaban como *techné* no era un mero hacer o fabricar, sino una forma de la verdad, una revelación que producen las cosas desde la ocultación a la presencia. Pero este hacer aparecer, esta pro-ducción hacia la presencia, aclara Agamben, no se entendía a partir de un *agere*, de un hacer, sino de una *gnosis*, de un saber (118); "cada vez que algo es pro-ducido, es decir, se lo lleva de la ocultación y del no-ser a la luz de la presencia se tiene *poiesis*, pro-ducción, poesía84. (KOZAK, 2005: 91).

Sin embargo, con el desarrollo de la técnica moderna, el sentido de la noción se escinde. Con la expansión de la división del trabajo y la autonomización de las esferas, se transforma el modo de acceder a lo que es, la manera de traer a la presencia lo no presente. Es decir, los ámbitos del arte y la técnica se independizan uno de otro, tomando caminos diferentes, por momentos, opuestos. Con el desarrollo de la técnica moderna, a partir de la primera revolución industrial, promediando el siglo XVIII, la forma de la presencia de las cosas producidas por el hombre se vuelve doble: de un lado, se encuentran las cosas que entran a la presencia de acuerdo al juicio de la estética, del otro quedan las que acceden según

[84] Poesía aquí no designa un género o un arte en particular, sino que "es el nombre del hacer mismo del hombre, del obrar productivo del que el hacer artístico no es más que un ejemplo eminente, y que hoy en día parece desplegar su potencia en el hacer de la técnica y de la producción industrial a nivel planetario" en Agamben, 2005: 97)

el régimen de la técnica. De este modo, la doble condición de la actividad pro-ductiva del hombre, considerada a partir de la división del trabajo se puede explicar en los términos que emplea Agamben:

> la condición privilegiada del arte en la esfera estética se interpreta artificiosamente como supervivencia de una condición en la que trabajo manual y trabajo intelectual aún no están divididos y, el acto productivo, por tanto, mantiene su integridad y su unicidad, mientras que la producción técnica, que tiene lugar a partir de una condición de extrema división del trabajo, permanece esencialmente fungible y reproducible (AGAMBEN, 2005: 101)

La pregunta por el valor del arte resuena en muchos de los trabajos críticos más recientes. Diagnosticar si una obra puede ser considerada tal y reconocer a partir de qué principios constructivos ésta ingresa en la categoría de 'arte' suele ser una tarea ardua dado el panorama artístico con el que nos encontramos. No obstante, la oscilación, la permeabilidad, la contigüidad entre materiales, espacios, campos, disciplinas, nos alerta sobre la posibilidad de que aquella unidad representada por la *techné* -resquebrajada con el despligue de la técnica moderna- esté de alguna manera intentando ser restablecida.

El criterio que rige la narrativa de la contemporaneidad es errático; de ahí que la construcción de relatos sobre el presente artístico se torne una empresa ambiciosa y de ninguna manera definitiva. Por tal razón, y al asumirlo como un rasgo clave de la época y de las prácticas artísticas en particular, surge la necesidad de construir una categoría que reúna, que conecte lo disperso, lo que se nos aparece como en un movimiento permanente. No obstante, y a riesgo de pretender capturar una noción tan fértil como la de errancia, que por su misma condición se quiere resbaladiza, móvil, incluso, en fuga, la investigación que nos ocupa se ha centrado en un concepto que asimismo se resiste a la quietud y a la fijeza y cuya potencia radica en atraer o redirigir, en acercar las dicotomías que el tensamiento arte/técnica ha puesto de relieve en los últimos siglos. Es decir, una categoría que permita leer los juegos de oposiciones estructurados en y sobre el contexto del desarrollo del entorno tecnológico no ya como posiciones antagónicas y excluyentes sino como líneas de paso, como umbrales fronterizos que favorezcan la porosidad y el contacto entre lo diverso, que permita, como lo señala Agamben, “superar esta lógica binaria”85

[85] Agamben escribe, más exactamente: “se trata, ante las dicotomías que estructuran nuestra cultura, de salirse más allá de las escisiones que las han producido, pero no para reencontrar un estado cronológicamente originario sino, por el contrario, para poder comprender la situación en la cual nos encontramos. [...] Superar la lógica binaria significa sobre todo ser capaces de transformar cada vez las dicotomías en bipolaridades, las oposiciones sustanciales en un campo de fuerzas recorrido por tensiones polares que están presentes en cada uno de los puntos sin que exista posibilidad alguna de trazar líneas claras de demarcación. Lógica del campo contra lógica

3- UN ACERCAMIENTO A LAS TECNOLOGÍAS DE LA PROXIMIDAD.

Destronadas las bipolaridades, caídas las divisiones clásicas de la tradición literaria, Josefina Ludmer observa que,

> después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos que no reconocen los moldes bipolares tradicionales. Que absorben, contaminan y desdiferencian lo separado y opuesto y trazan otras fronteras (LUDMER; 2010: 127)

La categoría de desdiferenciación que Ludmer emplea en su análisis pero que toma prestada del sociólogo Stuart Lash, nos interesa particularmente porque resulta más que clarificadora para dar cuenta de un panorama artístico en el que la propia noción de campo ha sido cuestionada y puesta a prueba adquiriendo nuevas posibilidades de expansión y significación. Pero al mismo tiempo, esta noción se torna prioritaria y significativa para situarnos en un contexto complejo como es el que ha tenido lugar luego de que los efectos de la globalización se hicieran evidentes. Cuando Ludmer pone en contexto el fin del ciclo de la autonomía, se refiere constante pero lúcidamente a 'escrituras diaspóricas', a literatura postautonóma, y en esa demarcación restringe su análisis a una porción de esas experiencias que están conmoviendo y conmoviéndose entre sí. Es decir, esa posición diásporica, esa diseminación que Ludmer observa, responde a una condición del arte actual en general; de ninguna manera es exclusiva de la literatura sino que, en todo caso, cobra sentido cuando se la analiza a la luz de un conjunto más amplio en el que otros objetos y prácticas estéticas del presente presentan un carácter similar.

El arte y la literatura contemporáneos, en el mapa más restringido de Latinoamérica, no pueden disociarse hoy de los movimientos de pensamiento y reflexión que recorren la sociedad en su complejidad y sus contradicciones. La época en la que se enmarcan las experiencias estéticas de este presente errante está caracterizada por una poderosa e irresistible tendencia a la unificación del mundo; denominada como mundialización pero más conocida como globalización, esta dinámica “coincide con la conjunción de fenómenos económicos, innovaciones tecnológicas y cambios radicales de la situación geopolítica pero coincide además, con un régimen inédito de cultura, con un lugar y un valor nuevos de la

---

de la sustancia. Significa, entre otras cosas, que entre A y no-A se da un tercer elemento que no puede ser, sin embargo, un nuevo elemento homogéneo y similar a los dos anteriores: él no es otra cosa que la *neutralización* y la *transformación* de los dos primeros”, en G. Agamben, “Entrevista”, en *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, pp. 12-13.

cultura en la sociedad. Emerge así, la noción de una cultura-mundo que se despliega en un universo cosmopolita y de cambios perpetuos:

> Hasta entonces la cultura era lo que ordenaba la vida con claridad, lo que daba sentido a la existencia encuadrándola en un conjunto de divinidades, de reglas y valores, de sistemas simbólicos. La cultura-mundo funciona al revés de esta lógica inmemorial, pues no cesa de desorganizar nuestro estar-en-el-mundo, las conciencias y las existencias. Estamos en un momento en que todos los ingredientes de la vida están en crisis, desestabilizados, faltos de coordenadas estructuradoras. Iglesia, familia, ideologías, política, relaciones entre los sexos, consumo, arte, educación: ya no hay ni un solo dominio que escape al proceso de desterritorialización y desorientación. La cultura-mundo o planetaria hace estallar todos los sistemas de referencias, borra las fronteras entre «ellos» y «nosotros», la guerra y la paz, lo próximo y lo lejano, vacía los grandes proyectos colectivos de su capacidad de atracción, trastoca sin tregua las formas de vida y las modalidades de trabajo, bombardea a los individuos con informaciones tan pletóricas como caóticas. De ahí se sigue un estado de incertidumbre, de desorientación sin precedentes, generalizado, casi total. Las culturas tradicionales creaban un mundo «lleno» y ordenado que traía aparejada una fuerte identificación con el orden colectivo y, por ello mismo, una seguridad identitaria que permitía resistir las innumerables dificultades de la vida (LIPOVETSKY; 20.)

Nicolás Bourriaud, por su parte, sostiene que “del análisis del arte contemporáneo se deduce que la sociedad humana no se nos presenta como una totalidad orgánica sino como un “conjunto dispar de instituciones, estructuras y prácticas sociales” (2015: 71). Esta visión atomizada de lo social que el arte nos propone se traduce, antes que en un estilo dominante, en representaciones articuladas en torno a una visión del espacio y del tiempo marcadamente particular. Uno de los vectores más fuertes que se enfrentan en el ámbito de la contemporaneidad globalizada es el de la sed de hegemonía frente a una diferenciación cultural creciente y una sed de control del tiempo frente a la proliferación de temporalidades asincrónicas (SMITH; 2012: 20) Comprender las contradicciones que esto implica significa entender que la dinámica cultural asociada al surgimiento de sociedades globalizadas, interconectadas y cada vez más diversificadas, repercute en verdad en la creación de nuevas formas de acción e interacción de estas comunidades, nuevos tipos de relaciones sociales y nuevos modos de relacionarse con los otros y con uno mismo (THOMPSON; 1998: 17)

Una concepción de mundo donde las fronteras se vuelven móviles, inestables, borrosas, imprecisas, impacta sobre nosotros como sujetos. La sensación de desconcierto e, incluso, errancia despierta incertezas y nos obliga a redefinir los abordajes sobre lo que entendemos por identidad, esencialismo, cultura(s), especificidades, territorios, y todo lo que hasta aquí consideramos parte de un tejido social consistente e inalterable. Nuestra experiencia y percepción espacial y temporal se alteran y con ellas emergen formas de representación alternativas. ¿Cómo se manifiesta, entonces, la relación con un espacio que

está siendo permanentemente modificado y vulnerado? ¿Cómo nos dejamos permear por él y por una apreciación del presente que atenta cada vez más contra la gravedad de la historia? ¿Cómo se configura esta falta de linealidad temporal producto de la simultaneidad y la inconmensurabilidad que acomete? ¿Qué valores estéticos coexisten, cuáles perduran y cuáles son desechados?

En este marco, es posible detectar un conjunto de relatos y obras que ensayan una suerte de contigüidades. Las producciones sobre las que nos interesa trabajar en particular de ningún modo pueden considerarse como 'obras fuera de lugar', es decir, no se ubican por fuera de los sistemas de lectura, clasificación ni interpretación, pero sí los vulneran; y en este sentido pueden entenderse como umbrales, líneas de paso, de acceso a, o zonas limítrofes entre algo que las excede en su estructura tradicional o en sus procedimientos de construcción y, al mismo tiempo, las proyecta, tornándolas próximas a otras prácticas, disciplinas, materiales, lenguajes no explorados directamente en su interior. Es precisamente en esa aproximación, en ese acercamiento donde establecen un contacto con lo ajeno que al tiempo que las extrema en su significación y nos permite discutir su configuración.

Según Reinaldo Ladagga, el proceso de descentramiento de los cánones literarios -producto de la globalización- y la atomización que experimentan los sistemas de clasificación así como las disciplinas en sí mismas provocan un arte excéntrico, en apariencia mutante, improvisado, instantáneo, a nuestro modo de ver, estéticas de la errancia que se quieren cada vez menos identificables en su estilo, su género, su particularidad, su nacionalidad, su posición dentro de un sistema de organización y distribución en campos históricamente delimitados.

Ahora bien, en un contexto en el que el mundo parece estar desintegrado, la estrategia del arte hoy pareciera consistir en reintegrarlo a fin de volverlo más vivencial, comprensible e, incluso, manipulable; de ahí que sea necesario inventar dispositivos capaces de reintegrar lo diseminado. Ante la profusión formal, material y conceptual, el arte y la literatura actual, estarían procurando darle un sentido a esa complejidad que involucra la tendencia a la errancia, a lo transitorio, a lo cambiante, a lo mutable, a lo móvil y a lo heterogéneo. Estarían intentando organizar aquello que se nos ofrece como múltiple. ¿De qué modo? A partir de la dinámica del enlace, de la combinación, de la conexión de lo nuevo con lo no tan nuevo, de lo real con lo artificial, de lo tradicional con lo radical, del reencuentro del arte con la vida, de la aproximación de lo visual con lo textual.

Para analizar este panorama en traslación constante se ha buscado una categoría que

en cierto modo nos afecte a todos y atraviese todas las diferencias y divisiones nacionales (LUDMER; 2010: 17) En primer lugar, la tecnología resulta un elemento articulador en tanto permea la vida de modo cada vez más evidente, recorre, se extiende, traspasa fronteras, espacios y objetos y hasta se ha instalado, en los últimos siglos, como un factor determinante en el nuevo panorama cultural al que asistimos y en los regímenes de percepción a partir de los cuales se nos dan ciertos objetos estéticos. Pero además, la tecnología constituye un componente fundamental para pensar las nuevas experiencias históricas que están produciendo, en consecuencia, nuevas experiencias estéticas.

Quiero decir, tanto la tecnología, como el concepto de proximidad son el resultado del análisis de un escenario globalizado que suscitó más paradojas y contradicciones que los problemas que en teoría venía a contrarrestar. Asimismo, desde la década del 90 en América Latina, con la entrada del neoliberalismo y la apertura de mercados, la desregulación de fronteras, la desnacionalización de los Estados se produjo una reorganización del mapa latinoamericano. La globalización alteró las espacialidades, provocando la caída de fronteras que distinguian lo local, lo nacional, lo regional, sin embargo, se entró en una nueva fase en la que surgieron nuevas divisiones o se reforzaron otras. En tal sentido, una vez abolidas las distancias, arrasadas las diferencias, atravesados los tiempos, los lugares, ¿cuáles son los nuevos parámetros de contacto con los que nos enfrentamos?

La categoría 'tecnologías de la proximidad', acuñada inicialmente por el sociólogo John Thompson en su trabajo *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación* (1998), hacía referencia específicamente a la tv y a internet. Thompson la entendía como un recurso que cooperaba como estrategia política para que los candidatos obtengan un vínculo más directo con los electores. Y se refería también a la posibilidad que estas tecnologías representaban para “construir” un perfil del candidato, para acercarlo, humanizarlo, “hacerlo creíble”; en palabras del sociológo,

> el desarrollo de los nuevos medios de comunicación provocó la emergencia de una publicidad desespacializada que permitía una forma íntima de presentación de sí liberada de las constricciones de la co-presencia (THOMPSON; 2001: 40)

De manera tal que admitía la formación de una sociedad en la que era posible, y cada vez más común para todos los individuos en general, aparecer frente a audiencias distantes y revelar algún aspecto de su vida personal.

El concepto de Thompson, fue retomado, luego por Reinaldo Laddaga en *Estética de laboratorio*, donde se la emplea en términos similares para dar cuenta de

> tecnologías que permiten una vinculación entre individuos que no recurre a las maneras de interacción cara a cara, donde dos o más interlocutores comparten un punto definido del espacio (…) Esta forma de vinculación se caracteriza porque en ella tiene lugar una presentación a la vez desespacializada y simultánea, que posee rasgos en común con el universo de la interacción cara a cara, (en la medidad en que se efectúa simultáneamente) y con el universo de lo impreso (que permite la comunicación más allá de localidades particulares) pero que da lugar a una forma particular de disposición de la escena de emisión y recepción (LADDAGA, 2010: 21)

En este sentido, y ligada más a esta última interpretación, la categoría 'tecnologías de la proximidad' con la que aquí se trabajará, si bien se deriva de las anteriormente señaladas, no se pretende como algo ligado solo y exclusivamente al ámbito de lo técnico. Podemos definir a las tecnologías de la proximidad como una categoría de análisis que nos permitirá reconocer una condición móvil de algunas obras y/o prácticas estéticas; un modo de ser que no denotará una posición estable sino que dará cuenta de las derivas entre géneros, soportes, materiales, disciplinas pero también de los traspasos que los artistas experimentan en el proceso de producción.

Por tecnologías de la proximidad se abordará una serie de objetos, prácticas o gestos surgen que exceden la noción de obra, al mismo tiempo que sobrepasan la categoría de campo disiciplinar, la desbordan, y en ese pasaje provocan otros modos de territorialización artística donde predominan la fusión, el contacto, la apertura y la afectación como estrategias de alteración de la especificidad y de la autonomía. La categoría aquí propuesta puede emplearse para atender también, a las tensiones que se observan en torno a la pérdida de la especificidad en el campo del arte y la literatura e intentar reponer de qué manera lo que se traduce como ‘expansión’ complejiza las nociones antes bien delimitadas de lo “textual” y lo “visual”. Obras multiformes como las de Nuno Ramos, las fotografías del argentino Marcos López, y algunos trabajos de los cineastas Mariano Llinás y Martín Rejtman pueden servir para iluminar cómo se articulan lo visual con lo textual, conjugándolos, para construirse como dispositivos que actualizan y renuevan las formas y esquemas tradicionales de la ficción. En este sentido, y en el marco por los debates en torno a la crisis de los grandes relatos, que comienza con Lyotard, y a los impulsos debilitadores que vienen articulando las obras de las últimas décadas hasta el presente, se verá que las obras en cuestión encuentran una zona de proximidad entre lo visual y lo textual que se torna terreno fértil para la supervivencia y la proliferación de narraciones.

En una época donde la pulsión documental y archivística inundan de manera más que evidente los espacios del arte en general, la vida cotidiana parece tenderse como un puente al

alcance de cualquiera y la obra o gesto que de ella se deriva resulta no la huella de la realidad sino un paso más próximo con la experiencia de la que se quiere documento. En este sentido, obras como *La novela luminosa (2004)*, de Mario Levrero, *La ansiedad. Novela Trash (2004)* y *Los años 90* (2001) de Daniel Link, parecen construirse como canales, como una tecnología de la proximidad que pone en contacto la práctica artística con lo real en un contexto sin mediaciones, directo con lo vivido. Ese exceso de vida, esa proximidad entre el arte y vida, puesto de manifiesto también en algunas obras de la artista visual Nicola Constantino, o en las fotografías de Oscar Muñoz, podría pensarse como un mecanismo de transformación de la vida a través del arte, pero además, como una estrategia propia de la pulsión por lo real que recorrió las décadas del 80 y, sobre todo, del 90; la pulsión del arte por alcanzar, por tocar lo real.

Algunas de estas obras, involucran además a las nuevas temporalidades producto de las dislocaciones, las transformaciones y las rupturas que el impacto de la tecnología ha provocado en la percepción tempoespacial. Se piensa, por ejemplo, en la obra del artista colombiano Oscar Muñoz en donde la potencialidad del relato se afirma como un dispositivo de creación antes que como la huella de lo que ha sido. O en el trabajo de la artista argentina Nicola Constantino en el que se articula una proximidad entre la naturaleza múltiple de la realidad y una estructura formal informe, dejando entrever una representación que se propone como vínculo inmediato con esa sensibilidad que conjuga la instantaneidad, lo multiforme y lo complejo, entre muchas otras variables. Algunos de los últimos textos del chileno Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa (2011) Mis documentos (2014),* pueden analizarse también desde esta perspectiva que articula temporalidades desbordadas al trabajar sobre una idea de la literatura como archivo, de escritura como dispositivo para acercar aquello que ha quedado alejado y fragmentado en el tiempo, en el pasado.

En otra línea pero vinculada con el eje que articula este trabajo, es posible observar un conjunto de gestos estéticos que ponen a funcionar la lógica de la apropiación y la refuncionalización de objetos ya utilizados o desechados. Me refiero a los trabajos de Nuno Ramos, Nicola Constantino, Marcos López, Mauro Césari, Daniel Link, por mencionar sólo algunos. Este punto nos llevará a revisar las nociones de obra, autor, origen y originalidad, todas las cuales son puestas nuevamente en cuestión desde un ángulo que involucra nuevas problemáticas. El registro de prácticas que intervienen materialidades y operan como máquinas o artefactos de profanar nos permitirá volver a revisar conceptos como ‘inoperatividad’, ‘descreación’, ‘uso’, ‘postproducción’ para pensar hacia dónde (fuera del

arte) y hacia qué (la experiencia de la vida) se redirigen estas tecnologías de la proximidad.

Oscuridad, inadecuación, inactualidad, anacronismo parecen ser los ejes conceptuales que articulan la noción de lo que debemos entender como contemporáneo, según se desprende de la ecuación filosófica a la que arriba Agamben. Gestos, perspectivas, objetos encuentran inesperadas afinidades a partir de una relación cuyo motor o base es la disociación o desconexión con su propio tiempo, dice el filósofo. Un tiempo que parece resquebrajarse para que a través de sus grietas surjan todos los tiempos infinitos y posibles que componen la historia con mayúscula. El fantasma de lo nuevo y lo incipiente exorcisado a manos del resplandor de aquello que ha sido pero que, sin embargo, sobrevive y se actualiza, se restaura siempre de modo diferente con cada destello que lo ilumina. ¿Cómo establecer una genealogía en la contemporaneidad? No podría acaso pensarse esta sucesión o parentezco como un desvío de la historia, como la construcción de una grieta o abertura que habilita otras zonas no exploradas o desestimadas, y en ese movimiento hace confluir lo inesperado. Creemos que lo prometedor de pensar en una estética sin territorio con la potencia desidentificadora que la constituiría reside en la tensión que habilita respecto de su diálogo con la tradición, precisamente porque imposibilita establecer un patrón de creación y, al mismo tiempo, evita el anclaje genealógico con un vaivén errante que da cuenta de un panorama artístico proliferante y desatomizador, cuya principal característica parece ser el modo en que nuestra cultura funciona mediante trasplantes, injertos, apropiaciones, descontextualizaciones, en suma, una experiencia de lo común, porque como ya lo ha dicho Daniel Link, las comunidades que imaginan estas obras, atraviesan las eras, los continentes porque optan por habitar en la intemperie del mundo, en los umbrales de los sistemas de categorización y normalización, en la errancia de una práctica que se quiere excéntrica y que exhibe la liberación de todo pacto, de toda servidumbre, de toda interdicción (LINK; 2015)

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. Estado de excepción. Adriana Hidalgo. Buenos Aires; 2004.

_____, *El hombre sin contenido*. Ed. Áltera. Barcelona; 2005.

BOURRIAUD, Nicolás. *Ex-forma*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires; 2015.

ESCOBAR, Ticio. “Los parpadeos del aura” en *Cuadernos de Arte* Nº 13. Noviembre 2007. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile. pp. 69 – 94.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos*. Ed. Rocco. Río de Janeiro; 2014.

_____, *Mundos en común*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires; 2015.

KOZAK, Claudia. *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra Editora. Buenos Aires; 2012.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio.* Adriana Hidalgo. Buenos Aires; 2010.

LINK, Daniel. *Suturas. Imágenes, textos, vida.* Eterna Cadencia. Buenos Aires; 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. *El occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*. Anagrama. Barcelona; 2011.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia. Buenos Aires; 2010.

SMITH, Terry. *¿Qué es el arte conteporáneo?* Siglo XXI Editores. Buenos Aires; 2012.

THOMPSON, John. *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación.* Paidós. Barcelona; 1998.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A PUBLICIDADE DIRIGIDA À CRIANÇA NA REVISTA *CRESCER*: CONSUMO E TECNOLOGIA COMO DETERMINANTES PARA O DESAPARECIMENTO DA INFÂNCIA

Ma. Mariele Gabrielli (UCS)

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A proposta de investigação aqui desenvolvida objetiva refletir sobre articulações entre *infância*, *tecnologia*, *linguagens* e *consumo* focalizando a análise de objetos culturais contemporâneos destinados a crianças. Assim, neste texto, o produto em foco é um anúncio publicitário da empresa de telefonia celular *Vivo*, veiculado nas páginas 4 e 5 da revista *Crescer*, Editora Globo, nº 261, edição do mês de agosto de 2015.

O estudo organiza-se em dois eixos. O primeiro dedicou-se a apresentar e discutir o anúncio publicitário, claramente dirigido ao consumo infantil, mas veiculado numa revista destinada aos pais. A ênfase recai nos propósitos e influências da linguagem verbal e da visualidade no produto cultural, considerando o uso da imagem infantil, tendo em vista a proibição legal da publicidade dirigida à criança. No segundo momento, através da reflexão teórica, trata-se da infância e de seu desaparecimento, no contexto do consumo e da tecnologia.

Enfatizam-se ideias e conceitos de autores como Neil Postam (1999), que teoriza sobre o desaparecimento da infância, Eric Landowski (1992), que trata de alguns aspectos sobre a publicidade e Israel Pedrosa (2002), que sustenta a discussão sobre o uso da cor e seus efeitos na imagem em estudo.

2 O ANÚNCIO PUBLICITÁRIO COMO PRODUTO PARA A INFÂNCIA

A revista *Crescer* tem edição mensal e propõe-se a levar informações e inspiração para mães, que, além de olharem por seus filhos, também querem cuidar de si próprias, estudar e trabalhar, e pais, que entendem a importância de participar do desenvolvimento dos pequenos.

O magazine objetiva levar notícias e pesquisas relevantes em saúde, educação e comportamento, defendendo que a melhor forma de criar os filhos é respeitando os direitos

humanos, através da sustentabilidade, do convívio com a diversidade e da valorização da arte e da cultura como instrumentos de felicidade e cidadania.

O apelo consumista do periódico é evidente, uma vez que das 112 páginas da edição analisada, pelo menos vinte delas são destinadas a anúncios dos mais variados produtos, como telefones celulares, produtos de higiene e beleza para mães e bebês, alimentos para a primeira infância, itens de mobiliário, transporte e moda infantil, todos eles com o objetivo de persuadir os pais, público leitor, para adquirirem esses produtos, difundidos com imagens de crianças felizes e saudáveis, ladeadas por pais igualmente sorridentes, numa concepção tradicional e idealizada da família unida e sem problemas.

Atualmente no Brasil uma Resolução do Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente, vinculado à Secretaria de Diretos Humanos da Presidência da República, considera ilegal qualquer publicidade voltada para crianças. De acordo com a norma, publicada em 4 de abril de 2014, a mensagem pode continuar existindo, mas tem que ser dirigida exclusivamente para adultos.

O texto legal diz que a prática do direcionamento de publicidade e comunicação mercadológica à criança, com a intenção de persuadi-la para o consumo de qualquer produto ou serviço, é abusiva e, portanto, deve ser combatida.

A resolução define como comunicação mercadológica toda e qualquer atividade de comunicação comercial, inclusive publicidade, para a divulgação de produtos, serviços, marcas e empresas, realizada, dentre outros meios e lugares, em eventos, espaços públicos, páginas de internet, canais televisivos, em qualquer horário, por meio de qualquer suporte ou mídia, no interior de creches e das instituições escolares, inclusive nos uniformes escolares ou materiais didáticos, seja de produtos ou serviços relacionados à infância ou ao público adolescente e adulto. Além disso, dispõe também que é considerada abusiva qualquer publicidade que abranja anúncios impressos, comerciais televisivos, spots de rádios, banners e sites, embalagens, promoções, ações em shows e apresentações em pontos de venda (BRASIL. Resolução nº163, 2014, art.1º).

O anúncio visado nesta análise reflexiva provoca o debate, porque precisa atender às demandas de dois destinatários, atingir os desejos de consumo da criança, sem perder de vista que o poder de compra pertence ao adulto, e ainda levar em conta o que dispõe a legislação vigente sobre a publicidade direcionada à infância.

A propaganda da empresa de telefonia móvel *Vivo* é tomada para análise. Impressa logo nas primeiras páginas da edição 261, agosto de 2015, ocupa duas laudas, chamando

atenção para os recursos visuais e verbais, dispostos com cores atrativas, fontes destacadas e diagramação harmoniosa.

Na parte central da publicação, o *slogan* "usar bem, pega bem", tem a função de fixação da marca no consumidor, além de estabelecer um jogo de palavras. A primeira expressão, "usar bem", refere-se ao uso da tecnologia, no caso o telefone celular, com consciência, sem abusos, responsabilidade dos pais de orientar as crianças. Já os termos "pega bem", têm duas interpretações pertinentes no contexto desta publicidade. "Pega bem", na fala informal, no uso cotidiano, significa algo que é adequado, que aos olhos dos outros é legítimo, aceito como correto. Por divulgar um serviço de telefonia móvel, a sentença "pega bem" também transmite a ideia de qualidade no sinal, de bom funcionamento da rede de celulares da marca *Vivo*.

A linguagem verbal emprega recursos que pretendem promover a reflexão dos leitores da revista, por meio dos questionamentos, "Será que as crianças estão cada vez mais desconectadas da infância?", "Celular para criança pode?" e "A partir de que idade?".

A resposta que a publicidade deseja não é somente provocar o debate sobre a necessidade, ou não, de crianças pequenas estarem em conexão com o mundo tecnológico, mas uma atitude que implica o consumo do público-alvo, isto é, que os pais comprem um celular da marca anunciante para seus filhos.

O produto que está sendo oferecido, numa revista destinada ao público adulto, em especial mães, está direcionado às crianças. O discurso publicitário dirige-se aos pais, interpela-os, questiona-os, reconhecendo neles o papel de compradores do material, no entanto, o produto será utilizado pela criança, como sugere a imagem.

Como se pode observar, uma vez que há agora no Brasil uma norma legal que proíbe a publicidade dirigida à criança e ao adolescente, o anúncio foco desta análise faz a manipulação do uso da imagem infantil, já que redireciona ao público adulto a comunicação mercadológica, mas mesmo assim o público-alvo é o infante.

Ademais, atribui aos genitores a preocupação com o desenvolvimento educativo de seus filhos e se coloca como parceira desta missão ao evidenciar o compromisso da marca com a aprendizagem: "A Vivo acredita que a conexão é importante e pode contribuir para o aprendizado [...]".

Outro elemento contextualizador é a menção à página virtual da campanha, "Acesse usarbempegabem.com.br". Nota-se, com isso, um entendimento de que os pais

contemporâneos, leitores da revista *Crescer*, já estão conectados através da Internet, reflexo de um mundo em rede, que permite ampliar as formas de divulgação e aquisição de produtos.

Nesse sentido, o periódico usa no texto uma família semântica relacionada ao mundo virtual: "desconectadas" "celular" "conexão", pois os leitores da revista são familiarizados com estes termos, com o contexto tecnológico. A proposta é levar esses recursos, agora, para o universo das crianças, os filhos deste público leitor da revista.

Nessa oferta, a campanha procura argumentar que o uso precisa ser consciente, moderado. Depois de afirmar que, ao estarem conectadas à rede, através do uso de um telefone da marca *Vivo*, as crianças poderão ter benefícios, o texto sinaliza que "o celular não pode substituir os momentos especiais da infância". Dessa forma, o texto verbal da campanha abre espaço para a crítica quanto ao excesso de atividades com o celular, que se tornou mania e até mesmo um vício para alguns adolescentes e adultos, provável preocupação dos pais, e deixa uma lacuna para o leitor da revista preencher com as próprias ponderações quanto ao que é ser criança e quais são esses momentos especiais da infância.

A visualidade da obra contribui para sustentar a ideia de uso do celular por crianças como algo positivo e necessário. Na foto, são apresentadas três crianças felizes, provavelmente em idade pré-escolar, totalmente à vontade com os telefones em mãos, ambientadas a seu uso.

Figura 1: Revista Crescer, Ed. Globo, nº 261, 2015.

O retrato das crianças, pela disposição e pelos gestos que fazem com as mãos, remete a uma imagem tradicional e muito difundida nas mídias digitais, especialmente nas redes sociais, dos três macacos sábios[86], um ao lado do outro, o primeiro cobrindo a boca, o central, com as mãos sobre os ouvidos e o terceiro escondendo os olhos.

Ricardo Mário Gonçalves(2015), professor de História Oriental da USP, esclarece que os macaquinhos, conhecidos como Três Macacos Sábios, ilustram a porta do Estábulo Sagrado, um templo do século 17 localizado na cidade de Nikko, no Japão. Seus nomes são *mizaru*, o que cobre os olhos, *kikazaru*, o que obstrui os ouvidos e *iwazaru*, o que fecha a boca, traduzidos para o português como não ouça o mal, não fale o mal e não veja o mal. O folclore japonês diz que a imagem dos macacos foi trazida por um monge budista chinês, no século 8, apesar disso, não há comprovação dessa suposição.

A figura dos macacos atualmente é relacionada com a ideia dos três segredos da sabedoria: "não veja o mal, não ouça o mal e não fale o mal".

Uma relação possível entre a imagem das três crianças do anúncio publicitário e o folclore japonês dos três macacos sábios pode ser estabelecida. Além de comporem uma cena divertida, a gestualidade das crianças sugere o uso da tecnologia desde a infância, além de ser lúdico, evidenciado pela expressão de satisfação, ainda é algo importante e que permite o aprendizado. Se a mensagem dos macacos sábios nos diz, não veja, não ouça e não fale o mal, o anúncio tenta mostrar que, com um celular da marca anunciante, nossas crianças poderão ver, ouvir e falar bem e se beneficiarem muito com isso.

A referência aos sentidos da visão e da audição, além da fala, reforçam a ideia de conexão com o mundo difundida pela marca. De certa forma, ao utilizarmos um celular, com todos os recursos tecnológicos que a modernidade confere aos dispositivos móveis, torna-se possível falar, ouvir e enxergar a tudo e a todos, sem limites geográficos. Dessa forma, o celular acaba se transformando em um produto tecnológico e de práticas culturais para as crianças.

Recorrendo novamente à imagem, observa-se que o garoto, à esquerda, esconde uma articulação da boca, talvez um sorriso por detrás do aparelho, possivelmente provocado pela descoberta das inúmeras possiblidades um celular com conexão em rede pode permitir. A

[86]A filosofia por trás do simbolismo dos macacos vem de uma lenda Tendai-budista, na qual os macacos são usados para representar o ciclo de vida do homem. O provérbio "não veja o mal, não ouça o mal, não fale o mal" é chamada no Japão de "regra de ouro", onde se se encontram outros ensinamentos que ajudam a promover harmonia entre as pessoas: Não faça aos outros o que não gostaria que fizessem à você. Informação disponível online: http://www.japaoemfoco.com/mizaru-kikazaru-e-iwazaru/.

menina do centro, com um pouco mais de idade que os outros, em atitude de estar atendendo a duas ligações ao mesmo tempo tem uma expressão de surpresa, que pode ser lida como o encantamento pelas possibilidades dos recursos da telefonia, ou também se fazer uma alusão ao mundo contemporâneo, das multitarefas, no qual as crianças veem seus pais fazendo muitas coisas ao mesmo tempo, sendo comum adultos que utilizam dois celulares para atenderem suas necessidades pessoais e profissionais. Já, para garota da direita, o equipamento eletrônico é algo tão familiar para a infância como um brinquedo, sugerindo suas finalidades lúdicas e de entretenimento. Com dois celulares nas mãos, encobrindo a visão, lembra uma brincadeira comum da infância, de esconder e revelar, ou esconde-esconde: o divertimento garantido, pelo contato com essa aparelhagem.

Outro aspecto da visualidade diz respeito à disposição harmoniosa dos elementos compositivos da fotografia e dos textos na folha. Distribuído ao longo de duas páginas, o anúncio sobrepõe a escrita em fonte branca, no fundo em tons de violeta. Apenas a primeira inscrição, no canto superior esquerdo, traz as letras impressas na tonalidade púrpura.

A cor das roupas das crianças e o pano de fundo da fotografia repetem a tonalidade do logotipo da marca de telefonia *Vivo*. O violeta tem como característica, segundo Pedrosa (2002, p. 115), ser a cor da temperança. Ao reunir as qualidades das cores que lhe dão origem, o azul e o vermelho, simboliza a lucidez, a ação refletiva, o equilíbrio entre a terra e o céu, os sentidos e o espírito, a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria.

No anúncio, essa escolha cromática pode sugerir a tentativa de harmonia entre a infância, com o que tem mais especial, as brincadeiras, o convívio familiar e com amigos, com o uso do celular, que coloca as crianças desde muito cedo como partícipes deste mundo em conexão. Além disso, como a imagem faz menção direta ao mito dos macaquinhos sábios, também reforça a busca pela moderação, a pela harmonia, pelo uso adequado, o “usar bem”, conforme anuncia o *slogan*, nessa campanha.

No estudo das cores, Pedrosa (2002, p. 115) destaca também que o violeta foi considerado como símbolo da alquimia, “sua essência indica uma transfusão espiritual, a influência de uma pessoa sobre a outra, pela sugestão, a persuasão, o domínio hipnótico e mágico”. Por se tratar de uma publicidade, no qual o objetivo imediato é divulgar e comercializar o produto, a escolha do violeta é bastante adequada, tento em vista sua potencialidade de influenciar, persuadir e convencer os pais de que comprar um celular da marca *Vivo* pode ser uma decisão importante e que trará benefícios para seus filhos, além de toda a diversão, evidenciada pela imagem.

3 CONSUMO, TECNOLOGIA E DESAPARECIMENTO DA INFÂNCIA: ARTICULANDO OS EIXOS

Atualmente, observando as diferentes formas de vestir, as brincadeiras nas ruas das cidades, os jogos infantis e a própria infância, constata-se o quanto ela está ameaçada. Cada nação, a seu tempo, tentou entender e integrar a infância à sua cultura, conforme o padrão religioso, intelectual e o cenário econômico do período. Assim, em alguns contextos históricos, a infância foi enriquecida, em outros, negligenciada.

Neil Postman (1999, p. 18) analisa evidências que confirmam o ponto de vista de que a infância está desaparecendo e afirma que, "para onde quer que a gente olhe, é visível que o comportamento, a linguagem, as atitudes e os desejos – mesmo a aparência física - de adultos e crianças se tornam cada vez mais indistinguíveis". Esse silenciamento da meninice evidencia-se em um panorama histórico que se manifesta no surgimento da ideia de infância, a partir da invenção da prensa tipográfica, no século XVI, que dividiu o mundo adulto do infantil, até o seu desaparecimento, na contemporaneidade, com as invenções tecnológicas, especialmente a televisão, que alteraram o tipo de informação que as crianças podiam ter acesso, bem como sua quantidade e qualidade.

O autor busca revelar que a ideia de infância começa a escapar de nossa compreensão a partir da invenção do telégrafo, que mudou o caráter da informação do pessoal e regional para o impessoal e global. Tal invenção teve repercussões na infância, já que este conceito é fruto de um ambiente em que uma forma especial de informação, controlada por adultos, tornava-se pouco a pouco disponível para crianças. Inicialmente o telégrafo, mais tarde o rádio e a televisão e atualmente a conexão em rede desapossaram do lar e da escola o controle das informações.

Postman assinala que foi precisamente em 1950 o início do desaparecimento da infância, quando a televisão instalou-se na maioria das casas americanas. O novo ambiente midiático que surgiu forneceu a todos as mesmas informações, sem segredos. Nas palavras do autor, "graças ao milagre dos símbolos e da eletricidade, nossa crianças sabem tudo o que qualquer outra pessoa sabe – de bom e de mau. Nada é misterioso, nada é atemorizante, nada é escondido das vistas do público" (POSTMAN 1999, p. 111).

Para sustentar seu pensamento, o autor reitera que o desaparecimento de nosso modelo tradicional de infância, em função da televisão, há de ser observado melhor e com mais

intensidade nos comerciais. Para isso, testemunha que as crianças praticamente desapareceram da mídia, isto não quer dizer que pessoas de pouca idade não são mostradas nas imagens, ao contrário, "quando são mostradas, são representadas como adultos em miniatura, à maneira das pinturas do século treze e quatorze" (POSTMAN 1999, p. 136).

Tomando o anúncio publicitário foco deste estudo, observam-se essas características. Nesse sentido, o desaparecimento da infância também relaciona-se ao prazer existencial de comprar, amplamente divulgado pelas mídias. Para Postman (1999 p. 110), "a televisão revela às crianças, na mais tenra idade, as alegrias do consumismo, o contentamento decorrente do comprar quase tudo".

Diante deste cenário de desaparecimento da ideia de infância, motivado pela televisão, e hoje potencializado pelo uso de celulares, Postman (1999) defende que nesse ritmo, não só autoridade do adulto perde terreno, como também a curiosidade da criança. Nos tempos da mídia eletrônica não há mais o espanto da descoberta ou perguntas a serem feitas, uma vez que a criança não precisa de esforços para conseguir respostas, tudo é possível e acessível por intermédio da conexão em rede.

A imagem visual e o texto verbal da campanha publicitária reforçam a ideia do consumo, primeiramente por mobilizar os pais, que possuem o poder da compra, mas também por utilizar as crianças como novos alvos da tecnologia móvel. Dessa forma, "como as crianças são admitidas cada vez mais em aspectos da vida adulta, lhes pareceria arbitrário excluí-las de um dos mais importantes: vender" (POSTMAN 1999, p. 138).

Eric Landowski (1992, p. 104) completa essa posição, ao abordar o tema da publicidade e do consumo, afirma que o discurso publicitário é um discurso social que "contribui para definir a apresentação que nós nos damos do mundo social que os rodeia". O autor também articula que o discurso publicitário, ao combinar texto e imagem, como se observa no produto aqui analisado, é um dos lugares privilegiados para a figuração, no sentido concreto do termo, de certas relações sociais.

A campanha publicitária da empresa Vivo, ao dirigir-se aos pais, na revista *Crescer*, escolhe o foco no consumo infantil e instaura, através da articulação texto e imagem, o que Landowski chama de lógica da compra e lógica do contrato. Nesse sentido tem-se, de um lado, o discurso que propõe objetos a adquirir, lógica da compra, e de outro, "um discurso orientado para o estabelecimento de *relações* que ligam mais ou menos íntima e duravelmente dois *sujeitos*, a lógica do contrato (LANDOWSKI 1992, p. 107, grifos do autor).

Frente ao exposto na análise, há que se pensar em ações que orientem os leitores da revista, destinada ao público adulto, os pais, mas que veicula um anúncio publicitário com foco no consumo infantil de telefones celulares.

Ao articular duas linguagens, o produto cultural analisado remete à determinada ideologia, conforme fora refletido anteriormente, e que precisa ser tratada com criticidade, pois a falta de reflexão sobre os elementos verbais e visuais conduzem a uma interpretação superficial do anúncio e, principalmente, torna o leitor um mero consumidor. É nesse sentido que se evidencia o potencial da educação mediadora como possibilidade de produção de uma atitude mais crítica, diante dos objetos culturais deste tempo.

Uma apreciação mais atenta, que vai além do explícito em palavras e imagens nos produtos culturais para a infância, requer a presença de uma educação que forneça sustentação para a leitura e provoque o desenvolvimento de competências que permitam ao leitor infantil, e também aos seus pais, atribuir significados, construir relações e estratégias de compreensão ainda mais complexas e emancipadoras.

É nesse sentido que se evidencia a necessidade de processos de leitura que extrapolem o texto verbal escrito e que se estendam para o campo da visualidade. O que se pretende com essa proposta é qualificar as práticas de leitura de anúncios publicitários com foco na infância, de modo que se amplie a atribuição de sentidos para os textos na contemporaneidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já apontou Postman (1999), o brincar do século 21 mudou. Nas ruas das grandes cidades ninguém mais corre livremente, pula corda ou joga amarelinha. O contexto social mudou e, como consequência, o entretenimento também. Com a diminuição dos espaços públicos para lazer ao ar livre e a falta de segurança nas áreas urbanas, as crianças estão mais resguardadas em espaços fechados e preferem se divertir com aparelhos tecnológicos modernos, como os celulares conectados em rede virtual.

Um dos fatores dominantes para que brinquedos, jogos eletrônicos e celulares integrassem cada vez mais o cotidiano infantil foi o desenvolvimento da indústria tecnológica e o uso da propaganda para estimular seu consumo. O produto cultural em análise é um exemplo dessa combinação de tecnologia na infância e consumo. O anúncio é um híbrido, constituído pelas palavras e pela imagem e as duas linguagens que precisam ser consideradas no processo de leitura e significação do material publicitário. Ainda que se dirija aos pais,

através da manipulação do uso da imagem, tendo em vista a proibição legal da publicidade dirigida à infância, mantém o foco no público infantil. Diante desse contexto, o papel de pais e adultos em geral é estarem informados sobre a adequação dessas tecnologias ao ambiente infantil e sua contribuição para o desenvolvimento das crianças, sempre mediados pelo equilíbrio entre as atividades intelectuais, físicas, lúdicas, sociais e emocionais.

Com base na análise do anúncio, evidencia-se que a publicidade cumpre sua função comercial, através da articulação do verbal e do visual e que o desenvolvimento de competências de leitura de múltiplas linguagens é condição para a maior ou menor amplitude de compreensão leitora de textos contemporâneos.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Resolução nº 163, de 13 de março de 2014. *Dispõe sobre a abusividade do direcionamento de publicidade e de comunicação mercadológica à criança e ao adolescente.* Disponível em:<https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=268725>. Acesso em: 10 dez. 2015.

GONÇALVES, Ricardo Mário. *Qual a origem daqueles três macacos que um não vê, o outro não escuta e o terceiro não fala?* Disponível em:<http://revistagalileu.globo.com/Galileu/0,6993,ECT688136-1716-6,00.html>. Aceso em: 18. nov. 2015.

KAWANAMI, Silvia. *Mizaru, Kikazaru e Iwazaru*. Disponível em: <http://www.japaoemfoco.com/mizaru-kikazaru-e-iwazaru/>. Acesso em: 10 dez. 2015.

LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida:* ensaios de sociossemiótica. São Paulo: EDUC/Pontes 1992.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente.* Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2002.

POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância.* Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

REVISTA *CRESCER*. Edição 261, Editora Globo, agosto. 2015.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

BOMBACHAS, CHURRASCO E PALA: VOCÁBULOS BANTOS NO LÉXICO GAÚCHO

Dra. Marília Conforto (UFRGS)

A comunicação apresenta a pesquisa: ***Línguas africanas, língua de negro:*** **Um estudo social do africano escravizado através de vocábulos afrobrasileiros,** que vem sendo desenvolvida como estágio de Pós-Doutorado sob a supervisão do prof. Dr. José Rivair Macedo (UFRGS), A pesquisa propõe a reflexão sobre os vocábulos de origem africana que no processo de escravização e da diáspora evidenciam o *lócus social* e identitário do africano-negro. Os vocábulos escolhidos para a apresentação são em número de 35 de origem banto compondo o léxico gaúcho. Eles foram publicados por Nei Lopes em **Cadernos Porto & Vírgula** sobre a *Presença Negra no Rio Grande do Sul*, em 1995. Os vocábulos representam a forma de compreensão da realidade espaço-social vividos pelos africanos em terras gaúchas. O processo de escravização datado no tempo-espaço também influenciou as línguas africanas, que no momento da travessia do Atlântico, passaram a ser, pejorativamente, denominadas "língua de negro".

Os registros sobre os cativos africanos são em sua maioria redigidos pelas estruturas de poder político-econômico português e os vocábulos de origem africana constituem assim uma possibilidade de resgatar o patrimônio cultural do falante africano que no Rio Grande do Sul é negro-cativo e falante de "língua de negro". Ressaltamos a partir de nossas leituras que popularmente conhecida como "língua de negro" é na verdade, várias línguas africanas que em contato com o português deram origem a novos vocábulos de etimologias africanas com a forma lexical portuguesa.

Escravidão, ausência de liberdade, sujeição de seres humanos, propriedade de alguém. A história do processo civilizatório humano é também a história social da escravização. Alberto da Costa e Silva em *A manilha e o Limbambo* aponta a partir da leitura de um artigo de David Brion Davis que o processo de escravização dos seres humanos teve início com a domesticação dos animais. Os animais ao redor dos primeiros grupamentos humanos, no período do Neolítico, visitavam diariamente em busca de restos de alimentos e assim segundo Brion ter-se-ia iniciado o processo de escravidão humana como decorrência da domesticação dos animais.

O artigo de Brion levou Silva a propor o contrário:

> A tese, por fascinante, provoca-me a propor o inverso: que a experiência de escravizar homens tenha sido aplicada na domesticação dos animais, sem recusar que os dois processos, em algumas culturas, possam ter andado de mãos dadas. Sabemos de muitos povos que praticaram a escravidão sem ter domado animais, a não ser como xerimbabos. A maioria dos indígenas da América. E quase todos os antigos habitantes da África subsaariana, que só conheceram, domesticando um único animal nativo, a galinha-d´angola, pintada, capote ou galinha-da-guiné. Se tiver sido como imagino, o homem pôs a corda no pescoço de outro homem e o fez trabalhar para ele muito antes de colocar um animal, exceto talvez o cão, a seu serviço (SILVA, 2002, p. 79)[87]

Silva ressalta que a instituição escravista em África possuía conotação social muito diferente do processo escravista colonial português. É dentro da estrutura portuguesa organizada para a escravidão colonial que entendemos o conceito de escravidão e como ele desorganizou culturalmente as sociedades africanas. Tomamos aqui o conceito a partir de Mário Maestri. Para o autor: "Um indivíduo submetido pela força não é, necessariamente, um escravo" (MAESTRI, 1985). Assim, segundo Maestri três determinações devem estar presentes para definir relações escravistas:

1. O cativo, considerado como simples mercadoria, deve estar sujeito às eventualidades próprias dos bens mercantilizáveis – compra, venda, aluguel etc.;
2. A totalidade do produto do seu trabalho deve pertencer ao senhor. A remuneração que o cativo recebe sob a forma de alimento, habitação, e etc. deve depender, ao menos formalmente, da vontade senhorial;
3. O *status*; escravo deve ser vitalício e transmissível aos filhos.

A importância das relações escravistas definidas por Maestri podem ser observadas quando da análise da documentação em nível econômico, social, religioso e principalmente no estudo das línguas africanas. O processo de organização do tráfico de africanos levou a um processo de coisificação das etnias africanas que se tornavam negros e instrumentos de trabalho marcando não só o *lócus* social do africano escravizado, mas também seu o *lócus* social como falante. É importante lembrar alguns estudos linguísticos sobre a formação do português brasileiro desconsideram ou minimizam a contribuição das línguas africanas.

RASTREANDO A LÍNGUA BANTA

Uma das primeiras dificuldades que o pesquisador encontra no estudo das línguas

[87] C.f. o capítulo "A escravidão entre os africanos" In: SILVA, Alberto da Costa e. *A manilha e o limbambo*: a África e a escravidão, de 1500 a 1700. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

africanas é a definição do espaço geográfico na África subsaariana quando da chegada dos europeus. Ao falarmos em África temos que considerar quem enuncia. Os aspectos do continente africano enunciados pelos: colonizadores, exploradores, políticos, grandes empresários e historiadores eurocentristas costumavam e costumam tratar o continente africano como uma "homogeneidade". As consequências são ações políticas, culturais que não tem levado em consideração a diversidade cultural-histórica africana. A construção homogênea de uma África é histórica e vem desde a antiguidade onde os exploradores tomaram o espaço abaixo do deserto do Saara como um depósito de riquezas a serem exploradas desde seres humanos (escravos), ouro, marfim, sal especiarias e tantos outros produtos que pudessem se tornar lucrativos financiando ao longo da história o mercantilismo e o processo de acumulação primitiva de capital como a base econômica do capitalismo moderno.

Essa "homogeneidade" e o africano como um produto comercial altamente lucrativo estão na base das questões referentes ao estudo das línguas africanas. É o caso do léxico banto. No seu estudo sobre a língua Mina-Jeje no Brasil Yeda Pessoa de Castro esclarece que o povo banto estava distribuído em um vasto território geográfico e com menor densidade populacional do que a região da África Ocidental (PASSOS, 2002, p. 39). Quando a autora sistematizou as áreas de origem dos escravos para o Brasil ela utilizou as atuais denominações geográficas dos países africanos que resultaram de um passado, recente, de lutas pela independência colonial a partir do final da década de 50 e início da década de 60. Segundo Yeda temos:

> a) O domínio banto, toda a extensão abaixo da linha do Equador englobando os seguintes países: Camarões, Gabão, Congo-Brazzaville, Congo-Kinshasa, Angola, Namíbia, África do Sul, Zâmbia, Botsuana, Uganda, Ruanda, Burundi, Moçambique, Tanzânia, Zimbábue, Quênia, Lesoto, Malavi;
> b) A África Ocidental, que via do Senegal à Nigéria, no Golfo de Benim, compreendendo, geograficamente, além desses dois países, Gâmbia, Guiné Bissau, Guiné Conakry, Serra Leoa, Libéria, Burquina-Fasso, Costa do Marfim, Gana, Togo e Benim (PASSOS, 2002, p. 39).

Antes do processo de organização do tráfico esses povos se diferenciavam por suas práticas culturais e pela língua. No caso do povo banto como afirma Passos o tronco linguístico é comum e remonta há quatro milênios atrás ele é denominado de proto-banto. Quando cruzamos os estudos sociolinguísticos com a história social da diáspora africana é possível observar que o espaço territorial africano vai sendo (re) nomeado conforme os interesses comerciais dos traficantes. Voltamos a Yeda que chama atenção ao estudar o Ciclo

da Costa da Mina. Segundo ela o temo ewe-fon foi usado pelos pesquisadores para nomear um conjunto de línguas e falantes concentrados na região do golfo de Benim – África Ocidental que tradicionalmente era chamada de "sudanesa" e que foi (re) nomeada de Costa da Mina em função do tráfico (PASSOS, 2002, p.48-49). A história social do tráfico contribui ao apontar uma estratégia dos traficantes dos comerciantes de escravos denominados pumbeiros ou pombeiros (RODRIGUES, 1964, p.41). As diversas etnias africanas eram misturadas entre si por ocasião do embarque para que não conseguisse entender-se se vissem obrigadas a aprender a língua portuguesa o que evitaria o planejamento de tentativas fugas e resistências na viagem e nos mercados de venda de escravos no Brasil.

No diálogo entre sociolinguística e história social percebemos a importância da palavra e de sua materialização através da escrita. Ela é importante como recriadora, denominadora e nomeadora da realidade que é percebida na prática portuguesa ao contatar com as sociedades africanas. Enfocamos a imposição da língua portuguesa, falada e escrita, foi realizada através de atos legais, comerciais e religiosos, sendo a catequese um poderoso instrumento de dominação. A imposição linguística portuguesa estendeu-se para a troca de nomes africanos dos cativos por nomes cristãos. E dos nomes geográficos (toponímicos-africanos) por nomes de ilustres portugueses e seus feitos.[88]

OS VOCÁBULOS AFROGAÚCHOS

Em nosso trabalho com a literatura brasileira do século XIX observamos que nos 26 romances pesquisados para a elaboração da dissertação e da tese é possível resgatar expressões nas vozes dos personagens e narradores que classificavam a língua falada pelos escravos como: "bárbara", "incompreensível", "língua de negro", "língua de feitiçaria" entre outros adjetivos.[89] Digno de nota que o termo "língua de bárbaros" é recorrente em muitas das narrativas ficcionais pesquisadas. Inferimos que esse pode ser um indicativo do motivo da contribuição da língua africana na formação do português estar restrita aos aspectos religiosos, alimentação, expressões do cotidiano (trabalho, instrumentos de trabalho, castigos entre outros). Um segundo motivo importante a nosso ver são o deslocamento espaço-temporal e ausência da escrita além do processo de coisificação do africano. Afinal

[88] C.f. Artigo "Cartografia Histórica da África-Mapa cor de Rosa" de Arlindo José Charles e Lucilene Antunes Correira Marques de Sá. In: anais do I Simpósio brasileiro de Cartografia Histórica. Maio de 2011.
[89] CONFORTO, Marília. *O escravo de papel: O cotidiano da escravidão na literatura do século XIX.* Caxias do Sul, RS: Educs, 2012.
_____. *Faces da personagem escrava.* Caxias do Sul, RS: Educs, 2002. (Coleção Conexão)

instrumento de trabalho não fala e se ele é um macaco mais humanizado (como evidenciam muitas correspondências, diários de viagem e documentações) sua linguagem seria adequada a sua aparência física, ou melhor, à construção sócio-identitária que foi sendo forjada nos anos de tráfico e escravidão pelos portugueses e brasileiros. Não esquecendo que muitos vocábulos afro-portugueses e portugueses desapareceram com o fim do escravismo ou foram usados com outro sentido. Estes fatores contribuíram para a forma de inserção do vocabulário africano no português brasileiro. O indígena, apesar de ter sido escravizado e desorganizado culturalmente esteve em contato desde a chegada da armada de Cabral à Bahia. Autores como Mário Maestri e Fernando Novais, por exemplo, ressaltam que o sucesso da colonização portuguesa foi atribuído aos indígenas que muito auxiliaram com seus conhecimentos sobre: caminhos, práticas de cura e alianças com outras etnias indígenas. Assim as características do processo de inserção do vocabulário indígena possuem uma inserção histórica social diferente. A literatura muito contribuiu para essa questão com o indianismo e a construção ficcional do indígena. Do exposto acima perguntamos: Poderiam os vocábulos de origem africana contribuir para a história da construção social do escravo afrobrasileiro? Diferente da fonte ficcional, onde sua humanidade é construída através das vozes da elite dominante seus senhores; nos registros dos vocabulários de origem africana é a voz do africano coisificado que é materializada na palavra. Assim temos:

1. A exemplo da descrição ficcional os vocábulos nós permitem vislumbrar o cotidiano de trabalho, castigo, alimentação e principalmente vocábulos de cunho religioso;
2. Os vocábulos também são formas de entendimento de um novo espaço territorial, de trabalho, de sobrevivência é uma forma de relacionar-se com o mundo real;
3. Os vocábulos de origem africana são símbolos de uma resistência ao processo de coisificação do africano são testemunhos orais de sua humanidade;
4. Os vocábulos nos evidenciam também a estreita relação do africano com o sagrado à medida que a etimologia de muitos deles servem para nomear ou denominar o mundo cotidiano e sagrado.

Os estudos dos vocábulos são importantes, pois são uma fonte oral que reconstrói as práticas culturais africanas em um espaço territorial, linguístico-social completamente novo. Valemo-nos da análise de Antoniacci sobre a importância da oralidade:

> Ao inventariar matrizes de tradições orais africanas em nosso patrimônio cultural, Cascudo focou atenções ‘nas danças ginásticas do bambelô, coco-de-roda, zambê, no jogo de capoeira vinda da angola e ampliada no Brasil, nos cantos e, para o sertão, no ‘desafio’ que se nacionalizou profunda e medularmente”, sem nenhuma

> referência a ritual e 'danças iniciáticas', danças de mortos' e 'danças de curas' entre povos do Congo e Angola. Em seu elenco de gêneros de linguagem orais, ampliou percepções de práticas culturais de comunicação inerentes a corpos e memórias de africanos, que transportaram suas heranças para o Brasil. E, ainda tornou possível, antever significados políticos e estéticos de festas e danças, ritmos que. Ética e liminarmente vêm configurando corpos e ritos africanos como comunitários monumentos históricos na guarda e transmissão de culturas sob regime de oralidade. (ANTONIACCI, 2009, p. 54-55).

A partir de Antoniacci inferimos que a ancestralidade é a "costura" da palavra como nomeação/denominação do mundo real para a manutenção da ordem cósmica. Nesse sentido, não há um estranhamento quanto à quantidade de vocábulos que em sua etimologia guardam e recriam essa ancestralidade através do sagrado.

No estudo sobre os valores civilizatórios em sociedades negro-africanas Fábio Leite ressalta a importância da palavra, da ancestralidade da força vital como construtora dos valores civilizatórios africanos. A força vital já estudada por Tempels (1999) e Kagamé (1976):

> Refere-se àquela energia inerente aos seres que faz configurar o ser-força ou força-ser, não havendo separação possível entre as duas instâncias, que, dessa forma, constituem uma única realidade. Importa notar, entretanto, que a vitalidade universal, capaz de assim individualizar-se, é relacionada com aspectos precisos da problemática que envolve, possibilitando objetivar as relações que se estabelecem entre o homem e natureza e aparecendo como elemento pertencente ao domínio da consciência social. (LEITE, 1995-1996, p.2).

Em nosso entender a palavra "da vida" a força vital esta seria a origem da ancestralidade. É o que parece enunciar Leite no item Palavra no artigo:

> Dentro do universo que lhe é próprio nessas sociedades, a palavra emerge como fator ligado à noção de força vital e, em seu aspecto mais primordial, tem como principal detentor o próprio preexistente. Nesse sentido, não raro, a palavra aparece como substância da vitalidade divina utilizada para a criação do mundo, confundindo-se com o chamado sopro ou fluído vital (LEITE, 1995-1996, p. 3).

A pesquisa tendo como fonte os vocábulos também é reveladora das questões da ancestralidade e da força da oralidade revelando um mundo africano recriado no espaço brasileiro que se dá através da palavra como geradora e ordenadora da nova unidade cósmica em novo espaço territorial.

A leitura dos 35 vocábulos nos aponta para referências do trabalho cotidiano nas charqueadas e nos espaços urbanos. Esse cotidiano é também revelado através de referências a: roupas, danças, utensílios, animais e alimentos. Dos 35 vocábulos apresentados

encontramos três (Tata, Cambona e Candombe) com referências à religiosidade explicitas como o caso de Cambona e candombe. No outro vocábulo- tata a referência aparece no estudo antropológico oral dos ritos das religiosidades. A leitura da listagem de Renato de Mendonça (378 vocábulos), como acontece com a listagem de Nei Lopes a grande maioria dos vocábulos define e nomeia o cotidiano, mas também observamos a conotação sagrado seja ela no candomblé, no batuque ou umbanda.[90] Sobre a questão das manifestações do sagrado no Brasil José Rivair Macedo lembra:

> Os cultos de possessão praticados na África centro-ocidental, controlados por especialistas conhecidos como *Ngangas* e *quimbandas*, ou adoração dos *nkisi*, que os missionários e portugueses denominaram "ídolos" e, mais frequentemente, "fetiches", esteve na base dos batuques e danças noturnos realizados nas fazendas de cana-de-açúcar e em áreas de mineração, nomeados nos textos coloniais desde o fim do século XVII de *Calundu* ou *Macumba*, em torno do qual se desenvolviam incorporações, curas, revelações e adivinhações que permitiam aos curandeiros e especialistas do sagrado explicar, prever, controlar e, sobretudo compreender o significado das coisas e do mundo num contexto diferente daquele em que se encontrava em seus locais de origem. Amplamente difundido entre os negros, e com eficácia reconhecida também pelos homens livres (inclusive os senhores), as práticas africanas evoluiriam com o tempo para as formas religiosas afro-brasileiras da *umbanda*, abrindo-se, todavia a inovações locais retiradas do catolicismo popular e das crenças indígenas – expressas nas crenças e rituais associadas a determinados santos cristãos e aos caboclos, na pajelança do Norte e Nordeste e no Batuque do Rio Grande do Sul, por exemplo. Em estudo bem conhecido, a pesquisadora Marina de Mello e Souza analisou o significado simbólico das festas e danças associadas à coroação dos Reis de Congo em solo brasileiro, que remonta ao início do século XVII, isto é, o período de abertura do tráfico de centro-africanos de língua banto. Em nenhuma hipótese seus argumentos e informações procuram identificar "sobrevivências" africanas petrificadas na imaginação popular. Não se trata, pois, de elencar continuidades, mas de avaliar os fatores culturais em que a África servia de referência simbólica aberta às mais variadas leituras, nas condições concretas da vida em cativeiro (MACEDO, 2014, p. 8-9).

Os vocábulos apresentados por Nei Lopes nomeavam no falar cotidiano dos escravos afrogaúchos às situações típicas do trabalho campeiro e nas charqueadas. Percebemos a importância do cavalo não só no transporte de mercadorias, mas também como o companheiro inseparável do homem gaúcho. Termos como: Aricungo, Candongueiro, Matungo, Pilungo, Rengo e Ximbo referem-se às condições de saúde e adjetivos para o animal. Tanto os viajantes que estiveram em terras gaúchas como a literatura e a pintura de Debret e Rudolf Hermann registraram a importância do animal. É também digno de nota o número de vocábulos que se referem a danças, instrumentos musicais e festas demonstrando

[90] No fichamento dos vocábulos de Mendonça comparamos a o significado etimológico com os verbetes no dicionário de termos religiosos africanos de CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras.*

que em meio a cruel rotina da lida na charqueada e do pastoreio dos campos havia espaço para as manifestações culturais africanas e assim restituir a humanidade dos cativos subtraída no processo de escravização. Ao lado de vocábulos como cavalo a faca, o churrasco e chaleira fundamentais à sobrevivência de africanos, portugueses e indígenas o léxico gaúcho foi sendo formado e caracterizando culturalmente e linguisticamente o espaço territorial. Não devemos esquecer a contribuição do espanhol, pois o Rio Grande do Sul era a fronteira entre os Impérios português e espanhol.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os vocábulos afrogaúchos, não deixam dúvidas sobre a importância da cultura africana na nomeação e denominação do cotidiano de trabalho, castigo e resistência dos escravos. Muito mais do que contribuir para a construção do léxico identitário gaúcho, os vocábulos através de sua etimologia nos dão pistas da origem étnico-espacial dos africanos onde a documentação historiográfica muitas vezes deixou lacunas. A história social da escravidão e a sociolinguística nos permite inferir que os vocábulos afrobrasileiros, no nosso estudo o banto, possuem em sua etimologia a raiz linguística africana, mas socialmente são vocábulos brasileiros/gaúchos uma vez que representam uma realidade espaço-temporal brasileira/gaúcha. Finalizando ressaltamos a importância do trabalho de Nei Lopes assim como dos trabalhos de Tenório D´Albuquerque em *Gauchismos: A linguagem do Rio Grande do Sul* e Dante de Laytano em *Os africanismos no Dialeto Gaúcho* em ressaltar a importância da língua banta na formação da regionalidade do léxico gaúcho. José Rivair Macedo com propriedade reflete sobre a importância do resgate da língua banta ao escrever:

> O papel essencial e diferencial dos povos e culturas de matriz linguística banta foi realçado na obra organizada por Linda Heywood [*Diáspora negra no Brasil.* 2008], em que se põe em discussão a hipervalorização dos povos da área cultural ioruba. Não apenas porque a presença ioruba no Brasil tenha sido comparativamente mais recente nos séculos XVIII-XIX, mas também porque disse respeito prioritariamente ao Nordeste (Bahia, Pernambuco) e em menor proporção ao Sudeste (Minas Gerais) e Centro-Oeste (Mato Grosso e Goiás). Não obstante, por razões que serão discutidas adiante, desde *Os africanos no Brasi*l, livro de Nina Rodrigues organizado no início do século XX e publicado em 1931, os estudos dedicados aos afro-brasileiros tenderam a reproduzir padrões explicativos de fundo racial, hierarquizando e valorizando a contribuição dos ditos “sudaneses” em detrimento dos “bantos” (MACEDO, 2014, p. 9).

O LEXICO BANTO NAS TERRAS DE SÃO PEDRO

Os 35 vocábulos relacionados por Nei Lopes:

Abombar, *Verbo*. Ficar o animal impossibilitado de continuar a marcha, devido ao calor – Do Tonga *bomba*, cansar, através do espanhol platino. Em abono dessa hipótese, v. o suaíle *bombo*, gripe, pneumonia.

Aricungo. *Subst*. Cavalo sem serventia – corruptela de *urucungo*, berimbau de barriga (em alusão à curvatura da espinha dorsal), derivado de *lukungo*, arco sonoro dos bangalas, um povo banto.

Bambequerê. *Subst*. Uma das danças dos fandangos gaúchos. Provavelmente ligado ao quiconco *Makelele*, barulho, algazarra, tumulto; da mesma origem de *maculelê*, dança-luta afro-baiana.

Belendengue. *Subst.* Miliciano de cavalaria que guarda fronteiras. Provavelmente, de uma língua banta (v. o quicongo mbele anene, cutelo) através do espanhol platino *blandenque*.

Bombeiro. *Subst.* Espião. Do quimbundo *pombo*, espião, através do platino bombero.

Bruaca. *Subst.* Saca de couro para ser conduzida em lombo de animal. Provavelmente do umbundo *ombuluaka*, mala ou alforje que se leva ao dorso das alimárias, com objetos de viagem (c.f. Jacques Raymundo). A. nascentes vê origem no provençal.

Bombachas. *Subst. plural.* Calças que constituem a peça principal do traje tradicional gaúcho. Provavelmente do suaíle *bombo*, calções largos; através do espanhol platino.

Cambona. *Subst.* Chaleira rústica. Provavelmente do quimbunso *kamona*, rapariga; através de *cambono*, ajudante de pai-de-santo (a chaleira para o mate seria uma *ajudante* para o gaúcho).

Candombe. *Subst.* Batuque, dança de negros. Do quimbundo *Kandombe*, negro; da mesma origem de *candomblé*.

Candongueiro. *Adj.* Cavalo manhoso que foge com a cabeça para evitar o freio ou a tosa de sua crina. Provavelmente do quicongo *Kandungwa*, enfurecer-se, franzir a testa em sinal de cólera.

Caromboto. *Subst.* Alcunha com que os rebeldes farroupilhas depreciavam os legalistas. Certamente, alteração de *quimboto*, sapo (ou feiticeiro, nos antigos cucumbis), do umbundo *okimboto.*

Caxerenguengue. *Subst.* Faca velha, imprestável. Do quimbundo *selengenhe*, com aposição do prefixo *ka*, o qual, além de dar sentido quantitativamente diminutivo, confere também às

palavras um sentido de inferioridade qualitativa. V., ainda, com O. Ribas, que o quimbundo *selengenhe* tem também o sentido de ferro velho sucata.

Churrasco. *Subst*. Pedaço de carne, assado geralmente num braseiro. De provável origem banta (como suspeita Cândido de Figueiredo), e da África Oriental, através do espanhol platino. Cp: o macua *owoshiwa*; o nhungue *chakuochedua*; o nianja *nyama cocha*; e o ronga *woxa*, todos significando *assado* e apresentando fonemas correspondentes ao *Xe* português, de *churrasco*.

Fandango. *Subst.* Baile campestre. A palavra é de origem espanhola, mas o étimo remoto parece ser banto. Se não vejamos: tanto no Brasil quanto em Cuba, fandango, em sentido figurado, significa *escândalo, problema, desordem, conflito.* O termo nos remete ao quimbundo *fundanga*, pólvora. E *pólvora* nos remete à *polvorosa*, azáfama, grande atividade. O fandango poderia ser então, um baile *explosivo* de alegria, uma roda-viva, com muita gente, confusão, agitação, conflito.

Inticar. *Verbo.* Provocar. Provavelmente do quicongo *talika*, implicar, de onde *ntiki-nitiki*, qualidade de quem é perseverante, opiniático.

Macaio. *Subst*. Fumo ruim. Do quicongo *makaya* (PL. de kaya), fumo, tabaco.

Machacá. *Subst.* Pequeno chocalho de palha que nas danças, se amarra no tornozelo. Provavelmente, de *kashaka*, chocalho dos chimiras de Moçambique. V.tb. *mucatxacatxa*, chocalho do nordeste de Angola.

Mango. *Subst.* Vara do mangual; chicote de cabo tosco – provavelmente do quicongo *mbangu*, qualquer coisa que sustém que suporta; através do espanhol platino.

Mangueira. *Subst.* Curral de gado. De *manga*, curral, originado do quimbundo *dibanga*, curral, (da mesma raiz do quicongo, *mbangu*, linha, raia, alinhamento); através do espanhol platino.

Matungo. *Subst.* Cavalo velho, sem préstimo, cansado – etimologia controversa; Nascentes vê origem no espanhol platino; e Corominas, no espanhol, liga a *matar.* Em Cuba Ortiz remete a *matalón*, cavalo ruim, e diz que *matungo* é o animal que, por seu estado, é preciso matar. Mas diz, também, que, em Cuba, o termo se refere a pessoas doentias, debilitadas, a partir daí, e estimulados por A.G Cunha, que vê origem africana no vocábulo, chegamos ao quicongo *matunga*, inquice (entidade sobrenatural) que criou as crianças disformes, as árvores retorcidas, às mãos de seis dedos, etc., da mesma raiz de *matungu*, desobediência, olhar fixo, estupefação. Acreditamos estar nessa raiz o étimo do vocábulo, que nos chegou através do espanhol platino.

Mazunga. *Subst.* Desarranjo, desordem, principalmente de roupas guardadas em gavetas ou malas. Do quicongo *mazunga*, coisas empilhadas, amontoadas.

Milonga. *Subst.* Música dolente e dança de origem platina. Do quimbundo, *milonga*, exposição, queixa, demanda, através do espanhol platino.

Mondongo. *Subst.* Intestinos miúdos, tripas. Provavelmente do quicongo *mungongo*, buraco, caverna; ou de *mundya*, entranhas, que pode ter originado uma forma *mundyongo.*

Mondrongo. *Subst.* Pessoa mole, preguiçosa sem iniciativa. Provavelmente do quicongo *mundongo*, escravo.

Muxiba. *Subst.* Pelancas, pedaços de carne magra. Do quimbundo *muxiba*, músculo, nervo.

Pala. *Subst.* Poncho de tecido leve e de pontas franjadas. Provavelmente ligado ao umbundo *pala*, longo, comprido.

Pilungo. *Subst.* Cavalo Velho, imprestável. De *pila*, indivíduo imprestável (possivelmente, do quicingo *mpiila*, qualquer coisa que se queimou, que se consumiu pelas chamas) e talvez ligado ao umbundo *ngu*, silêncio, mudez, quietação.

Rengo. *Adj*. Animal ou pessoa que manqueja; *Subst.* moléstia que ataca os quadris dos cavalos. Provavelmente do quicongo *lenga*, inclinar-se de lado como se estivesse num barco; através do espanhol platino. Observa-se o grupo consonantal *ng*, presente em vários vocábulos que transmitem a ideia de inclinação, tortuosidade: *cabenga bengala, etc.*

Sanga. *Subst.* Pequeno curso d´água. Do quimbundo *dizanga*, poça, lago.

Sorongo. *Subst.* Arrasta-pé, baile popular. Talvez de Sorongo, subgrupo étnico dos Bacongos.

Sopapo. *Subst.* Grande tambor, popularizado em Porto Alegre, nos anos setenta pelo músico Gilberto Amaro do nascimento, Giba-Giba. Do quimbundo *kipapa*, bofetada, e relacionado à *yakupapa*, tambor dos ganguelas, povo Banto.

Tata. *Subst. Papai, papá.* Do termo multilinguístico banto *tatá*, pai.

Tafona. *Subst.* Moinho, local onde se prepara a farinha nas fazendas. Variação de *atafona*, provavelmente originado no quicongo *tafuna*, mastigar, triturar com os dentes. Nascentes e A.G. Cunha dá origem árabe.

Xerengue. *Subst.* Faca velha, imprestável. Do quimbundo *selengue*, faca. Cp. *Caxerenguengue.*

Ximbo. *Subst.* Cavalo cujo dono é desconhecido. Provavelmente do quicongo *zimbwa, zimbala*, perder-se, extraviar-se.

REFERÊNCIAS

ANTONIACCI, Maria Antonieta. "África/Brasil: corpos, tempos e história silenciadas". Revista Tempo e Argumento. Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, v.1, n.1p. 46-67. jan/junh.2009. Disponível em: <www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article> (acesso 24/05/2015).

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras.* Introdução de José Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1997. (2 ed. atualizada)

LEITE, Fábio. "Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas" In: África: Revista do Centro de Estudos Africanos USP, São Paulo, 18-19(1). 103-118,1995/1996. Disponível em: www.revistas.usp.br/africa/article/ (acesso 24/05/2015).

. *A questão ancestral. África Negra.* São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008.

LOPES, Nei. "Bantuismos na linguagem gaúcha" In: SEFFNER, Fernando. *Presença negra no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: EU/Porto Alegre, 1995 (Cadernos Porto e Vírgula, 11).

MAESTRI, Mário José. *História da África negra pré-colonial***.** Porto alegre: Mercado aberto, 1988.

. *Escravismo antigo*. São Paulo: Contexto, 1985.

MACEDO, José Rivair. "Entendendo a Diáspora Africana no Brasil". PPG-História-UFRGS, 2014. Contribuição para a reflexão teórico-metodológica do estágio de Pós-Doutorado.

MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil.* Rio de Janeiro: civilização Brasileira,1972 (Retratos do Brasil, v. 83).

PASSOS. Yeda Pessoa de. *A língua mina-jeje no Brasil: um falar africano em Ouro reto do século XVIII.* Belo Horizonte: fundação João Pinheiro; Secretaria do Estado da Cultura, 2002.

RODRIGUES, José Honório. *Brasil e África: Outro horizonte.* 2 ed.(Revista e aumentada). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

SILVA, Alberto da Costa e, *A manilha e o limbambo: a África e a escravidão, de 1500 a 1700.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A ÉTICA DA ESTÉTICA EM LIMA BARRETO, UMA ANÁLISE DA *CRÔNICA A VOLTA*, DE LIMA BARRETO, À LUZ DA SOCIOLOGIA COMPREENSIVA: A DIÁSPORA NO MEIO URBANO

Dra. Marília Köenig (FASATC - SC)

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é perceber como a ética da estética própria à obra de Lima Barreto, escritor pré-modernista, o liga ao pensamento de Maffesoli pelo conceito de ética da estética (2005; 2010). Pela Sociologia Compreensiva, pretende-se, neste trabalho, analisar a crônica *A volta*, contida na coletânea *Vida Urbana*, do escritor carioca Lima Barreto (em alguns momentos aqui denominado com a sigla LB). Tendo em vista a questão abordada por LB na crônica em questão, abordaremos ainda o conceito de diáspora, vital aos Estudos Culturais (HALL, 2003).

O trabalho se justifica por uma relação de dialogismo (BAKHTIN, 1992) existente entre a ética da estética de Lima Barreto (marcada pelo compromisso em denunciar as mazelas sociais, até mesmo pelo uso de uma linguagem coloquial e cotidiana, distante dos padrões parnasianos) e o pensamento dos autores que servirão de base à tese. Pretende-se, por fim, perceber LB como um pesquisador de imaginários (SILVA, 2006) relativamente a questões que estão em curso nas Ciências Sociais.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Em torno do escopo teórico deste trabalho, cabe destacar o conceito de ética da estética. Para Maffesoli (*ibid.*), só existe saber se este estiver arraigado à experiência comum. É o que ele destaca em *O ritmo da vida* acerca da relação indissociável entre o ético e o estético. "[...] O ético, fundamento do vínculo social, depende estruturalmente do estético, cimento social. A ética, no entendimento maffesoliano, funciona como um "julgamento da existência", o que em muito ultrapassa um "julgamento de valor" (2005, p. 11). Tal sensibilidade teórica dedica-se à diminuição da dicotomia imposta na modernidade entre a razão e o imaginário (ou entre a razão e o sensível).

A separação entre ética e estética se deu durante muito tempo, sendo recorrente na modernidade, época na qual a racionalidade e os padrões sobrepujaram a sensibilidade e a subjetividade. O teórico propõe uma identificação por meio do conceito aglutinador de ética da estética. O que se vê em LB quando, ao ler *Vida urbana*, supõe-se essa transcendência com relação à modernidade. Visão a qual, nessa perspectiva, já é possível vislumbrar no olhar do literato sobre o cotidiano ao se propor ter sido ele um literato transcendente aos valores expostos e trabalhados na Literatura de seus dias sob um olhar abrangente, que leva em conta as diversas imposições sociais (MAFFESOLI, 2005), não em função de um otimismo "de privilegiado, mas considerando o sólido vitalismo social que, mesmo através das mais duras condições de vida, não deixa de se afirmar [...] (ibid., p. 12).

A ética está refletida na arte e no conhecimento produzidos na modernidade tardia (estética). Essa seria a ética da estética transcendente à fragmentação e à óptica racionalista da modernidade. Até a variedade linguística por ele utilizada, marcada pela coloquialidade, parece dar conta do objetivo de transpor, via Literatura, a sua vivência. "Elabora-se um modo de ser (ethos) onde o que é experimentado com os outros será primordial" (MAFFESOLI, 2005, p. 12). É isso o que o autor francês designa por ética da estética.

Em sua obra, portanto, Lima Barreto obedece a uma ética dissonante daquela preconizada em seu tempo, em oposição a uma moral estrita, a um julgamento de valor fechado e excludente, tendo sido ele mesmo um excluído desse sistema. Alude a valores e agruras de uma coletividade desconhecida aos leitores da Literatura *do sorriso* da sociedade. Sua estética, dotada de coloquialidade, portava a visão desoladora da vida dos desvalidos pelo processo de modernização.

Na *Belle époque*, o país sofre fortemente a influência dos valores e da cultura europeia, em especial da francesa. A elite cultural da época busca de muitas formas transportar os valores e a noção de modernidade à então Capital Federal, com vistas a proporcionar uma melhoria urbana e rumo à civilização e modernidade tão desejada por essa elite. Modernizar o Brasil significava acabar com o estigma colonial que assombrava a cultura "civilizada" e espelhada na Europa. No entanto, tal intento é frustrado. O desejo, "de transplantar os modelos europeus, que, nos dizeres de Needell (1993), não passou apenas de uma 'máscara europeia'". Não condizente, portanto, com a modernidade desejada (MILAGRE JR; FERNANDES, 2013, p. 2). O povo, nesse contexto, era coadjuvante, haja vista as graves dificuldades sociais na periferia carioca. Personagem e cenário, respectivamente, da escrita de Lima Barreto.

A "obsessão" pela europeização na virada do século XX tornava-se meta a ser alcançada. Essa meta, porém, traz consigo o modelo da *Belle époque* francesa, e acabou por ocultar uma série de problemas latino-americanos, jamais imaginados em um contexto europeu, destacam Milagres Jr. e Fernandes (2013). Desse modo, o processo de modernização do país, que se mostra como uma tentativa de manutenção de poder por parte de uma sociedade conservadora, não obtém, evidentemente, o êxito esperado.

A arquitetura, signo máximo do processo de modernização,

> demonstra uma fachada "civilizada", mas, por dentro, uma sociedade ainda atrasada, envolta por um passado colonial e escravista, com uma elite dominante e que não se desvencilhará tão facilmente deste histórico. Ou seja, temos uma tentativa de modernização, mas a modernidade, fundada como o primado da razão, uma experiência histórica, onde há uma reformulação de conceitos e hábitos de uma sociedade, um esfacelamento de suas antigas crenças e valores, não acontece de fato. (MILAGRES JR.; FERNANDES, 2013, p. 30)

E é isso o que se vislumbra em *A volta*. Para Cancian (2016, p. 1-2). O sentido de diáspora (HALL, 2003) na crônica de Lima Barreto ora analisada.

> A diáspora, enquanto fenômeno de espalhamento dos povos, se efetiva em dois sentidos: diáspora pré-transnacional e diáspora transnacional, interferindo ambos sensível e diretamente na construção da identidade cultural. Se o exemplo mais emblemático desse fenômeno está no Velho Testamento, quando Moisés conduz seu povo à Terra Prometida, contemporaneamente não cessam os exemplos em que se percebem eventos diaspóricos refletidos no modo de pensar, agir e atuar dos seres. (CANCIAN, 2016, p. 1-2)

Ela pontua que Hall (2003) fala do processo como sendo "um núcleo imutável e atemporal, que liga o passado ao futuro e ao presente numa linha ininterrupta" (*ibid.*). Ali, a terra prometida, o Rio de Janeiro, não passa de ilusão e mero interesse político em civilizar, em tornar cosmopolita uma cidade que está se modernizando. O êxodo rural, na crônica ora analisada, configura-se como enorme decepção para os camponeses que vêm para a cidade repletos de esperança. Pode-se arriscar dizer que, em *Vida urbana*, o discurso de LB é perpassado por "uma vibração que supera o argumento e instaura uma sensibilidade comum" (SILVA, 2006, p. 77).

Na Literatura de Lima Barreto, de um modo novo na Literatura nacional, tornar-se-iam tangíveis e gritantes as mazelas vivenciadas por boa parte da nação brasileira por ocasião da proclamação da República: o pobre do meio urbano (RESENDE *in* SCHWARZ, 1983). Os chamados filhos da escravidão, aqui, estariam relegados à marginalização, a partir da

abolição. Despreparados, em sua maioria analfabetos e sobrevivendo em precárias condições, passaram a habitar as periferias. São justamente "aqueles que a sociedade rejeita que constituem o centro do relato nos romances e contos, a eles se colando a visão condutora do narrador" (RESENDE *in* SCHWARZ, 1983, p.75), muito embora se veja, em LB, toda infinidade de tipos da sociedade carioca. Durante seu legado, Lima Barreto, narrador da vida urbana no momento histórico-literário anterior ao Modernismo, esteve no entrelugar entre o novo e o velho.

Sendo um divergente, nas palavras de Resende (*in* SCHWARZ, 1983, p. 74), estava sempre sob a ameaça do *status quo*. "Diante dos senhores de cartola a derrota parece fatal. Mesmo assim, por entre os dentes negros, surge a tentativa de criar um discurso próprio".

Maffesoli (2007, p. 12) destaca em *O ritmo da vida* a relação indissociável entre o ético e o estético. "[...] é fato que o ético, fundamento do vínculo social, depende estruturalmente do estético, cimento social. É essa capacidade de experimentar emoções, compartilhá-las, transformá-las em cimento de toda sociedade". Emoções que recusam o oficial.

No que diz respeito à ética da estética do relato do vivido, do experimentado, Maffesoli (2010, p. 15) destaca que

> desde logo, manifestamos uma preocupação, que pretendemos ética tanto quanto estética. Ética de início, quanto à exigência de um acercamento sempre mais pertinente àquilo que compõe a argamassa do ser/ estar com; estética, enfim, no que concerne ao empenho em descrever, tingindo-o com o mais belo sentimento de admiração possível, o "estilo" peculiar à época.

É isso, portanto, que deve estar evidenciado na arte. Preconizam-se, aqui, o vínculo e o pertencimento a um grupo, sendo o estético o cimento social que daria à sociedade o caráter coletivo.

2.1 A SOCIOLOGIA COMPREENSIVA

A instituição de uma sociologia que entende o cotidiano como este é e não "como deveria ser" interessa à análise da obra de um escritor como Lima Barreto, o qual não descreveu um contexto ideal em sua Literatura. Por essa razão, a Sociologia Compreensiva será elemento fundamental para analisar a crônica *A volta*.

A Sociologia Compreensiva, de acordo com Maffesoli (*in* SILVA 2001, p. 75), causou "escândalo" no campo sociológico por "aceitar a presença do imponderável, do acaso, do etéreo na cultura", sendo esta a materialidade do imaginário (e a Literatura uma de suas manifestações), como foi visto anteriormente. O imaginário, a seu turno, "é o estado de espírito transfigurador, que caracteriza a 'errância' de um povo. É o que move as multidões" (*in* SILVA 2001, p. 75).

Em sua gênese, conforme Silva (2006), a Sociologia Compreensiva, sistematizada por Weber, propõe-se "a analisar o par sujeito/objeto. Em lugar de demonstrar, mostrar. Em vez de definir, proceder pela chamadas aproximações sucessivas (Castoriadis). Compreender/ explicar, como defende Edgar Morin. Compreender a explicação; explicar a compreensão. Relativizar. Pôr em relação. Relacionar" (SILVA, 2006, p. 74).

A Sociologia Compreensiva congrega, por assim dizer, afeto e razão, razão esta que advém do vivido. O método, portanto,

> preocupa-se com o que é, não com o dever-ser. Esse paradigma vai além, busca compreender e explicar a dinâmica das relações sociais, que, por sua vez, são depositárias de crenças, valores, atitudes e hábitos. Trabalham com a vivência, com a experiência, com a cotidianeidade e também com a compreensão das estruturas e instituições como resultados da ação humana objetivada (MORAES, 2012, p. 134).

Para explicitar a constituição da Sociologia Compreensiva, Maffesoli (2010) desenvolveu quatro pressupostos fundamentais, os quais são, aqui, os critérios de análise à crônica de Lima Barreto. São eles:

1. **Crítica ao dualismo esquemático -** (ou... ou), a qual foi cara ao Positivismo. O pensamento racionalista, o qual foi base da modernidade, não é suficiente. É preciso haver integração entre razão e componentes da personalidade, resultando em uma conjunção entre a erudição (razão) e a paixão (sentimento e imaginação) (NÓBREGA et al, 2011).

2. **A "forma" -** opondo-se à excessiva formalização e conteúdo. Para o teórico, "a forma permite a apreensão da imagem e de sua pregnância no corpo social" (MAFFESOLI, 2010, p. 49). Daí a importância de não haver uma forma única, de modo que a excessiva formalização não restrinja o significado.

3. **Uma sensibilidade relativista** - Esta é manifestada pelo relativismo metodológico que avança e "se consolida nos diversos campos da vida social" (MAFFESOLI, 2010, p. 38);
4. **Um pensamento libertário** – Esse pressuposto indica a necessidade do pesquisador inteirar-se com seu ambiente imediato. Opera em favor da "liberdade do olhar" (*ibid.*, p. 46), que permite trocas rompendo com a referência única.

Tais pressupostos dão origem à **pesquisa estilística**, que se interessa mais pelo "como se" do que pelo "por quê". Sugere-se constante intercâmbio entre a forma e a empatia.

Por seu legado, Lima Barreto parece corroborar o princípio maffesoliano que diz que a verdade não existe em si mesma, mas somente adquire sentido em relação a um dado conjunto social. Nisso, ressalta o teórico francês, "consiste a perspectiva relativista que, no ato do conhecimento, se vê atraída, antes de mais nada, pela sociedade que lhe serve de suporte" (MAFFESOLI, 2010, p. 142). Nesta crônica, publicada originalmente no ano de 1915, LB destaca a iniciativa do governo em "fornecer passagens, terras, instrumentos aratórios, auxílio por alguns meses às pessoas e famílias que se quiserem instalar em núcleos coloniais nos Estados de Minas e Rio de Janeiro" (BARRETO, 2013, p. 20-21).

Diante da situação subumana à qual tais brasileiros são relegados, o escritor, primeiramente pelos traços da ironia, da imanência e da descanonização, como se vislumbrará melhor a seguir, destaca sua tristeza. [...] enchi-me de uma imensa piedade por aqueles que lá foram como pobres, como miseráveis, pedir, humilhar-se diante desse Estado que os embrulhou (*ibid)*.

Como se destacou anteriormente, em sua obra, LB obedece a uma ética dissonante da preconizada em seu tempo. Sua estética, coloquial, portava a visão desoladora da vida dos desvalidos pelo processo de modernização. Na crônica ora exposta, a ironia faz-se presente também, tanto quando LB descreve os planos de Rio Branco, quanto ele destaca o que ocorrera "à pobre gente que mourejava lá fora." (ibid):

> Porque o senhor Rio Branco, o primeiro brasileiro, como aí dizem, cismou que havia de fazer do Brasil grande potência, que devia torná-lo conhecido na Europa, que lhe devia dar um grande exército, uma grande esquadra, de elefantes paralíticos, de dotar a sua capital de avenidas, de *boulevards*, elegâncias bem idiotamente binoculares e toca a gastar dinheiro, toca a fazer empréstimos; e a pobre gente que mourejava lá fora, entre a febre palustre e a seca implacável, pensou que aqui fosse o Eldorado e lá deixou as suas choupanas, o seu sapé, o seu aipim, o seu porco, correndo ao Rio de Janeiro a apanhar algumas moedas da cornucópia inesgotável. É assim o governo: seduz, corrompe e depois... uma semicadeia (BARRETO, 2013, p. 21).

Exprime-se, aqui, o paradoxo entre a modernização do Rio de Janeiro e os efeitos desse processo junto às pessoas que dispunham de menos oportunidades na sociedade. Via ironia, ainda, Lima Barreto faz uma ácida observação sobre o desejo dos governantes em tornarem o Rio de Janeiro uma nova Buenos Aires.

Contudo, se esta era uma cidade com tantos habitantes negros e solo montanhoso, deveria, por força, equiparar-se à capital argentina, pois essa era referência de civilidade e organização, no imaginário coletivo da *Belle époque*. De modernidade, enfim.

> A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento das coisas. A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes; a capital argentina tem longas ruas retas; a capital argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos (ibid.).

O desejo de tornar o Rio uma cidade mais nos moldes europeus na virada do século XX tornava-se meta a ser alcançada. Esta, todavia, traz consigo o modelo da *Belle époque* francesa, e acabou por ocultar uma série de problemas latino-americanos, jamais imaginados em um contexto europeu, conforme Milagres Jr. e Fernandes (2013) enunciam. Buenos Aires, nesse contexto, era a capital "europeia" da América Latina, haja vista seu caráter cosmopolita.

Lima Barreto, nesse contexto, está, de acordo com Leitão (2006, p. 19), está

> Postado ao lado das classes dominadas, empunhando a bandeira dos marginalizados do campo e da cidade, [...] oferece-nos talvez uma pista para a interpretação do insólito fenômeno da 'descontinuidade' em nossas letras, mimesis evidente da truncada e evidente história de nossa gente.

LB reproduz metonimicamente a parte (os migrantes, os negros) pelo todo, ou seja, os pobres do meio urbano (RESENDE *in* SCHWARZ, 1983). Os pretos e os pobres deveriam, nessa configuração, estar longe do centro. A eles, está relegada a periferia, as favelas, o ostracismo. As ruas devem ser alargadas e os morros, quando possíveis, aplainados (veja-se *O subterrâneo do Morro do Castelo*, série de reportagens de LB sobre a demolição do Morro do Castelo, no Rio, publicadas no *Correio da Manhã* em 1905).

E tendo o sonho frustrado, os migrantes:

> Voltam agora; voltam, um a um, aos casais, às famílias, para a terra, para a roça, donde nunca deviam ter vindo para atender tolas vaidades de taumaturgos políticos e encher de misérias uma cidade cercada de terras abandonadas que nenhum dos nossos consumados estadistas soube ainda torná-las produtivas e úteis. O Rio civiliza-se! (BARRETO, 2013, p. 21)

Aqui, se observa o movimento diaspórico ao qual Cancian (2016), alude, destacando o conceito desenvolvido por Hall (2003). Como já destacado na fundamentação teórica deste artigo, a noção de civilização, nessa crônica, equivale ao progresso exterior, à ordem aparente, regrada e que apenas mantém o desigual.

A noção de civilização, na crônica, equivale ao progresso exterior, à ordem aparente, regrada e que apenas mantém o desigual, o pobre, o grotesco, o diferente, longe dos olhos de quem visita o Rio. Vale ainda destacar a contribuição de Benjamin para as Ciências Sociais, destaca Machado (2002, p. 46). Sobretudo no que tange à utilização da Literatura para construir uma nova historiografia. Esta teria por missão essencial criticar a consciência burguesa, pesquisando "'os sonhos da coletividade' e as 'fantasmagorias sociais' no contexto do sistema de dominação burguês", conforme pontua o teórico frankfurtiano em *Paris, capital do século XIX*, destacando os elementos que compõem as transformações da cidade.

O contexto em que a socialidade fosse respeitada. Na presente crônica, então, esse aspecto pode ser vislumbrado, caracterizando o pensamento libertário ao qual a Sociologia Compreensiva alude (MAFFESOLI, 2010) e que é marca do legado de Lima Barreto. Em torno do imaginário coletivo que subjaz em todo o seu legado, pode-se dizer que LB foi potência (não aquela que define, na ironia contumaz de LB, o Barão de Rio Branco, mas a que o identifica, no entender da pesquisadora), conforme a terminologia de Silva (2001), pela qual Maffesoli acredita que o social se estruture.

Pela vontade de potência já destacada, a força imaginal do *estar-junto* procura uma via para se expressar, a qual esteja "fora de todos os caminhos balizados pelo racionalismo da modernidade, sempre mantendo a exigência **ética** básica de toda sociedade, aprendendo a viver, saindo de si, com o **outro** (grifo meu)" (SILVA, 2006, p. 43).

Ao falar da visão moderna da intelectualidade, Maffesoli (2007) parece descrever a marginalização à qual LB foi relegado, ao frisar que "condena-se e estigmatiza-se sem ter lido ou aprofundado um pensamento, pois a *doxa* da igrejinha ou da seita 'intelectual' preconiza que este ou aquele autor seja condenado" (ibid, p. 151).

E Lima Barreto, em seu legado, vai externar essa impressão: de uma modernização promovida de fora para dentro, a qual vai aumentar o abismo social na Belle époque carioca.

Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, romance analisado pela pesquisadora em sua dissertação de mestrado, a passagem em que Isaías descreve o protesto organizado pelo Sindicato dos Sapateiros é emblemática e vai, em realidade, enfatizar a questão que Melo (2010, p. 29) descreve a seguir.

> A Belle Époque carioca estava [...] imersa nesse caudilho de tensões sociais e era cada vez mais alicerçada em torno de medidas políticas excludentes e tendenciosas, por parte das elites que tomaram as rédeas da jovem república. A enorme ocorrência de revoltas, protestos e guerras civis durante esse período demonstram que, longe de se portarem como massa apática ou carneirada de currais eleitorais, os populares reagiram, longe dos padrões oficiais de participação política, aos impactos do processo de modernização imposto ao Brasil.

Desse modo, o processo de modernização do país, e, especialmente, da cidade do Rio de Janeiro, se mostra como uma tentativa de manutenção de poder por parte de uma sociedade conservadora, não obtém, evidentemente, o êxito esperado. "Ou seja, temos uma tentativa de modernização, mas a modernidade, (...) não acontece de fato. (MILAGRES JR.; FERNANDES, 2013, p. 30)

A preocupação, aqui, está centrada em descrever o coletivo e em também colocar em xeque ortodoxias que impeçam uma visão dinâmica da sociedade, em favor de uma referência múltipla, em desafio aos padrões de seus dias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante seu legado, Lima Barreto, narrador da vida urbana no momento histórico-literário anterior ao Modernismo, esteve no entrelugar entre o novo e o velho. E pagou, de acordo com Bosi (1994), um alto tributo por seu tom desabusado. Levando-se em conta a obra barretiana, por exemplo, esta só pode ser compreendida a partir do estilo peculiar o qual o autor imprime a suas obras, ao estetizar, via Literatura, o contexto (e, portanto, o estilo de vida) da sociedade carioca da *Belle époque*, sem "dourar a pílula" da realidade como acontecia na Literatura *do sorriso*.

Sobre isso, Nolasco-Freire (2005) aponta: "[...] ao se aproximarem as reivindicações do escritor e as do Modernismo, ressaltando-lhes as idéias (sic) sociais e literárias de Lima Barreto, procura-se [...] demonstrar que a participação do escritor extrapola o período que lhe é destinado" (NOLASCO-FREIRE, 2005, p. 97).

O estilo de LB relaciona-se às preocupações de outros de sua época, como Graça Aranha, Euclides e Machado pelo desejo de não ser uma voz unívoca, de não seguir uma referência única. De destoar para ser ouvido. "A grandeza de Lima Barreto reside justamente no ter fixado o desencontro entre "um" ideal e "o" real, sem esterilizar o fulcro do tema - no caso o protagonista idealizador - isto é, sem reduzi-lo a símbolo imóvel de um só comportamento. (BOSI, 1994, p. 380)

Pelas vias da Sociologia Compreensiva, LB revela-se um hábil narrador do vivido, um pesquisador do imaginário de seus dias (SILVA, 2006). A "ordem e progresso" positivistas, caros às instalações e à urbanização, não correspondem às condições de vida oferecidas às pessoas humildes que, cansadas das dificuldades, vieram ao Rio em busca de um sonho. E nessa diáspora, desapontam-se de modo terrível.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. História concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANCIAN, Juliana Raguzzoni. *O conceito de diáspora na construção da identidade cultural*: a experiência do personagem José Viana, do romance Sem Nome, de Helder Macedo. Disponível em < http://www.bocc.ubi.pt/pag/cancian-juliana-contexto-da-diaspora.pdf>. Acesso em 10 nov. 2016.

HALL, Stuart. *Da Diáspora*: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

LEITÃO, Luiz Ricardo. *Lima Barreto*: o rebelde imprescindível. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto*: um pensador social na Primeira República. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

MAFFESOLI, Michel.. *No fundo das aparências*. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. 3ª edição. Editora Vozes, Petrópolis 2005.

_____. *O conhecimento comum*. Tradução de Aluizio R. Trinta. Coleção Imaginário Cotidiano. Porto Alegre: Sulina, 2010;

_____. *O ritmo da vida*: variações sobre o imaginário pós-moderno. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MELO, Joachin. *Uma outra face da Belle Époque carioca*: o cotidiano nos subúrbios nas crônicas de Lima Barreto. Disponível em:

http://www.ufcg.edu.br/~historia/ppgh/images/dissertacoes_defendidas/2008/joachin%20melo.pdf. Acesso em 20 nov. 2014.

MILAGRE JR., Sérgio L.; FERNANDES, Tabatha de Faria. *A Belle Époque Brasileira*: as transformações urbanas no Rio de Janeiro e a sua tentativa de modernização no século XIX. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/historiaemcurso/article/.../5337/pdf. Acesso em 01 dez 2014.

MORAES, Heloisa Juncklaus Preis. *A descoberta e a vivência do virtual*: experiências infantis. Florianópolis: DIOESC, 2012.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical*: sociedade e cultura no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NÓBREGA, Juliana Fernandes da. NITSCHKE, Rosane Gonçalves. SOUZA, Ana Izabel J.de Souza, SANTOS, Evanguelia Kotzias Atherino dos. *A Sociologia Compreensiva de Michel Maffesoli*: implicações para a pesquisa em Enfermagem. Disponível em <ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/cogitare/article/viewFile/24572/18558>. Acesso em 16 fev. 2015.

NOLASCO-FREIRE, Zélia. *Lima Barreto, imagem e mensagem*. Rio de Janeiro: Annablume, 2005.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto*: a opção pela marginália. In: SCHWARZ, Roberto (org.). Os pobres na Literatura brasileira. Brasília: Brasiliense, 1983.

SILVA, Juremir Machado da. *Tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. *O imaginário é uma realidade*. Entrevista de M. Maffesoli. In: Revista FAMECOS - nº 15 (quadrimestral). Porto Alegre, agosto de 2001.

ANEXO – CRÔNICA *A VOLTA*, DE LIMA BARRETO

O governo resolveu fornecer passagens, terras, instrumentos aratórios, auxílio por alguns meses às pessoas e famílias que se quiserem instalar em núcleos coloniais nos Estados de Minas e Rio de Janeiro. Os jornais já publicaram fotografias edificantes dos primeiros que foram procurar passagens na chefatura de polícia.

É duro entrar naquele lugar. Há um tal aspecto de sujidade moral, de indiferença pela sorte do próximo, de opressão, de desprezo por todas as leis, de ligeirezas em deter, em prender, em humilhar, que eu, que lá entrei como louco, devido à inépcia de um delegado idiota, como louco, isto é, sagrado, diante da fotografia que estampam os jornais, enchi-me de uma imensa piedade por aqueles que lá foram como pobres, como miseráveis, pedir, humilhar-se diante desse Estado que os embrulhou.

Porque o senhor Rio Branco, o primeiro brasileiro, como aí dizem, cismou que havia de fazer do Brasil grande potência, que devia torná-lo conhecido na Europa, que lhe devia dar um grande exército, uma grande esquadra, de elefantes paralíticos, de dotar a sua capital de avenidas, de boulevards,elegâncias bem idiotamente binoculares e toca a gastar dinheiro, toca a fazer empréstimos; e a pobre gente que mourejava lá fora, entre a febre palustre e a seca implacável, pensou que aqui fosse o Eldorado e lá deixou as suas choupanas, o seu sapé, o seu aipim, o seu porco, correndo ao Rio de Janeiro a apanhar algumas moedas da cornucópia inesgotável.

Ninguém os viu lá, ninguém quis melhorar a sua sorte no lugar que o sangue dos seus avós regou o eito. Fascinaram-nos para a cidade e eles agora voltam, voltam pela mão da policia como reles vagabundos.

É assim o governo: seduz, corrompe e depois ...uma semicadeia.

A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento das coisas.A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes; a capital argentina tem longas ruas retas; a capital argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos.

E com semelhantes raciocínios foram perturbar a vida da pobre gente que vivia a sua medíocre vida aí por fora, para satisfazer obsoletas concepções sociais, tolas competições patrióticas, transformando-lhe os horizontes e dando-lhe inexequíveis esperanças.

Voltam agora; voltam, um a um, aos casais, às famílias, para a terra, para a roça, donde nunca deviam ter vindo para atender tolas vaidades de taumaturgos políticos e encher de misérias uma cidade cercada de terras abandonadas que nenhum dos nossos consumados estadistas soube ainda torná-las produtivas e úteis.

O Rio *civiliza-se*!

Correio da Noite, Rio, 26-1-1915.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

ANÁLISE DO CONTO: VICENTE, DE MIGUEL TORGA

Marisa Andrea Kalkmann (Feevale)
Seli Blume Alles (Feevale)
Thaís Moretto Bley (Feevale)

INTRODUÇÃO

O estudo e análise do texto literário do autor Miguel Torga, intitulado "Vicente", apresenta diferentes olhares acerca de elementos inerentes aos textos literários, tais como a verossimilhança, a plurissignificação, a ficcionalidade, entre outros, fundamentais para a imersão do leitor neste universo literário. Uma vez que, conforme ECO (2003) "As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida" objetiva-se analisar de que forma a narrativa explora esses diferentes elementos literários, supra cima citados, que envolvem o leitor, colocando-o frente às ambiguidades e a linguagem, possibilitando diversas leituras e interpretações que incidem na sua vida.

A análise se divide, fundamentalmente, em três pontos, a primeira parte se debruça sobre a questão do discurso, da intencionalidade, do uso da linguagem que leva o leitor a imaginar, a tomar o irreal como real, compactuando com a ficcionalidade do conto, expondo-se aos múltiplos significados intrínsecos na narrativa. SARAIVA (2006, p.36) salienta que "[...] o texto literário é estruturado de maneira lacunar, sendo marcado, simultaneamente, pela determinação de significados e pela abertura à pluralidade de sentidos."

O segundo ponto da análise visa voltar o olhar ao papel do leitor, ao preenchimento dos pontos de indeterminação que a ele cabe, as múltiplas interpretações que a leitura possibilita ao ato de recepção do texto em si, evidenciando o diálogo, a interação entre texto e leitor, pois "[...] o vazio no texto ficcional induz e guia a atividade do leitor." (ISER, p.130). Finalizando a análise, apresenta-se no terceiro tópico o próprio autor, sua trajetória de vida e obras, evidenciando resquícios da vida do autor na narrativa através da apresentação de excertos do texto.

ANÁLISE DO CONTO

Em "Vicente", Miguel Torga recria, de forma muito singular, a narrativa bíblica, encontrada no livro de Gênesis 7, trazendo o episódio do "Dilúvio", que foi uma enchente de grande proporção, com a duração de quarenta dias e quarenta noites, que arrasou com a terra, disseminando todos os seres vivos, salvo os que foram escolhidos por Deus para comporem a arca. O autor expõe o duelo entre o criador (Deus) e a criatura (Vicente) e a luta do homem pelo direito à liberdade, pela luta por seus ideais.

O personagem principal do conto é o corvo Vicente, um dos passageiros da arca de Noé, o qual não consegue aceitar o fato de ter de ficar na barca, pois não compreende o porquê de os animais deverem pagar pelos atos humanos. Então, após quarenta dias, ele resolve afrontar o seu criador e abandonar a barca. Rebelde e destemido, abre suas asas, levanta voo sem olhar pra trás, disposto a arcar com as consequências.

O autor faz um apelo à imaginação do leitor, ao apresentar um animal, um corvo, com nome de ser humano, implorando por sua liberdade, ou seja, um animal que assume comportamentos humanos. Desta forma, sendo a narrativa ser muito envolvente, o leitor acaba por aceitar e acreditar na possibilidade de um animal poder se voltar contra a vontade de seu próprio criador.

Sob este aspecto o autor estabelece um contrato da narrativa com o leitor à medida que esse a aceita como real, e nele desperta a curiosidade, envolvendo-o emocionalmente. O texto apresenta-se como verossímil, pois envolve o leitor em sua ficção atemporal e sem compromisso com a verdade, magnetizando-o por meio da recontagem de uma história já existente, e dessa forma, levando-o à atuação na ficção. Logo, é um texto fictício, pois conforme SARAIVA (2006),

> O texto literário dispensa, pois, a adequação do "mundo possível", nele instituído, á realidade; contudo, apesar de ser fictício, não abandona sua relação com o real, nem com o presente histórico, que nele interferem tanto como ponto de partida quanto como ponto de chegada, tanto no momento da produção quanto no da recepção. Isso ocorre porque a literatura, assim como outras artes, dá forma concreta a sentimentos, dilemas, angústias e sonhos, por meio de representações simbólicas, criadas pela imaginação. (SARAIVA,2006)

A ficção neste texto literário se dá, justamente, devido à fantasia, em que os personagens (animais) assumem comportamentos e características humanas, típico das fábulas, representado no trecho: "Nem uma resposta. A criação inteira parecia muda", "E toda

aquela fauna desiludida e humilhada subiu à cima, ao convés, no alvoroço grato e alentador de haver ainda chão firme neste pobre universo."

A fala e a expressão de sentimentos são exclusivamente humanas. Porém, no conto, os animais falam e expressam sentimentos, como se evidencia no seguinte trecho: "... numa indignação silenciosa, perguntava: - a que propósito estavam os animais metidos na confusa questão da torre de Babel? Que tinham que ver os bichos com as fornicações dos homens, que o criador queria punir? Justos ou injustos, os altos designos que determinavam aquele dilúvio batiam de encontro a um sentimento fundo, de irreprimível repulsa." Diante disso, percebe-se a ficcionalidade do conto.

Assim como o conto apresenta características das fábulas ele também faz menção à fábula: O Lobo e o Cordeiro. Na narrativa é usada a metonímia, onde lobos e cordeiros são tratados como irmãos; já, na fábula, lobos e cordeiros são representados como inimigos. Há ainda conflitos que aparecem por meio das comparações: eleitos e condenados, grandes e pequenos, bípedes e quadrúpedes.

No início da narrativa, existe um estranhamento logo em relação a quem é Vicente, no momento em que expõe: "Vicente abriu as asas negras e partiu." O leitor se questiona acerca da identidade desta personagem, que possui asas negras, um protagonista capaz de voar, e surpreende-se ao descobrir que é um corvo. Somado a isso, a narrativa apresenta ainda um cenário, uma tarde de céu sinistro e duro, que causa estranhamento ao leitor, devido à aspereza com que descreve aquele fatídico dia, em que diante de todos os "escolhidos" para viver, o corvo resolve abandonar a arca. A temática também provoca certa estranheza, pois na história bíblica a arca é vista como salvação do dilúvio e, no conto, há a subversão do tema, sendo que nessa narrativa a arca é considerada uma "prisão" para Vicente. Na história bíblica,

> Noé soltou uma pomba a fim de ver se a terra já estava seca; mas a pomba não achou lugar para pousar porque aterra ainda estava toda coberta de água. Aí Noé estendeu a mão, pegou a pomba e a pôs dentro da barca. Noé esperou mais sete dias e soltou a pomba de novo. Ela voltou à tardinha, trazendo no bico uma folha verde de oliveira. Assim Noé ficou sabendo que a água havia baixado. (Gênesis7:8)

Enquanto, no conto, o corvo preto "conseguira, enfim, superar o instinto da própria conservação, e abrir as asas de encontro à imensidão terrível do mar", em busca de liberdade.

Outro aspecto que também causa estranhamento é a linguagem. Existe a substituição da linguagem séria e formal do texto bíblico –" Leve também sete casais de cada espécie de ave para que se conservem as espécies que existem na terra. Pois daqui a sete dias eu vou

fazer chover durante quarenta dias e quarenta noites" (Gênesis 7:2), por uma linguagem mais coloquial, "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", a partir dessa diversidade de vozes controversas no conto, percebemos a sua polifonia. Assim, o conto pode ser considerado como uma paródia do texto bíblico, entretanto essa é feita de forma respeitosa.

Segundo Saraiva (2006),

> A plurissignificação e a capacidade de instalar sensações são traços fundamentais do texto literário. Ao possibilitar inúmeras leituras, a ambiguidade é fator de enriquecimento semântico que abre o texto a variadas interpretações e que lhe garantem sua permanência ou a atemporalidade, característica das obras de arte clássicas.

O conto é tomado por plurissignificações, a começar pelo nome do corvo Vicente, um nome humano para um animal, o que interliga diretamente à representação do homem. O protagonista tem por característica principal a coragem e a ousadia, contudo é um transgressor solitário.

Muitos são os significados em relação aos números expostos no conto. O fato de Vicente esperar quarenta dias antes de tomar uma decisão: "Quarenta dias, porém, a carne fraca o prendeu ali", remete ao significado bíblico do número quarenta, que indica um tempo necessário de preparação da pessoa que se dispõe a jejuar para se preparar para algo novo que vai acontecer. Segundo a história do Novo Testamento, Jesus só começou sua atividade pública de evangelização depois de se preparar durante 40 dias em jejum e oração. Percebe-se, então, que o corvo Vicente precisou de quarenta dias de preparação para ousar e abandonar a arca em busca de sua liberdade.

Outra passagem a qual abre espaço para reflexão acerca do número é a seguinte: "Três vezes uma onda alta, num arranco de fim, lambeu as garras do corvo, mas três vezes recuou." No texto bíblico Pedro negou Jesus três vezes, quando questionado se era seu discípulo. O corvo é lambido pela onda três vezes, como se Deus estivesse estendendo-lhe a mão e ele também nega, não se rende, tal como Pedro, que renegou Jesus três vezes. Na Bíblia, o número três representa a trindade, constituída de três pessoas: o Pai, o Filho e o Espírito Santo, é o número universal da felicidade verdadeira, que somente existe na comunhão com Deus.

O personagem Noé demonstra temer o seu criador. Podemos perceber isso nos trechos que seguem: Deus: "Noé, onde está o meu servo Vicente?" Noé: "Deve andar por aí... Vicente! Vicente! Que é a do Vicente?! ... Nada." Deus: "Noé, onde está o meu servo Vicente?" Noé: "Senhor, o teu servo Vicente evadiu-se. A mim não me pesa a consciência de o ter ofendido, ou de lhe haver negado a ração devida. Ninguém o maltratou aqui. Foi a sua pura insubmissão que o levou... Mas perdoa-lhe, e perdoa-me também a mim... E salva-o, que, como tu mandaste, só o guardei a ele..." E, no vácuo em que tudo parecia mergulhado, ouvia-se, infantil, o choro desesperado do Patriarca, que tinha então seiscentos anos de idade." Constata-se que Noé é submisso ao criador e tinha receio de contrariar suas ordens.

O nome Noé significa descanso, repouso, de longa vida, na passagem a seguir consegue-se perceber como ele é visto por Vicente, a quem servira dia após dia: "... por tanto tempo recebera das mãos servis de Noé a ração quotidiana". Na história bíblica encontramos: "Depois disse o SENHOR a Noé: Entra tu e toda a tua casa na arca, porque tenho visto que és justo diante de mim nesta geração." (Gênesis 7:1). Portanto, Noé, o escolhido entre os homens, mostra-se prestativo, bondoso e justo.

A palavra terra, citada seis vezes no conto remete à euforia do corvo Vicente ao perceber que sua busca por liberdade foi concretizada. O trecho a seguir leva a muitos questionamentos: "a doçura do nome trazia em si um travor. Terra... Sim, existia ainda o ventre quente da mãe. Mas o filho? Mas Vicente, o legítimo fruto daquele seio?" A terra é para Vicente sua fonte de equilíbrio, capaz de proporcionar o que realmente deseja, descoberta por ele como uma mãe acolhedora. A oposição de Vicente ao plano divino, partindo da arca e indo ao encontro da terra-mãe, gera o conflito que proporciona o desfecho inusitado, quando a Criatura vence o Criador, baseando-se aquela em sua autonomia e no livre arbítrio.

Diante dessas conclusões percebe-se que o papel do leitor, o preenchimento dos pontos de indeterminação do texto são fundamentais para que ocorra a interpretação. Nos textos literários, é impossível saber como cada leitor produzirá sentidos a partir do texto, pois o ser humano sempre trará novidades em cada ato imaginativo da leitura. Nunca haverá a repetição desses atos, pois, mesmo que os textos se repitam, o poder imaginativo do leitor continua transformando a obra. Por isso, sempre haverá inúmeras possibilidades de interpretação de um texto, devido às inúmeras maneiras e capacidades que o leitor tem de produzir e de relacionar novos elementos de forma significativa.

Segundo SARAIVA (2006),

> o ato de recepção exige a participação ativa do leitor, que deve transitar dos princípios constitutivos próprios do texto para o contexto extraliterário; do mundo da significação textual para o sentido do mundo; da leitura crítica para a avaliação estética do texto.

Torga em alguns momentos no texto literário propõe questionamentos: "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?" (TORGA 2003) Essas perguntas são destinadas ao receptor textual e o suspense, inerente aos questionamentos, faz com que o leitor delas compartilhe. Na passagem, "Vicente, porém vivia. À medida que a barca se aproximava, foi-se clarificando na lonjura a sua presença esguia, recortada no horizonte, linha severa que limitava um corpo, e era ao mesmo tempo um perfil de vontade." (TORGA 2003) também fica evidente a participação no leitor. Nesse trecho, os receptores se imaginam dentro da arca e devido aos apelos sensoriais veem Vicente como recorte. Portanto, o conto faz com que o leitor aceite o pacto-ficcional, pois não questiona o estatuto fantasioso que aparece nesse texto literário.

Na leitura de um texto literário, o conhecimento da vida do autor, de sua trajetória de vida e de estilos de suas obras agrega na apropriação do texto. Miguel Torga, pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha, nasceu em Portugal, no dia 12 de agosto de 1907. Em 1918, foi mandado para o seminário Lamego, onde estudou Português, Geografia, Historia e Latim, porém depois de um ano decidiu que não queria ser padre. Em 1920, Miguel veio ao Brasil para trabalhar na fazenda de café do tio, em Minas Gerais. Em 1925 regressou a Portugal, acompanhado do tio, que, percebendo a inteligência do sobrinho, se prontificou a custear seus estudos em Coimbra.

Torga escreveu uma vasta obra, em poesia, prosa, romance e teatro e evitava agitação e publicidade. Mantinha-se longe de movimentos políticos e literários, não dava autógrafos e não oferecia livros a ninguém, para que o leitor fosse livre para escolher. Sua obra traduz sua rebeldia contra as injustiças e sua revolta diante dos abusos do poder. No conto "Vicente", notamos essa rebeldia contra o abuso do poder de Deus. Miguel Torga apresenta sua crença não em um Deus poderoso, mas nos seres que foram criados por Ele, rejeitando a imagem desse Deus opressor e valorizando o papel da natureza no acolhimento e reparo do homem. Para Torga, o conhecimento e o entendimento do mundo e dos anseios humanos, passam pelo restabelecimento da ligação com a Terra. A oposição terra x água, existente no conto, desvela a existência de traços telúricos comuns às obras de Miguel Torga.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Seus livros foram traduzidos para diversas línguas e ele foi por várias vezes candidato ao Prêmio Nobel de Literatura. Recebeu vários prêmios: Prêmio do Diário de Notícias (1969), Prêmio Internacional de Poesia de Knokke-Heist (1976), Prêmio Montaigne da Fundação Alemã F.V. S. (1981), Prêmio Camões (1989), Prêmio Personalidade do Ano (1991), Prêmio Vida Literária da Associação Portuguesa de Escritores (1992) e o Prêmio da Crítica (1993). Miguel Torga faleceu em Coimbra, em janeiro de 1995.

CONSIDERAÇÕES

Neste conto, o autor proporciona uma reflexão, colocando o receptor diante de quem é, fazendo-o repensar sobre a luta do homem para alcançar a liberdade plena, por questionar o poder que Deus, o criador, possibilita e, ao mesmo tempo, reprime. Dessa forma, o texto literário, a literatura cumpre com o seu papel, pois possibilita uma construção intertextual e/ou auto-reflexiva, à medida que permite ao leitor relacionar e compreender o seu mundo.

Para, então, finalizar o duelo, Deus não poderia acabar com sua própria criação, e estando todos os outros mortos de espírito, pois já haviam se entregado, Vicente haveria de sobreviver para que a obra do criador não chegasse a um fim: *"*Que para salvar a sua própria obra, fechava, melancolicamente, as comportas do céu." Por fim, não se pode deixar de mencionar o significado do nome escolhido pelo autor: *Vicente, aquele que sempre vence.*

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Gênesis. *Bíblia Sagrada*. 98. Cd. São Paulo: O Dilúvio. Gênesis 7, vers. 1 e 2.

Conto: Vicente (Miguel Torga)
ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In*:_____Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003. 9-21.

ISER,W. Interação do texto com o leitor. IN: JAUSS, Robert Hans ET.all. *A Literatura e o leitor.* Coord. E Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SARAIVA, Juracy Assmann. Por que e como ler textos literários. In: SARAIVA, Juracy Assmann; MÜGGE, Ernani; et al. *Literatura na escola*: propostas para o ensino fundamental. Porto Alegre: Artmed, 2006.

http://www.portalliteratura.com/autores.php?autor=260. Acessado em: 12/04/2016.

http://www.abiblia.org/ver.php?id=7535. Acessado em: 11/04/2016.

http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/noe/. Acessado em: 11/04/2016.

http://mundoestranho.abril.com.br/materia/qual-e-a-origem-do-nome-terra Acessado em: 11/04/2016.

http://www.montesiao.pro.br/estudos/teologicos/significado_numeros.html Acessado em: 11/04/2016.

http://www.montesiao.pro.br/estudos/teologicos/significado_numeros.html Acessado em: 11/04/2016.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

CANTOS A PALMARES: A RETOMADA DO QUILOMBO DE PALMARES POR OLIVEIRA SILVEIRA E SOLANO TRINDADE

Matheus Menezes Marçal

INTRODUÇÃO

Espaço social esquecido, o Quilombo dos Palmares ainda é retomado por alguns para construir a memória de luta que esse espaço foi durante o período colonial brasileiro. Aqui, serão estudados dois poetas e suas produções poéticas que retomam a imagem desse quilombo. Serão eles o poeta Solano Trindade e seu poema *Canto dos Palmares* e o poeta Oliveira Silveira e seu *Poema sobre Palmares*.

Primeiramente, os poetas serão apresentados e, também, refletiremos sobre a importância de se compreender o quilombo de Palmares enquanto uma sociedade que retomou e transformou culturas vindas de África a partir da perspectiva dos escravizados que formaram esse espaço social.

A partir dessas contextualizações, os poemas serão analisados a partir das reflexões sobre memória feitas por Michael Pollak (1989; 1992) e Maurice Halbswachs (1990), buscando compreender de que forma as relações entre a memória, a identidade nacional (HALL, 2005) e as identidades negras[91] (CUTI) são discutidas e perfomatizadas nos poemas.

Escolheu-se, para este trabalho, analisar as leituras dos poemas através dos sentidos que a luta pela liberdade estabelece com a memória do quilombo retomada pelos sujeitos líricos e, também, refletir sobre as relações entre o canto e a dança como características importante para constituição da memória e da identidade negra retomada nos poemas.

OS POETAS E O KILOMBO

Antes de adentrarmos nas relações entre a memória cultural e os poemas, é mister reconhecer quem são os poetas que produziram esses cantos e quais suas ligações afetivas com a memória que está sendo retomada.

[91] Sempre que utilizadas palavras que se refiram a concepção de "raça negra" está se utilizando de seu caráter social e discursivo e não utilizando concepções biológicas já consideradas inverídicas pela literatura da área.

O mais velho deles, Solano Trindade, nasceu em 1908 em Recife e falece no Rio de Janeiro em 1974. Foi, durante toda sua vida, um entusiasta do poder da arte como mobilização social e resistência, organizou desde jovem eventos sobre cultura afro-brasileira, grupos de teatro popular e articulou movimentos sociais (por exemplo, o Centro Cultural Afro-Brasileiro, fundado em 1936). Foi um poeta fundamental para a produção de uma tradição de poetas negro(as)-brasileiros(as) que receberam apoio do poeta e que puderam se reconhecer enquanto produtores de cultura quando encontravam um poeta como Solano Trindade, ser-resistência e orgulho de sua cultura negro-brasileira.

Oliveira Silveira, nasceu em 1941 e faleceu em 2009, formou-se em Letras com habilitação em francês pela UFRGS e foi professor da rede pública de ensino. Sua trajetória como poeta publicado começa com o livro de Bandoné do caverá em 1986, mas já era conhecido, anteriormente, pela produção de poemas. Além de poeta, Oliveira Silveira foi um importante pesquisador sobre o passado do povo negro-brasileiro, dessa ânsia pelo conhecimento do passado dos seus, o poeta e ativista começou um movimento pela valorização do dia 20 de novembro (data da morte de Zumbi dos Palmares), movimento este que, junto ao MNU (Movimento Negro Unificado), trouxe grandes conquistas como a oficialização do 20 de novembro como dia da Consciência Negra em diversas cidades do país[92]. Oliveira Silveira foi, ao lado de Solano (e muitos outros, como os e as poetas dos Cadernos Negros, os e as intelectuais negros como Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento) um daqueles que hoje podemos chamar de reconstrutores da memória social e política dos negros no Brasil, na medida em que valorizaram em seus trabalhos o passado do povo negro e suas culturas.

Na medida em que os dois poetas lutaram pela valorização da cultura negro-brasileira, compreende-se com facilidade porque ambos produziram os poemas aqui em estudo. Antes de confrontarmos seus poemas, porém, é necessário que retomemos o que foi o Quilombo dos Palmares e qual a sua relevância para história da população negra no Brasil.

O poeta e crítico literário Cuti, em seu livro *Literatura negro-brasileira*, ao escrever sobre as representações do passado dos negro-brasileiros, contribui para a discussão sobre a importância da retomada do Quilombo dos Palmares:

[92] Luta que, no entanto, continua. Em novembro de 2016, o sindicato de lojistas acionou o sistema judiciário alegando a "inconsticionalidade" do feriado em Porto Alegre do 20 de Novembro. Uma tentativa racista de barrar os direitos do povo negro e garantir um dia a menos tendo de pagar horas-extras aos seus funcionários.

> O passado história da escravidão tem sido a tônica para se retratar a personagem negra na condição servil. Entretanto, há outras condições do negro na época colonial, além de outros momentos da história situados no pós-Abolição. (...) os reflexos do passado estarão sempre ativos no presente, dialogando com o tempo que flui. (CUTI, 2010, p. 1099)

Há, nas representações da população negra do Brasil, a predominância por retomar apenas figuras que confirmem a subalternidade dos escravizados e dos espaços sociais que eles ocupam e, como o crítico afirma, as conseqüências do passado sempre estarão afetando o presente. Se pensarmos a reflexão de Cuti em termos de memória, as lembranças que um povo recebe sobre a sua identidade ancestral influenciam na forma como contemporaneamente eles compreenderam (aceitando ou recusando) as identidades que o passado apresentado sugere (essa idéia será expandida quando do estudo dos poemas).

O Quilombo dos Palmares foi o maior quilombo existente na história do Brasil colônia, foi construído na serra da Barriga (Hoje município União dos Palmares), na capitania de Pernambuco. Segundo Décio Freitas (FREITAS, 1973), em seu livro *Palmares a guerra dos escravos*, o quilombo começou sem possuir uma organização social e econômica sólida, sendo constituído inicialmente por poucos escravizados fugidos, que aumentaram a população do povoado libertando outros escravizados das capitanias e estabelecendo com eles contratos de prisão/liberdade (em que o escravizado salvo era prisioneiro dos libertos até ele ajudar na libertação de outros escravizados, após isso ele se tornava cidadão livre dos Palmares.

No processo de constituição dos Palmares enquanto uma sociedade, é interessante notar o que aponta Beatriz Nascimento (2005) em seu texto *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra*, em que ela esclarece que a palavra utilizada no Brasil "Quilombo", descende da palavra Kilombo utilizada pelo povo Imbangala em Angola para designar algumas das cerimônias centrais de sua cultura. Vê-se, dessa forma, que a utilização do termo Quilombo dos Palmares apresenta uma ligação com o processo de diáspora que os escravizados sofreram e, nesse contexto, foi ressignificada através da nova organização social estabelecida no Brasil.

O Quilombo dos Palmares ficou conhecido, além de por seu tamanho, por ser o espaço em que viveram figuras hoje míticas para aqueles que compartilham de um passsado-resistência, figuras como Aqualtune (que não viveu no quilombo, mas era avô de Ganga Zumba e liderou a resistência negra no Congo), Ganga Zumba (primeiro líder de Palmares), Dandara (mulher negra guerreira de Palmares e companheira de Zumbi) e Zumbi, maior líder do Quilombo dos Palmares, liderando a maioria dos atos de resistência dos quilombos quando

dos ataques imperiais e sua data de morte, 20 de Novembro, após longa batalha de Oliveira Silveira, é hoje comemorada pelo movimento negro como o dia da Consciência Negra.

MEMÓRIA E IDENTIDADE KILOMBOLA

O eu-lírico, nos dois poemas em análise, associa a sua voz com a expressão de uma voz coletiva e a afirmação de uma identidade negra, como é possível verificar nos trecho de *Poema sobre Palmares* de Oliveira Silveira:

> A luta continua e é por isso
> que este poema é um quilombo.
> É por isso irmão guerreiro
> do Palmar.
> anônimo ou de nome luzidio,
> que este poema é para ti,
> este poema juntando raiz." (SILVEIRA, 2012, p. 127)

E no trecho do poema de Solano Trindade:

> Eu ainda sou poeta
> e canto nas selvas
> a grandeza da civilização – a Liberdade!
> Minhas amadas cantam comigo,
> meus irmãos
> batem com as mãos,
> acompanhando o ritmo
> da minha voz.... (TRINDADE, 2008, p. 39)

É a partir da relação entre essa identidade quilombola e a construção de uma memória ("este poema juntando raiz") que se pode pensar a construção das identidades que nos poemas.

Em nosso contexto brasileiro, as culturas afro-brasileiras são propositalmente esquecidas e excluídas daquilo que podemos chamar de "identidade nacional", ideal de cultura que foi construído a partir da construção de mitos, como, por exemplo, o mito da democracia racial. É interessante notar que, ao construir esses mitos, a nação passou a negar a existência e a representação das culturas afro-brasileiras (e indígenas) nas formas que utiliza para reproduzir seu ideal de nação, formas como as representações literárias, as escolhas de "o que é história do Brasil" que excluíram dessa história as culturas indígenas e negro-brasileiras. Vale pensarmos o que Stuart Hall escreveu em seu livro *A identidade cultural da pós-modernidade* sobre a questão da nação: "na história moderna, as culturas nacionais têm

dominado a 'modernidade' e as identidades nacionais tendem a se sobrepor a outras fontes, mais particularistas, de identificação cultural". (HALL, 2005, p. 67). A cultura nacional (no singular) se sobrepõe às outras faces que se encontram dentro do universo chamado de nação, essa sobreposição, como já falado, exclui a presença de algumas culturas daquilo que chamamos, em nosso ensaio, de identidade nacional brasileira.

Esse apagamento, no entanto, causará uma crise de identidade naqueles que não condizerem com essa "identidade nacional" imposta. Michel Pollak, em seu texto, *Memória e identidade social* escreve que:

> A *memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992: 204)

Se pensarmos essa presença da memória enquanto sentimento de continuação e coerência no contexto escravagista e pós-abolição brasileiro, veremos que a população negra tem sido negado o acesso a memória que permitiria que ela construísse um sentimento de identidade. O psiquiatra Frantz Fanon, em seu livro **Peles Negras Máscaras Brancas**, escreve sobre essa identidade quando escreve sobre a inexistência ontológica do colonizado quando em uma sociedade colonial:

> Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. (FANON, 2008, p. 104)

Dialogando com isso, o eu-lírico do poema de Oliveira Silveira tenta dialogar com o "historiador oficial", a fim de demonstrar o que a ideologia dominante esconde no que concerne a Palmares:

> "Senhor historiador oficial
> deixe o sobrado, a casa-grande,
> recue na linha do tempo
> mergulhe no espaço geográfico,
> peça licença, limpe os pés,
> Se deixe abocanhar por um quilombo,
> mastigar pelas choças,
> meta-se no bucho do Palmar,
> escute aí o seu tambor

> E veja o sangue digno
> fluindo generoso
> nas veias caudalosas.
> Desde o alto da Serra da Barriga
> olhe o rumo litoral:
> veja num lado história, noutro escória (SILVEIRA, 2012, p. 111)

Nos versos apresentados, o eu-lírico apresenta diversas palavras que sugerem e indicam, para o historiador oficial, o local de onde normalmente o segundo fala ("o sobrado/a casa-grande") e sugere que o produtor da história se conecte ao quilombo dos Palmares para compreender, com os pés nesse espaço, a diferença entre as perspectivas "da história" e da "escória".

Essas imagens, contra as quais os poetas estão batalhando, são as formas pelas quais a população negra conhece a sua história, são imagens-memórias que retomam o que Michael Pollak escreveu em seu texto *Memória e Identidade Social*:

> Esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar de uma memória quase herdada. (POLLAK, 1992, 201)

Essas memórias, como pontua o teórico da memória citado, pertencem aos membros dos grupos quase como uma herança histórica. Mas, se quando falamos em herança da escravidão, os únicos exemplos apontados pela historiografia "oficial" (para usar o adjetivo de Oliveira Silveira) são aqueles que apresentam os negros escravizados como pacíficos e tolerantes às violências que sofriam e as iniciativas do colonizador como bondade para com os africanos (e seus descendentes), precisa-se pensar que aquilo que é apresentado para a população negra é uma herança míope.

No poema *Canto dos Palmares*, o eu-lírico de Solano Trindade reconstrói a narrativa das invasões a Palmares a partir da perspectiva daquele que pertence ao quilombo, salientando os motivos e consequências dessas tentativas de destruição desse estado negro-brasileiro dentro do império português:

> O opressor convoca novas forças
> vem de novo
> ao meu acampamento...
> Nova luta.
> As palmeiras

> ficam cheias de flechas,
> os rios cheios de sangue,
> matam meus irmãos,
> matam minhas amadas,
> devastam os meus campos,
> roubam as nossas reservas;
> tudo isto
> para salvar
> a civilização
> e a fé... (TRINDADE, 2008, p. 37)

Há, nesses versos, a reconstrução da narrativa do Quilombo dos Palmares e, consequentemente, a inscrição de uma nova memória sobre essa sociedade dentro da formação do que hoje chamados de Estado e sociedade brasileiras. Essas características apontadas demonstram, como ver-se-á a seguir, a construção de uma memória contraponto (na medida em que recusa significados) e, também, uma memória resistência.

MEMÓRIAS E RESISTÊNCIAS

Para pensar a constituição da identidade negra, é preciso pensar as relações desta com a memória. A narrativa de um povo se mistura, frequentemente, com as narrativas de vida de cada um de nós, na medida em que memórias do passado (individual ou coletivo) continuam refletindo nas formas como nossa sociedade se relaciona. Michael Halbswachs (HALBSWACHS, 1990, p. 799) teoriza sobre isso quando escreve que:

> Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. ” (HALBSWACHS, 1990, p. 799)

Precisando o indivíduo recuperar o seu passado para se compreender enquanto ser, ele precisa recuperar uma série de eventos que estão fora de seu tempo e que permanecem na sociedade, muitas vezes, a partir de costumes e particularidades de seu cotidiano, muitas vezes são características que, ao senso comum, não se constituem como particularidades e retomadas de uma memória.

Na contramão dessas atitudes em que a memória se dilui (mas permanece), há uma série de memórias históricas que são perceptíveis e que, por sua popularidade ou importância para uma identidade, são centrais para o reconhecimento dessas identidades, o teórico francês citado anteriormente se referência a essa memória quando escreve:

> No pensamento nacional, esses acontecimentos [lembranças históricas] deixaram um traço profundo, não somente porque as instituições foram modificadas, mas porque a tradição nelas subsiste muito viva em tal ou qual região do grupo, partido político, província, classe profissional ou mesmo em tal ou qual família; e em certos homens que delas conheceram pessoalmente as testemunhas. Para mim, são noções, símbolos; eles se apresentam a mim sob uma forma mais ou menos popular; posso imaginá-los; é-me quase impossível lembrá-los. Por uma parte de minha personalidade, estou engajado no grupo, de modo que nada do que nele ocorre, enquanto dele faço parte, nada daquilo que o preocupou e transformou ele antes de que nele entrasse me é completamente estranho. (HALBSWACHS, 1990, p. 810)

No contexto de nosso trabalho, pensa-se a escravidão e sua herança história no pós-escravidão como um desses acontecimentos de que, fazendo parte ou não, guardamos uma profunda recordação em virtude da forma como suas imagens continuam se perpetuando em nossa sociedade. Acontece, porém, que as imagens tradicionalmente criadas para os escravizados foram sempre papéis passivos dentro da sociedade: o preto velho, a mucama, o negro malandro (e, consequentemente, criminoso) e a negra objetificada (chamada de "mulata", termo ainda mais pejorativo). Ocorre, porém, que esses papéis serviram apenas para inserir em nossa memória cultural a ideia de que os negros são naturalmente passivos e marginalizados, prática que esconde, dessa forma, toda a história de resistência da população negra dentro da sociedade escravagista.

Pedro Paulo Funari, em seu texto *A arqueologia de Palmares – Sua contribuição para o conhecimento da cultura afro-americana*, escreve que "A resistência do negro à escravidão foi característica marcante da história dos africanos nas colônias américas, e os escravos responderam à exploração com a má vontade, a sabotagem ao trabalho, a revolta e a fuga para quilombos. " (FUNARI, 1996, p. 28). Desses exemplos das maneiras de resistência apontadas pelo historiador, todos apontam para uma atitude contrária ao reforço do ideal de "democracia racial" criado por Gilberto Freyre e para uma necessidade de libertação. Nos poemas de Oliveira Silveira e Solano Trindade os sujeitos líricos compõe seus poemas demonstrando essa luta por liberdade e a conquista dela:

> Guerreiros de Zumbi
> não se vendiam nem compravam.
> Combatiam
> pela liberdade que se davam. (SILVEIRA, 2012, p. 121)

Nos dois poemas, como nos versos de Oliveira Silveira, a conquista da liberdade não se dará através do embate e da fuga das casas de engenho e demais espaços de escravização.

O Quilombo dos Palmares já existe, e o embate para conquista da liberdade será feito através da resistência às tentativas de destruição de Palmares por parte dos colonizadores.

> Expedições e expedições
> despedidas,
> comandantes mais famosos
> desafamados,
> tropas e tropas
> estouradas
> por esses negros inferiores
> coisas,
> bestas,
> baita inversão de valores:
> de um lado brancos invasores
> vencidos,
> no chão, caídos, em disparada;
> de outro, negros defensores,
> em guarda,
> senhores de si, vencedores. (SILVEIRA, 2012, p. 122)

O eu-lírico de Oliveira Silveira trabalha com a ironia ao utilizar adjetivos como "inferiores/coisas/bestas" para descrever os negros e, ao fim do trecho, falar em "inversão de valores", por conta do fato de que os vencedores seriam aqueles que, como Frantz Fanon escreveu e foi citado anteriormente, não possuem existência ontológica. A vitória, na narrativa poética dos Palmares, vem associada a semântica da conquista de si ("senhores de si"), propondo uma discussão sobre os conceitos históricos de propriedade, se considerarmos que todos aqueles cidadãos do quilombo que, antes de lá chegar, eram considerados propriedade de outrem.

Solano Trindade retoma esse embate por liberdade no trecho:

> Eu canto aos Palmares
> odiando opressores
> de todos os povos
> de todas as raças
> de mão fechada
> contra todas as tiranias (TRINDADE, 2008, p. XX)

Para o eu-lírico do *Canto dos Palmares*, há um processo de transformação do ódio ao opressor em motivação para a resistência, salienta, assim, a força que a população quilombola necessitou para aguentar as diversas formas de ataque que sofreram. O sentimento de liberdade aparece também associado a dança e aos cantares, como no trecho:

E se dançava porque os livres
têm direito de dançar.
E se cantava porque os livres
têm prazer em cantar. (SILVEIRA, 2012, p. 118)

No Brasil, diferentemente dos outros países em que o Estado institucionalizou (e não maquiou) suas políticas racistas (como o Apartheid do África do Sul), o caráter racista da sociedade se deu através de políticas que, não por acaso, eram para conter atitudes que eram creditadas a população negra[93]. Tendo negado, por conta dessas políticas (no pré e no pós-abolição), o acesso às instituições e, também, aos meios de produção valorizados pela sociedade construída pelo colonizador, a resistência do negro se dará (GONZALEZ, 1988) através da resistência cultural, mantendo suas raízes africanas em hábitos, cultos e rituais que fazem parte daquilo que hoje entendemos como culturas negro-brasileiras.

Dentro dos poemas em análise, uma dessas formas de resistência e sobrevivência das culturas afro-brasileiras serão retomadas através da repetição do rito de cantar. No poema *Canto dos Palmares*, de Solano Trindade, o verbo "cantar" aparece quatorze vezes, construindo a narrativa dos Palmares envolta na mística do cantar dos negros e negras livres.

Nossas plantações
estão floridas,
nossas crianças
brincam à luz da lua,
nossos homens
batem tambores,
canções pacíficas,
e as mulheres dançam
essa música... (TRINDADE, 2008, p. 37)

A música aparece associada à liberdade dos quilombolas, mas, não só a isso, é mister pensar também no caráter ancestral que a dança e o ritmo possuem dentro das culturas negro-brasileiras, Allan da Rosa , em seu livro *Pedagogia, autonomia e mocambagem*, escreve que, nas culturas brasileiras de matriz africana "O ritmo do corpo que dança é disposição ou configuração assumida por quem se move, assumindo gesticular manifestações pedagógicas ou filosóficas, expondo sensibilidades às gerações de hoje, de amanhã, de ontem." (DA ROSA, 2013, p. 53). A presença da dança, nos poemas, é forma de articular um elemento

[93] Karl Monsma em seu texto *Linchamentos raciais no pós-abolição: alguns casos excepcionais do oeste paulista* no livro *Políticas da raça: experiências e legado da abolição e da pós-emancipação no Brasil* GOMES, Flávio e DOMINGUES, Petrônio (Orgs) exemplifica, através dos linchamentos, essas formas de institucionalização do racismo no Brasil.

poético que conjugue os corpos em jogo (também papel do dançar) com suas memórias e passado que lhe foram negados por conta do sistema escravagista, passa esse que, no Quilombo de Palmares, deixa de pesar como uma negação dessa cultura.

> Eu ainda sou poeta
> e canto nas selvas
> a grandeza da civilização – a Liberdade!
> Minhas amadas cantam comigo,
> meus irmãos
> batem com as mãos,
> acompanhando o ritmo
> da minha voz.... (TRINDADE, 2008, p. 38)

Conjugado ao sentimento de liberdade, o sujeito lírico de Solano Trindade associa a sonoridade produzida pelos quilombolas ao ritmo de sua própria voz, que, como vimos anteriormente, é também uma voz coletiva. Allan da Rosa, em livro já citado, escreve também sobre a função do ritmo na cosmovisão afro-brasileira:

> O ritmo, que também é alicerce soberano na expressão musical de matriz africana, é a forma até do que não tem consistência orgânica, é o elo entre o estático e o dinâmico. Confere vínculo aos movimentos, guarda e expande o fluxo de eventos, coisas e afeições. Não lhe falta horizonte, compondo pontos de junção e amarrando elementos, dedicando dinâmica e orientação aos espíritos das coisas e dos homens. Ritmo, como pai, irmão e filho do rito, angaria a participação de um grupo no mais total dos atos, que é o ato de viver. Garantidor do rito, cumprimento do mito, elaborando e abrindo passagens ao sentir mitológico. (DA ROSA, 2013, p. 49 – 50)

Como o poeta e teórico escreve, o ritmo faz parte da forma como a cultura negro-brasileira utiliza sua expressão cultural para celebrar o seu viver. A presença, portanto, do ritmo nos poemas é uma forma de representar, através da literatura, uma das características das culturas de matriz africana e demonstrar de que forma elas estavam presentes na formação social do Quilombo dos Palmares. Ao fim do *Poema sobre Palmares*, o sujeito lírico de Oliveira Silveira lista, em tom de celebração, cultos, religiões e manifestações culturais que sobrevivem até hoje e que guardam a memória do quilombo:

> A luta continua e é por isso
> que este poema é um quilombo.
> É por isso irmão guerreiro
> do Palmar.
> anônimo ou de nome luzidio,
> que este poema é para ti,

este poema juntando raiz.
Para ti estes tambores
de pajelança e carimbo
e da casa da mina este tambor
de mina
do mesmo norte este tambor
de crioula
e do Recife
este xangô,
do candomblé
este atabaque
e bem do sul
este batuque
e esta macumba
carioca,
umbanda quibanda vodu
reisado pagode afoxé
lundu congada Moçambique
cacumbi maracatu
maculelê capoeira
e este jongo-caxambu.
Para ti este samba-de-roda,
esta roda de samba,
este samba de escola-de-samba.
Samba de bloco para ti.
Para ti o que resta
e uma festa,
batucada que diz: obrigado.
(SILVEIRA, 2012, p. 127 - 128)

PALMARES E A LITERATURA MENOR

Deleuze e Guattari, em *Kafka por uma literatura menor*, escrevem que uma das características da literatura menor é que o campo político contamina todo o enunciado (DELEUZE; GUARRARI, p. 37). E, como pode-se observar nos poemas apresentados, os poetas, ao construir a memória de Palmares, transformam suas palavras em símbolos na reconstrução da memória desse espaço.

Se a literatura menor é aquela que se desenvolve dentro de uma uma língua dominante e, a partir dela, apresenta histórias outras, os poemas aqui estudados demonstram como a identidade nacional do Brasil ainda é um território que precisa ser disputado, e também, como as lutas e as memórias de Palmares ainda prosseguem necessárias para a reconstrução do passado.

Essa reconstrução, como sugerem os poemas de Oliveira Silveira e Solano Trindade precisam conjugar, também, as heranças e características de matriz africana que são ignoradas, mas constituem (ou deveriam) constituir as identidades negro-brasileira.

REFERÊNCIAS

DA ROSA, Allan. Pedagogia Autonomia e Mocambagem. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013, 288 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Kafka Por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, 157 p.

FANON, Frantz. Pele negra máscaras brancas. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, 193 p.

FREITAS, Décio. Palmares a guerra dos escravos. Porto Alegre: Editora Movimento, 1973, 182 p.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradutores: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, 97 p.

HALBSWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990. Edição virtual.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silencio. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV, v. 2, n. 3, 1989. p. 3 – 15.

_____. Memória e identidade social. In: Revista Estudo Históricos. Rio de Janeiro: FGV, v.5, n. 10, 1992. p. 200 – 215.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: n. 92/93, 1988. p. 69 – 82.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTS, Alex. Eu sou atlântica sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006, 136 p.

CUTI. Literatura negro-brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2010. Edição virtual.

SILVEIRA, Oliveira. Obra Reunida. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2012, 370 p.

TRINDADE, Solano. O poeta do povo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008, 160 p.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

DESAFIANDO DISCURSOS TOTALIZADORES EM *THE TELLING*, DE URSULA K. LE GUIN

Ma. Melissa Cristina Silva de Sá (UFMG/IFMG)

Em seu romance publicado em 2000, *The Telling*, Ursula K. Le Guin apresenta o leitor ao planeta Aka, local onde um antigo sistema de crenças, the telling[94], é uma forma de conhecimento. The telling não é nem uma religião nem apenas narrativa, apesar de incorporar elementos de ambos em uma forma de mitopoética não-totalizadora. Nesse artigo, procuro entender como o romance propõe a interseção entre religião, mito e narrativa de forma a questionar pressupostos tradicionais associados a religião e narrativas como forças totalizadoras.

The *Telling* é parte do universo ficcional de Hainish e importantes romances de Le Guin habitam esse ciclo tais como *A Mão Esquerda da Escuridão* (1969), *Os Despossuídos* (1974) e *The Word for World is Forest* (1972). Nesses textos de ficção científica, civilizações humanas diferentes entram em contato umas com as outras, incluindo a Terra. Essa nova conexão e conhecimento causam um grande choque cultural e a necessidade de estabelecer relações diplomáticas. O centro dessa confederação é Hain, o primeiro planeta humano e supostamente aquele que colonizou todos os outros milênios atrás. Le Guin usa o modo como humanos evoluíram em planetas diferentes criando culturas diferentes para discutir questões como gênero e raça.

Como textos prévios da autora, *The Telling* nos apresenta uma discussão antropológica. Dessa vez o foco é a religião, mas como Jayne Glover aponta, "O romance não fica, entretanto, com o formato de um tratado anti-religião" (GLOVER, 2011, 187)[95]. Pelo contrário; apesar de muitas considerações serem feitas em relação a formas religiosas totalizadoras, Le Guin abre a discussão colocando the telling numa luz muito positiva e propondo uma forma não-totalizadora de mitopóetica através dos olhos da protagonista.

Sutty é uma historiadora treinada da Terra que vai a Aka para estudar a cultura desse planeta. No entanto, durante os sessenta anos necessários para chegar a Aka, uma revolução acontece no local, a antiga cultura é destruída enquanto uma nova ordem é estabelecida. Sutty

[94] Optei por não traduzir a expressão "the telling" neste trabalho. Alternativas possíveis para uma tradução incluem "a narrativa" e "a contação".
[95] Todas as citações feitas ao longo deste trabalho são traduções livres dos originais em inglês listados na bibliografia.

se vê numa Aka muito repressora, um mundo agora controlado por um governo corporativo. Sem acesso a livros ou algo revelador sobre a cultura de antes, ela viaja para o interior para falar com as pessoas e aprender sobre the telling – a antiga forma de conhecimento do planeta.

O romance é essencialmente sobre Sutty aprendendo sobre a cultura de Aka longe dos olhos da corporação. Com as pessoas do interior, ela descobre que the telling não é uma religião como as que ela conhece da Terra: é uma forma de viver e aprender o mundo através da narratividade. Os habitantes de Aka transformaram a narrativa na única forma de conhecimento e o planeta inteiro possuía somente essa única cultura de contar histórias que são parte de uma história maior. Como o conhecimento é inesgotável, assim também é the telling. Quando o governo corporação bane the telling, a linguagem oral e escrita é mudada e controlada, livros são queimados e as pessoas proibidas de contar histórias. Como a arte e a religião são providas pelo governo, há pouco espaço para criatividade e pensamento crítico. Aqueles que ainda vivem the telling são perseguidos pelo estado e marcados como inimigos da cultura oficial, ciência, e seu deus institucional, a razão.

Glover ressalta como Le Guin "complica *The Telling* expandindo seu experimento provocativo de religiões fundamentalistas para incluir fundamentalismo secular" (GLOVER, 2011, 187). O estado corporativo que agora governa Aka é tão danoso quanto os fundamentalistas religiosos que tomaram a Terra de Sutty com o Unismo. A crítica proposta não é em como a religião em si limita e confina o pensamento crítico, mas em como todo tipo de fundamentalismo faz isso. Como um romance de fim de século, escrito nas vésperas da Guerra ao Terror, *The Telling* lida com as ansiedades de seu tempo, especialmente no que se refere a aceitar pensamentos, crenças e identidades diferentes. The telling se torna, então, uma alternativa a culturas repressivas, sendo um sistema aberto de crenças, a antítese do fundamentalismo.

A protagonista, Sutty, é um ponto de vista muito interessante, diferente dos protagonistas típicos dos romances do Ciclo de Hainish. Ela é a primeira protagonista feminina e a primeira a apresentar nosso próprio planeta, chamado de Terra (ao invés do inglês, Earth) no romance. Nesse futuro não muito distante de nosso tempo, uma religião chamada Unismo toma nosso planeta sob o slogan "Um Deus, Uma Verdade, Uma Terra" (LE GUIN, 2000, 215) e toda forma de oposição é perseguida. Sutty viveu na Terra nessa situação política instável; sua família teve que se mudar da Índia depois da morte de seu tio e mesmo quando ela encontra uma segurança relativa em Vancouver, ataques terroristas são

uma constante ameaça e é em um deles que ela perde sua esposa. Terra é um cenário bastante distópico com terrorismo e governos unipartidários tendo sua quota em atos violentos e na supressão dos direitos individuais. Fica claro que o desenvolvimento científico trazido pelos contatos interestelares não foi suficiente para resolver os conflitos em nosso mundo.

A vontade inicial de Sutty ir para Aka é abalizada por seu desejo de experimentar uma cultura mais livre: "a crença dos Unistas é baseada no medo do Outro, como deve-se esperar da ficção de Le Guin" (GLOVER, 2011, 190). Sendo lésbica e historiadora, Sutty não tem lugar numa sociedade que apenas valoriza "o que há em seus próprios livros" (LE GUIN, 2000, 213). Ela é uma "criança da violência" (LE GUIN, 2000, 58) e por causa disso seu coordenador Ekumen, o povo que treina os pesquisadores interestelares, insiste que ela continue com sua pesquisa em Aka, mesmo depois de seu grande desapontamento de descobrir que a aberta e harmônica cultura que havia lá deixou de existir. Sua experiência prévia com terrorismo e opressão parecem, aos olhos do estudioso de Ekumen, possibilitar que ela entenda o que aconteceu em Aka e seja capaz de recuperar essa cultura perdida e proibida. Le Guin cria dessa forma duas distopias diferentes com forças opressoras e totalizadoras, mesmo que operem com ideologias diferentes – os Unistas baniram as ciência, o governo de Aka a adoram exclusivamente.

Sutty quer observar a cultura de Aka de uma forma neutra, como aprendeu com os Ekumen. Ela inicialmente segue as instruções de seus coordenadores, no entanto, seu background na Terra faz com que ela questione seu papel como mera observadora ao ponto que não é possível mais manter distância. Seu medo pessoal de forças totalizadoras faz com que ela fique abalada pela situação política de Aka, mesmo que os slogans do estado corporativo apresentem a ideia contrária daquilo que Sutty viveu na Terra: "Pensamentos reacionários são o inimigo derrotado", "pura ciência destrói a corrupção" (LE GUIN, 2000, 7-8). Quando Sutty vai até o interior para encontrar a antiga cultura do planeta, há um choque inicial com the telling uma vez que, para ela, religião é opressão.

A primeira vista, Sutty acha difícil entender que "os crentes são os perseguidos e não os perseguidores" (LE GUIN, 2000, 58), mas ela mais tarde reconhece como the telling era muito diferente das religiões que ela conheceu na Terra por não pregar uma verdade única. Pelo contrário, há um encorajamento para que seus participantes criem versões diferentes dela. A prática de the telling supera a mera noção de religião como uma força totalizadora da forma como entendemos tradicionalmente:

> Um modo de pensar e viver desenvolvido e elaborado ao longo de milhares de anos por uma vasta maioria de seres humanos neste mundo, um sistema de símbolos intercambiáveis, metáforas, correspondências, teorias, cosmologia, gastronomia, física, metafísica, metalurgia, medicina, fisiologia, alquimia, química, caligrafia, numerologia, herbologia, dieta, lenda, parábola, poesia, história e estória. (LE GUIN, 2000, 91)

Dessa forma, the telling é parte da vida das pessoas se tornando uma mistura de narrativa, mito, ciência e conhecimento popular. É a narrativização da vida e, como narrativa, pode ser contada e recontada de formas diferentes, compartilhando experiências e construindo novos significados. O Outro é aceito em the telling e a transformação é bem-vinda.

Colocando questões relacionadas a religião e narratividade numa ótica positiva é uma tendência relativamente nova na ficção científica, sendo comumente uma forma de autoras contraporem visões da narrativa masculina e científica que domina o gênero. Farah Mendlesohn em "Religião e Ficção Científica" aponta para o fato de que civilizações ditas inferiores e menos desenvolvidas serem sempre representadas como pouco científicas. Em *The Telling*, Le Guin complica essa lógica: a Terra religiosa é ruim, mas o estado corporativista governando Aka também é. The telling, por outro lado, é sempre colocado numa luz positiva com sua interseção com religião e narratividade. A antiga cultura de Aka é um horizonte utópico que contrasta com a representação negativa da Terra e com a atual Aka corporativa.

Amanda Pavani Fernandes aponta em sua dissertação ao discutir a questão da religião em romances selecionados de ficção científica: "o discurso religioso – em particular aquele do Catolicismo e outras religiões relacionadas ao Cristianismo e cultos – é conhecido por rituais, hábitos e tradições" (FERNANDES, 2014, 79). The telling tem seus próprios rituais como Sutty passa a conhecer: "padrões de festas cíclicas ao longo do ano e da vida, jejuns, indulgências, abstinências, passagens e festivais" (LE GUIN, 2000, 93) e eles, se analisados individualmente, caracterizam uma religião. No entanto, outras práticas de the telling complicam sua categorização como tal:

> Não existe criador, apenas criação. Nenhum pai eterno para recompensar e punir, justificar injustiça, ordenar crueldade, oferecer salvação. Sem binarismo de Escuridão/Luz, Mal/Bem ou Corpo/Alma. Sem vida após a morte, sem renascimento, sem alma reencarnada ou desmembrada. Sem paraísos, sem infernos. (LE GUIN, 2000, 95)

Há uma rejeição do pensamento binário, da divisão do mundo entre o espiritual e o material. Uma clara separação entre tais questões é o fundamento do pensamento religioso. Le

Guin radicaliza essa ideia com a própria noção do apagamento da figura de deus ou deuses, apresentando uma tradição sem rituais, destituída de uma dimensão transcendental. The telling e suas práticas são meios em si mesmos, eles não pretendem desvendar um mistério ou prover uma revelação final.

Jayne Glover não desenvolve a natureza de the telling em sua tese, usando a afirmação da protagonista de que não se trata nem de uma religião nem de uma filosofia para sua própria discussão sobre ecologia. No entanto, ela oferece insights interessantes: "Apesar de The Arbor ser o texto central, the telling é feito de muitas histórias, que indicam ao leitor do romance que não há um caminho único para uma verdade única" (GLOVER, 2011, 199). Não existe centralização nem totalização em the telling e certamente não há objetivo central de promover a salvação ou acesso a uma verdade exclusiva aos escolhidos. Dessa forma, o romance propõe uma forma não-totalizadora de mitopoética, não sendo exclusivamente nem religião nem narrativa, mas compreendendo elementos de ambos.

The telling é tão presente na cultura anterior de Aka que está impregnado na linguagem. As pessoas usam "frases rituais de cumprimento, despedida, pedido de permissão, e falsa gratidão, por favor, obrigado, de nada, até mais" (LE GUIN, 2000, 44), o tipo de língua proibida pelo estado corporativo que considerada essas expressões hipócritas e um atraso ao desenvolvimento de uma sociedade de produtores-consumidores honesta. Glover aponta como é significativo que as pessoas no interior "ainda usem o pronome proibido, que tem gênero indeterminado assim como é ao mesmo tempo singular e plural, sugerindo que o equilíbrio proporcionado por the telling é até mesmo encontrado na própria língua" (GLOVER, 2011, 200). Dessa forma, pode-se interpretar que é impossível separar the telling da língua de Aka. É como se a crença, a língua e a narratividade fossem a mesma coisa.

Paul Ricoeur oferece um ponto de discussão interessante sobre religião e narrativas. Para o autor, mitos e símbolos são expressões de múltiplo-significado. O poder dos mitos religiosos reside no fato de que eles tentam esconder a fragilidade da experiência humana fragmentada e seu objetivo de atingir a subjetividade completa. Assim, mitos de criação nada mais são que narrativas que criamos para explicar e dar significado à experiência humana. Em trabalhos como *Figuring the Sacred* e *Time and Narrative*, o autor afirma que a narrativa é o que nos faz entender a temporalidade humana. Dessa forma, humanos precisam narrar para entender a aleatoriedade da vida (*Figuring the Sacred* 4). *Emplotment* é necessário: ele combina a realidade com a possibilidade. Seguindo essa linha de pensamento, a narrativa é a solução para o problema da identidade.

Mark Wallace afirma na introdução de *Figuring the Sacred* que "a jornada para a subjetividade é tornada possível pela vontade do sujeito de receber novos meios de ser através de suas interações com os mundos-texto da literatura, mito e religião" (RICOEUR, 1995, 3). Dessa forma, a noção de identidade é intrinsicamente ligada a formas de mitopoética – que Ricoeur se refere com frequência como narrativa, mito e religião numa determinada cultura. Entretanto, na lógica do autor, um senso de completude é inevitável ao indivíduo que, através da narrativização da experiência, buscaria justamente essa sensação. A experiência da religião então seria totalizadora porque tem um objetivo definitivo.

Le Guin parece estar questionando exatamente essa noção. Não há tentativa de atingir uma subjetividade completa ou atribuir significado à existência humana. The telling é o meio e o fim em si mesmo, fazendo da narrativa a única possibilidade de conhecimento e também questionamento o próprio conhecimento. Essa nova forma de mitopoética em que narrativa, religião e mito se tornam um só e não têm significados transcendentais quebram então nossas expectativas em relação a quais são os objetivos da religião. Na verdade, *The Telling* questiona qual é o papel da religião na sociedade. Religião como uma narrativa construída ao invés de uma forma de conhecimento que atravessa tudo. Religião se torna narrativa, mas não da forma totalitária como Ricoeur propõe. Ela se torna pura prática ao invés de ser teorética e transcendental.

No mundo de Le Guin, é a visão totalizadora da religião que leva ao fundamentalismo e consequentemente à violência. Esse ponto de vista é claramente expresso quando Sutty confronta o Monitor do estado corporativo que a vigia:

> Você é o inimigo. O verdadeiro crente. O homem correto com a missão correta. Aquele que prende as pessoas por lerem e queima os livros. Que persegue pessoas que fazem exercícios do jeito errado. Que joga fora remédios e mija neles. Que pressiona o botão que manda os drones jogarem as bombas. E que se esconde atrás de um bunker e não se machuca. Protegido por Deus. Ou pelo estado. Ou qualquer estilo de vida que use para esconder sua inveja e seu interesse próprio e sua covardia. (LE GUIN, 2000, 192)

Violência e perseguição seriam então o produto de uma mitopoética que insiste em ter uma única verdade. Como a protagonista aprende ao longo do romance, é possível ter um sistema de crenças de uma forma mais aberta, pacífica e ecológica – como Jayne Glover coloca. O medo do Outro seria a base das religiões totalizadoras e the telling faz exatamente o oposto: abraça a diferença, incorporando isto em sua forma.

É impossível não sentir a ressonância das considerações de Walter Benjamin sobre o papel do storyteller [narrador] no romance de Le Guin. Em "The Storyteller", o crítico apresenta uma discussão sobre o papel do storyteller a um nível social. Benjamin fala do começo da modernidade e em como a informação estava sendo mais valorizada que a contação de histórias: "Se a arte de contar histórias tem se tornado rara, a disseminação da informação tem sido uma parte contribuinte decisiva nessa situação" (BENJAMIN, 1985, 89). Para o autor, a sociedade moderna considera a informação mais válida porque ela pode ser verificada e histórias, como uma forma de conhecimento, não podem.

O estado corporativo que tomou o poder de Aka tem como premissa a ciência e o conhecimento factual como sendo as únicas formas válidas. Sua insistência no apagamento do passado e de qualquer forma conectada a the telling mostra uma tentativa desesperada de ter uma sociedade totalmente científica em que a voz do storyteller é finalmente silenciada. Para o filósofo alemão, o compartilhamento entre o ouvinte e o contador é essencial para o valor comunitário do ato de contar histórias:

> Porque o ato de contar histórias é sempre a arte de repetir histórias, e essa arte está perdida quando as histórias não são mais retidas. Está perdida porque não há mais fiar e tecer para fazer enquanto elas são ouvidas. (BENJAMIN, 1995, 91)

Essa seria a própria essência da forma de mitopoética de Aka: contar histórias. O processo de sempre se ter um contador e um ouvinte como a única forma validada de conhecimento. Para erradicar isso, o estado corporativo teve que proibir todos os traços da troca de experiências. Com uma cultura agora completamente reorganizada para prosperar cientificamente, "conversa segue sob protocolo" (LE GUIN, 2000, 33). Na sociedade da Aka antes do golpe de estado, a troca de experiência, ao invés de uma forma não confiável, era valorizada como um condutor de conhecimento. É o mundo em que não havia separação entre fato e ficção, em que a narrativa se constrói numa teia de histórias infinita criada por diferentes contadores.

The Telling está precisamente na interseção entre religião, mito e narrativa. O telling do título é, e ao mesmo tempo não é, as três coisas. Ricoeur aponta para as formas em que essas três instâncias algumas vezes se sobrepõem, mas sempre de uma forma totalizadora que talvez possua diferentes significados em diferentes culturas. Em *The Telling*, religião mito e narrativa estão tão interconectados que eles têm a mesma função – e inclusive o mesmo nome – nessa sociedade. Ao invés de uma dimensão sacralizadora, the telling é tão parte do dia-a-

dia que é quase profanado o tempo todo: histórias são recontadas de formas diferentes, existem histórias dentro de histórias, histórias são destruídas e reconstruídas com seus significados não-totalizadores. *The Telling* é um romance sobre histórias como conhecimento e sobre narrativização da vida.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. The Storyteller. *Illuminations*. Tras. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schoken Books, 1985. 83-109. Print.

FERNANDES, Amanda Pavani. *The Simulacrum in Coded Discourse Parody*: The Hunger Games and The Year of the Flood. Thesis. Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. Web. 01. Jul. 2016.

GLOVER, Jayne A. *A Complex and Delicate Web:* A Comparative Study of Selected Speculative Novels by Margaret Atwood, Ursula K. Le Guin, Doris Lessing and Marge Piercy. Diss. Rhodes University, 2007. Web. 16. Aug. 2011.

LE GUIN, Ursula K. *The Telling*. New York: Ace, 2001. Print.

MENDLESOHN, Farah. "Science Fiction and Religion." *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Eds. Edward James and Farrah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 264-275. Print.

RICOEUR, Paul. *Figuring the Sacred*: Religion, Narrative and Imagination. Minneapolis: Fortress Press, 1995. Print.

_____. *Time and Narrative*. v. 1-3. Chicago: University of Chicago Press, 2012. Print.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

IMAGEM E ESCRITA EM *RACCONTI CON FIGURE*, DE ANTONIO TABUCCHI

Ma. Melissa Cobra Torre (UFMG)

O escritor italiano Antonio Tabucchi frequentemente se utiliza da pintura como elemento essencial para a criação de algumas de suas obras. Como apontado pelo próprio autor, a estreita relação estabelecida entre seu fazer literário e a esfera do visível deve ser destacada já que algumas de suas obras de maior relevância como *Tristano morre* e *O jogo do reverso* devem sua escrita, em certa medida, aos quadros *O Cão*, de Goya, e *As meninas*, de Velázquez, respectivamente, os quais assumem um papel essencial na construção narrativa.

> Spesso la pittura ha mosso la mia penna. Se in un lontano pomeriggio del 1970 non fossi entrato al Prado e non fossi rimasto "prigioniero" davanti a *Las Meninas* di Velázquez, incapace di uscire dalla sala fino alla chiusura del museo, non avrei mai scritto *Il gioco del rovescio*. (...) Ma anche alcune pagine di *Tristano muore* non esisterebbero senza il *Cane sepolto nella sabbia* di Goya (TABUCCHI, 2011a, p. 9).[96]

Como ressalta Thea Rimini, "l'immagine pittorica (ma anche fotografica) che compare spesso nella narrativa di Antonio Tabucchi, in alcuni casi costituisce la struttura portante di certi suoi testi più celebri" (RIMINI, 2011b, p. 345).[97] Conforme destacado pelo próprio escritor, existe uma relação intrínseca entre sua coletânea *O jogo do reverso* e o quadro *As meninas*, de Velázquez, sobretudo no que se refere ao conto que dá início a esse livro. É nesse sentido que o conto "O jogo do reverso" se destaca como um dos melhores exemplos dessa prática tabucchiana que consiste em não apenas trazer a pintura para dentro de seu texto, como também proporcionar a seus personagens a capacidade de entrar na cena trazida pela pintura.

No início do conto "O jogo do reverso", o protagonista observa o quadro *As meninas*, de Diego Velázquez, no exato momento em que, sem que ele saiba, sua amiga Maria do Carmo morre em Portugal. Imediatamente se dirige a Lisboa, sendo que, durante a viagem,

[96] "A pintura frequentemente moveu a minha pena. Se em uma distante tarde de 1970 não tivesse entrado no Prado e não tivesse ficado 'prisioneiro' diante de *Las Meninas*, de Velázquez, incapaz de sair da sala até o fechamento do museu, nunca teria escrito *O jogo do reverso*. (...) Mas também algumas páginas de Tristano morre não existiriam sem *O cão sepultado na areia*, de Goya." (Tradução nossa).

[97] "a imagem pictórica (mas também fotográfica) que frequentemente aparece na narrativa de Antonio Tabucchi, em alguns casos, constitui a estrutura que dá sustentação a alguns de seus textos mais célebres." (Tradução nossa).

recordações de Maria do Carmo se insinuam na narrativa, fazendo com que presente e passado se intercalem ao longo do texto.

"O jogo do reverso" é um conto marcado pelo jogo de identidades e espelhos, sendo esse justamente o texto em que o escritor italiano apresenta sua teoria a respeito do "jogo do reverso", que está presente em grande parte de sua obra. Segundo essa concepção, o movimento de inversão é um artifício que nos permite partir das aparências e conjugá-las com seu reverso de forma intersticial, de modo que o que está na sombra pode ser iluminado.

Essa teoria foi concebida por Antonio Tabucchi ao contemplar o quadro *As meninas*, de Diego Velázquez, o qual traz uma reflexão sobre a inversão de planos e o jogo de espelhos. Em *As meninas*, o que temos são planos que vão sendo revelados a partir da justaposição de cenas e de quadros na forma de uma *mise en abyme*[98]. No primeiro plano, temos a figura de Velázquez, a filha de Filipe IV, suas damas de companhia e demais criados, além da imensa tela que se impõe à esquerda, na qual trabalha o pintor. Em segundo plano, podemos perceber, ao fundo da tela, o espelho que reflete a figura dos reis, os quais são os modelos para a pintura de Velázquez. Ao lado desse espelho, temos a presença de um personagem enigmático que se situa no ponto de fuga do quadro. Por fim, podemos apontar a existência de um terceiro plano onde se situam os modelos (os reis), ao qual corresponde o lugar ocupado pelo espectador.

A capacidade de Maria do Carmo de enxergar o avesso das coisas faz com que o protagonista a associe à imagem ao fundo da tela de Velázquez, em que um homem abre uma cortina para que a luz entre no quadro. Segundo o protagonista, essa figura possui um sorriso malicioso já que, devido ao seu ângulo de visão, é a única capaz de ver o reverso da cena, o que significa que ela vê os reis de frente, enquanto os demais personagens da tela são vistos de costas. Nesse sentido, a figura ao fundo da tela ocupa o lugar exatamente oposto àquele onde se situa o espectador.

Segundo Foucault, o quadro *As meninas* é a representação de uma representação, sendo que esta "intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer" (FOUCAULT, 1995, p. 31). A esse respeito, Thea Rimini (2011a) salienta que a breve "descrição pictural" ou *ekphrasis* do quadro fornecida pelo protagonista de "O jogo do reverso" é uma outra forma de jogo especular inserida no conto, já que a própria *ekphrasis* também se constitui como a representação de uma representação. Dessa forma, a inserção no

[98]Quanto ao conceito de *mise en abyme*, conferir DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*: essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

conto da "descrição pictural" do quadro *As meninas*, o qual já traz em si um jogo de espelhos, faz com que o jogo das representações especulares se multiplique ao infinito.

> In effetti, tutto il dipinto eleva al quadrato il gioco di specchi (...). Anche il racconto del "rovescio", scandito da finestre, è tramato da giochi di riflessione; sin dalla breve *ekphrasis* de *Las Meninas*, che il narratore fornisce all'inizio. Per suo statuto, l'*ekphrasis* commercia infatti con la specularità, perché è sempre una rappresentazione di una rappresentazione (RIMINI, 2011a, p. 111).[99]

O protagonista de "O jogo do reverso" entra, portanto, no jogo de Maria do Carmo, sentindo-se atraído por este. Antes de morrer, a personagem deixa um bilhete para o protagonista em que estava escrita a palavra SEVER, a qual invertida forma "reves", podendo ser lida em espanhol ("reverso") ou francês ("sonhos"). É assim que, ao final do conto, em uma atmosfera onírica, Maria do Carmo convida o protagonista a ver a outra face do quadro *As meninas*, ocupando ao seu lado a posição da figura de fundo. Nesse ponto da narrativa, o sonho se revela como o mecanismo que torna possível vislumbrar o reverso das coisas:

> (...) a palavra espanhola e a francesa talvez coincidissem num ponto. Pareceu-me que esse ponto fosse o ponto de fuga de uma perspectiva, como quando se traçam as linhas de perspectiva de um quadro (...) o quadro era *Las Meninas* de Velázquez, a figura do fundo sobre a qual convergiam as linhas dos cais tinha aquela expressão maliciosa e melancólica (...), essa figura era Maria do Carmo (...): já sei porque é que tens essa expressão, é porque vês o reverso do quadro, o que é que se vê desse lado?, diz lá, espera por mim, também quero ver. E encaminhei-me para aquele ponto. E nesse momento encontrei-me noutro sonho (TABUCCHI, 2013, p. 32).

Outro texto de Antonio Tabucchi em que nos deparamos com uma semelhante atmosfera de sonho/alucinação é o conto "Noite, mar ou distância", pertencente à coletânea *Anjo Negro*, em que o quadro *As tentações de Santo Antão*, de Bosch, é evocado, se mostrando um componente fundamental para a criação da atmosfera de terror suscitada pelo regime salazarista em Portugal, contexto em que está ambientado o conto.

Nesse texto de Tabucchi, o narrador relembra os fatos que ocorreram, realmente ou em sua imaginação, em uma fatídica noite de novembro de 1969, em Lisboa, quando quatro amigos são abordados na rua por um policial ao saírem da casa do poeta Tadeus. Nesse momento, o quadro de Bosch invade a cena quando o cherne voador representado no painel lateral direito das *Tentações de Santo Antão* surge na janela do carro do policial. Após

[99] "De fato, toda a pintura eleva ao quadrado o jogo de espelhos (...). Também o conto do 'reverso', marcado por janelas, é traçado a partir de jogos de reflexão; desde a breve *ekphrasis* de *Las Meninas*, que o narrador fornece no início. Pelo seu estatuto, a *ekphrasis* negocia de fato com a reflexão especular, porque é sempre a representação de uma representação." (Tradução nossa).

momentos de angústia e inquietação, Joana retorna à casa de Tadeus, recolhe o cherne que havia ficado esquecido na calçada, para que o conto termine com a reconstrução, pelos dois personagens, da cena de Bosch em que um homem e uma mulher cavalgam um cherne rumo a um encontro diabólico, fazendo com que Joana e Tadeus passem a integrar a referida pintura. Como ressalta Thea Rimini:

> Di nuovo, irrompe la naturalità dell'innaturale dei quadri di Bosch, il suo tentativo di ancorare il male alle contingenze quotidiane. E Tabucchi costruisce la sua storia con gli occhi sprofondati nel trittico. Tra le righe, anziché tra le pennellate, tornano a muoversi i personaggi delle *Tentazioni di Sant'Antonio*. Il dipinto, abbandonata la cornice, aggredisce la realtà. Sin dalla figura del Tentatore, che s'incarna nell'insospettabile poeta Tadeus (RIMINI, 2011a, p. 127).[100]

Em *Tristano Morre*, o quadro *O Cão*, de Goya, aparece como elemento fundamental para a construção da narrativa de Tabucchi. Como ressalta Thea Rimini, a primeira aparição do cão no texto do escritor italiano se assemelha ao surgimento do cherne diante do grupo de amigos no conto "Noite, mar ou distância": "come la cernia delle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Bosch, il cane moribondo di Goya esce dal dipinto e invade il reale" (RIMINI, 2011a, p. 154).[101] No texto de Tabucchi, o cão se insinua na narrativa de Tristano como uma recordação (ou antes uma alucinação) de uma viagem feita ao lado de Rosamunda em um passado distante: "...Viram um cão, mas devia ser em outro dia, sabe-se lá quando, já tarde na vida deles, de qualquer modo. (...) Olhe, um cão, chama-se Vanda, lembra-se? (...) a Vanda é boa, um encanto de cadela, passou a vida enterrada até o pescoço" (TABUCCHI, 2007, p. 18).

Algumas páginas à frente, o leitor toma conhecimento do momento em que os personagens conheceram Vanda, eternamente enterrada na areia em uma tela no Museu do Prado, em Madri. Naquele momento, Tristano gostaria de ter dito a Rosamunda que um dia por acaso encontrariam aquele cão pela estrada: "Rosamunda, algum dia há de reconhecer este cão, que além do mais não é cão, é uma cadela, é difícil adivinhar o sexo de um cão enterrado na areia, mas eu sei que é uma cadela" (TABUCCHI, 2007, p. 82). Os dois personagens interagem com o quadro como se ocupassem uma zona intersticial em que vários planos da realidade se conjugam, tornando a pintura tangível a Tristano e Rosamunda.

---

[100] "De novo, irrompe a naturalidade do não natural dos quadros de Bosch, a sua tentativa de ancorar o mal às contingências quotidianas. E Tabucchi constrói a sua história com os olhos afundados no tríptico. Entre as linhas, em vez de entre as pinceladas, tornam a se mover os personagens de *As tentações de Santo Antão*. A pintura, abandonada a moldura, agride a realidade. Desde a figura do Tentador, que se encarna no insuspeito poeta Tadeus." (Tradução nossa).

[101] "como o cherne de *As tentações de Santo Antão*, de Bosch, o cão moribundo de Goya sai da pintura e invade o real." (Tradução nossa).

> Esqueça o resto dos quadros, disse, não interessam (...) hoje vamos ver o cão amarelo, você não o ouve ganir?, deve estar morrendo de sede, vamos lhe dar de beber, sabe deus quantas pessoas passam por ele durante o ano, olham-no com a indiferença de quem vê um cão e nem sequer lhe dão aquela gota de água de que ele estaria precisando. (...) Entraram, e o cão olhou-os com o olhar suplicante de um cãozinho amarelo enterrado na areia até o pescoço e posto ali para sofrer (...). Trazia uma cabaça à cintura, uma daquelas abobrinhas secas que os pastores de Castela usavam para guardar a água fresca, colocou-a à frente do quadro, recuou e fez a continência. Vamos embora, Guagliona, disse, está ficando tarde e o guarda quer fechar este cemitério (TABUCCHI, 2007, p. 80-83).

Essa prática recorrente na obra de Antonio Tabucchi que consiste em conectar texto escrito e imagem pictural proporciona a criação por parte do escritor italiano do livro *Racconti con figure*[102]. Nessa obra, Tabucchi estabelece uma relação intermidiática entre imagem e escrita ao tomar uma pintura como ponto de partida para a criação de cada um dos contos de que esse livro é composto. Como ressalta Thea Rimini (2011b), em *Racconti con figure*, a imagem se apresenta para Tabucchi como uma inspiração direta, constituindo uma experiência diversa daquela realizada pelo escritor italiano com *As meninas*, de Velázquez, *O Cão*, de Goya, ou *As tentações de Santo Antão*, de Bosch.

De acordo com Márcia Arbex, "no que tange à literatura e à pintura, e em especial às imagens *no* texto, às imagens colocadas em palavras, 'captadas apenas na dimensão do legível', como diz Bernard Vouilloux, é em torno do conceito de descrição que os estudos se concentram" (ARBEX, 2006, p. 36). Como nos lembra Arbex, complementarmente à ideia de "descrição pictural", Liliane Louvel desenvolve a noção de "imagem geradora de textos de ficção", a qual nos parece pertinente em se tratando do caso do livro *Racconti con figure*, de Antonio Tabucchi. Esse conceito pressupõe "a reflexão em torno das relações texto-imagem, visando criar condições para confrontar-se com questões essenciais sobre o estatuto respectivo do texto e da imagem" (ARBEX, 2006, p. 37).

Sendo assim, em *Racconti con figure*, temos o que Márcia Arbex pontua como "a pintura como motivo do texto", em que "o escritor se serve do quadro como objeto de descrição, como actante ou elemento constitutivo do seu universo" (ARBEX, 2006, p. 43). É nesse sentido que devemos nos valer da noção de *ekphrasis* ou "descrição pictural" para refletirmos sobre a referida coletânea de Tabucchi. Além disso, para que possamos compreender como se dá o processo de criação desse livro de contos por parte do escritor italiano, devemos ter em mente, como ressalta Claus Clüver que, em se tratando de um texto

[102] *Contos com figuras* (Tradução nossa).

ekfrástico, "reconstituir o significado de uma pintura significa procurar equivalentes ao sistema pictórico operante na pintura dentro das possibilidades e convenções do gênero literário escolhido, e não meramente do sistema linguístico" (CLÜVER, 2006, p. 116).

Dentre os diversos textos de que se compõe o livro de Tabucchi, destacamos o conto "Sognando con Dacosta"[103], o qual se origina da pintura intitulada *A caça ao anjo*, de António Dacosta. Nesse conto, Tabucchi entra no sonho do pintor português, compartilhando com este sua experiência: "lui stava facendo il suo sogno e io vi entrai da visitatore. Posso entrare nel suo sogno, Maestro?, chiesi. Lui sollevò la tela del quadro che stava dipingendo e mi rispose: entri pure nel mio quadro, la prego" (TABUCCHI, 2011b, p. 81).[104]

Nesse conto, Tabucchi tece um fio que conecta as pinturas de Dacosta umas às outras, criando sua narrativa a partir da descrição dessas telas. Sendo assim, o texto segue uma linha de pensamento, a qual possibilita interligar os quadros segundo uma disposição idealizada por Antonio Tabucchi, não correspondendo à ordem cronológica de criação dos quadros. A atmosfera onírica que perpassa o conto cria as condições necessárias para que o escritor italiano, ficcionalizado, entre em cada um dos quadros de Dacosta e interaja com seus personagens. Como em uma forma de sortilégio, a cada cena, Tabucchi pede ao pintor que passem a um outro sonho para que, assim, entrem em um quadro diverso.

A concepção desse ambiente de sonho ou alucinação por parte de Antonio Tabucchi remete propriamente ao processo criativo de Dacosta, o qual pode ser considerado como referência para o movimento surrealista português. No primeiro sonho experienciado por Tabucchi, este imediatamente percebe que está dentro do quadro *A flor, a máscara e eu adolescente*:

> il giovane stava con gli occhi chiusi, come se stesse dormendo, e sotto di sé aveva un fiore di sangue. Sulla destra, come un lampione nella notte, una maschera antica mi guardava con gli occhi spalancati. Vagai in quel sogno e sentii uno strano malessere. Nostalgia, c'era in quel sogno, e un bizzarro incantamento (TABUCCHI, 2011b, p. 81).[105]

[103] "Sonhando com Dacosta" (Tradução nossa).
[104] "ele estava sonhando o seu sonho e eu entrei como visitante. Posso entrar no seu sonho, Mestre?, perguntei. Ele ergueu a tela do quadro que estava pintando e me respondeu: entre no meu quadro, te peço." (Tradução nossa).
[105] "o jovem estava com os olhos fechados como se estivesse dormindo e embaixo de si tinha uma flor de sangue. À direita, como um lampião na noite, uma máscara antiga me olhava com os olhos arregalados. Vaguei por aquele sonho e senti um estranho mal-estar. Tinha nostalgia naquele sonho, um bizarro encantamento." (Tradução nossa).

A angústia e o mal-estar provocados por esse sonho evocam o próximo quadro que é ainda mais aterrador. *La religieuse portugaise* remete à dor e ao sofrimento da monja portuguesa abandonada e traída por seu amante: "aveva il capo coperto da un velo bianco e teneva gli occhi bassi. Si era cosparsa il volto di argilla in segno di lutto, come si faceva nell'antichità, e piangeva in silenzio guardando la lettera del suo amante" (TABUCCHI, 2011b, p. 82).[106] A descrição que Tabucchi nos fornece desse quadro revela o forte sentimento de melancolia que habita a tela de Dacosta, a qual o escritor italiano afirma se tratar de um "pesadelo perverso" do qual não podem ainda sair já que devem se encontrar com o coração da monja portuguesa. *A árvore dos corações* e *Três corações à moda do Minho* representam essa etapa do percurso empreendido pelo escritor italiano e pelo pintor português através do sonho deste último: "erano cuori oscuri come la notte, tinti di tenebra e di mistero. Un albero li offriva come frutti, ma erano lugubri come il peccato" (TABUCCHI, 2011b, p. 83).[107]

Após penetrarem o abismo mais profundo da alma humana, Tabucchi e Dacosta tornam à superfície para contemplarem as Ilhas dos Açores, terra natal do pintor português. Quem os recebe na ilha é o anjo de asas azuis de *A caça ao anjo*, pintura a qual desencadeou o processo de escritura do conto de Tabucchi em questão. Dacosta explica que o estranho ser que se faz de anfitrião para ambos é seu anjo da guarda, o qual cuida de seu restaurante cujo nome é *Caça ao anjo*. Ao longo da narrativa, podemos perceber como Tabucchi se apropria dos elementos presentes nos quadros de Dacosta e busca atribuir-lhes sentido, elaborando uma interpretação particular que ao mesmo tempo em que pretende esgotar todos os elementos disponíveis nas imagens, descrevendo-as em detalhes, ultrapassa os limites do quadro, criando novos elementos e imaginando situações diversas que dele possam se originar.

Como afirma Claus Clüver a respeito da composição de textos ekfrásticos, "tanto na tradução interlingual quanto na transposição intersemiótica o sentido atribuído ao texto original, seja ele poema ou pintura, é o resultado de uma interpretação" sendo assim, "qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos" (CLÜVER, 2006, p. 117). Essa liberdade criativa permite que Tabucchi até mesmo estabeleça um diálogo insólito com o estranho anjo de asas azuis. Em meio a toda a

[106] "tinha a cabeça coberta por um véu branco e tinha os olhos baixos. Tinha passado argila no rosto em sinal de luto como se fazia antigamente e chorava em silêncio olhando a carta do seu amante." (Tradução nossa).
[107] "eram corações escuros como a noite, pintados de trevas e de mistério. Uma árvore os oferecia como frutos, mas eram lúgubres como o pecado." (Tradução nossa).

estranheza da cena, Dacosta provoca ainda a curiosidade do escritor italiano ao pedir a seu anjo da guarda que lhe traga água da *Fonte de Sintra* estando eles nas Ilhas dos Açores. Entretanto, o sortilégio de que eles participam permite que isso seja possível já que *Fonte de Sintra* se trata de mais um quadro do pintor português.

Nessas ilhas de sonhos, não causa nenhum espanto que, na sequência de sua jornada, o escritor italiano e o pintor português encontrem em seu caminho *Duas sereias à boca de uma gruta*: "Erano due fanciulle color rosa che si tenevano abbracciate e si baciavano teneramente sulla bocca. Le loro piccole code acquatiche, intrecciate, formavano un cuscino quasi vegetale" (TABUCCHI, 2011b, p. 86).[108] Nessa cena, as duas sereias exercem duplo papel, já que explicam aos seus convidados que haviam passado a tarde estendidas na beira do mar, criando, assim, outro quadro de Dacosta, *Duas sereias ao sol na praia*.

Após beber um licor de âmbar oferecido pelas sereias, Antonio Tabucchi, ficcionalizado, sente de repente uma grande melancolia ao perceber que se encontra dentro do quadro *Paisagem da Terceira*, a qual lhe parece familiar, já que evoca memórias da Ilha Terceira, nos Açores, arquipélago onde se ambienta seu livro de contos *Mulher de Porto Pim*. Como em um "jogo do reverso", nesse momento, o escritor italiano e o pintor português se encontram dentro do texto de Tabucchi. Dacosta explica que todas as histórias de *Mulher de Porto Pim* já eram de seu conhecimento antes mesmo de Tabucchi publicar seu livro. Por esse motivo, é possível que ambos se encontrem ao mesmo tempo dentro de um sonho do pintor português e de um texto do escritor italiano. No entanto, nesse ponto da narrativa, Dacosta desaparece por detrás do muro da sua *Melancolia*, o qual é, mais uma vez, descrito em detalhes por Antonio Tabucchi:

> Il muro che divideva il paesaggio in due aveva un interruttore elettrico nel centro, o forse era il bottone di una giacca perduta, chissà. Sulla sinistra c'era un gatto in primo piano che dormiva e in lontananza si vedevano le mura di un castello e una donna con un bambino in braccio. Sulla destra c'era un paesaggio di rovine, forse un vecchio mulino, una veduta delle Azzorre, non avrei saputo dire (TABUCCHI, 2011b, p. 87).[109]

A interpretação para esse quadro vem do próprio Dacosta, o qual explica ao escritor italiano que este representa sua melancolia porque se trata de um sonho em que aparece a

[108] "eram duas moças rosadas que se abraçavam e se beijavam ternamente na boca. As suas pequenas caudas aquáticas, entrelaçadas, formavam uma almofada quase vegetal." (Tradução nossa).
[109] "O muro que dividia a paisagem em duas tinha um interruptor elétrico no centro ou talvez fosse um botão de casaco perdido, quem sabe. À esquerda tinha um gato em primeiro plano que dormia e à distância se viam os muros de um castelo e uma mulher com um menino nos braços. À direita tinha uma paisagem de ruínas, talvez um velho moinho, uma vista dos Açores, não saberia dizer." (Tradução nossa).

figura de sua mãe ao fundo, carregando-o nos braços. Por fim, o pintor português conduz Antonio Tabucchi pelo último quadro do percurso, o qual também é descrito por Dacosta como possuidor de uma grande melancolia. Trata-se de *Serenata açoriana*, o qual retrata

> una donna nuda agonizzante. Il suo corpo era rosso fiamma, forse per la passione provata, e intorno al collo aveva una catena. Un giovane dal volto ironico le offriva un uccello morto, forse un gabbiano, chissà. Era notte, non c'era la luna, ma il paesaggio era chiaro e nitido. Si vedeva una donna che attraversava una baia e dall'altra parte sullo sfondo, c'era una casa. Riconobbi subito quella casa. Era l'abitazione della Donna di Porto Pim. Dunque siamo a Faial, pensai, e quella donna che attraversava il mare era la Donna di Porto Pim che andava a trovare il suo baleniere (TABUCCHI, 2011b, p. 88).[110]

O sonho de Dacosta e o conto de Tabucchi coincidem em um ponto do quadro do pintor português. Essa é a última etapa do percurso de Tabucchi e Dacosta, o qual termina com um convite deste último para que o escritor italiano retorne a seus próprios sonhos. Ao nos determos sobre o conto "Sognando con Dacosta e demais textos abordados neste estudo, podemos refletir a respeito dessa faceta do fazer literário de Antonio Tabucchi que envolve a "descrição pictural", a qual proporciona inúmeras possibilidades de conexão entre escrita e imagem. Tais relações se estendem na obra do escritor italiano, fazendo com que a pintura assuma papel fundamental para a composição de vários de seus textos, os quais se interligam a esta de forma intrínseca. Isso faz com que, em diversos casos, a imagem se constitua como elemento estruturante e desencadeador da narrativa, sendo que o sonho conjugado ao "jogo do reverso" torna possível a diluição das fronteiras entre escrita e imagem, proporcionando a interação dos personagens de Tabucchi com as telas representadas em suas obras, o que leva à reflexão a respeito das relações existentes entre as diversas formas de arte, a qual está constantemente presente no universo tabucchiano.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

[110] "uma mulher nua agonizante. O seu corpo era vermelho flamejante, talvez pela paixão provada, e em volta do pescoço tinha uma corrente. Um jovem de expressão irônica oferecia a ela um pássaro morto, talvez uma gaivota, quem sabe. Era noite, não tinha lua, mas a paisagem era clara e nítida. Via-se uma mulher que atravessava uma baía e do outro lado, ao fundo, tinha uma casa. Reconheci imediatamente aquela casa. Era a casa da Mulher de Porto Pim. Então estamos em Faial, pensei, e aquela mulher que atravessava o mar era a Mulher de Porto Pim que estava indo encontrar o seu baleeiro." (Tradução nossa).

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RIMINI, Thea. *Album Tabucchi*: l'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi. Palermo: Sellerio, 2011a.

RIMINI, Thea. Nota del curatore. In: TABUCCHI, Antonio. *Racconti con figure*. Palermo: Sellerio, 2011b.

TABUCCHI, Antonio. Mulher de Porto Pim. In: TABUCCHI, Antonio. *Mulher de Porto Pim*. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

TABUCCHI, Antonio. Noite, mar ou distância. In: TABUCCHI, Antonio. *Anjo Negro*. Trad. Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TABUCCHI, Antonio. Nota dell'Autore. In: TABUCCHI, Antonio. *Racconti con figure*. Palermo: Sellerio, 2011a.

TABUCCHI, Antonio. O jogo do reverso. In: TABUCCHI, Antonio. *O jogo do reverso; Pequenos equívocos sem importância*. Trad. Maria José de Lancastre; Maria Emília Marques Mano; Helena Domingos; António Mega Ferreira. Alfragide: Dom Quixote, 2013.

TABUCCHI, Antonio. Sognando con Dacosta. In: TABUCCHI, Antonio. *Racconti con figure*. Palermo, Sellerio, 2011b.

TABUCCHI, Antonio. *Tristano morre*: uma vida. Trad. Gaëtan Martins de Oliveira. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER E O IMAGINÁRIO NACIONAL EM ROMANCES HISTÓRICOS LATINO-AMERICANOS CONTEMPORÂNEOS

Ma. Michelle Márcia Cobra Torre (UFMG - CAPES)

Este texto tem como objetivo analisar comparativamente três romances históricos latino-americanos contemporâneos, estudando a representação das mulheres protagonistas nos romances e demonstrando que as obras trazem à cena vozes heterogêneas das nações representadas, em contraposição à versão oficial das narrativas nacionais. O trabalho também pretende relacionar tais narrativas com os "direitos de memória", como definido pelo crítico uruguaio Hugo Achugar, e o imaginário histórico nacional. Para o estudo dos aspectos assinalados, serão enfocadas as obras: *Inés del alma mía* (2006) da escritora chilena Isabel Allende; *Guerra no coração do cerrado* (2006) da escritora brasileira Maria José Silveira; *Malinche* (2005) da mexicana Laura Esquivel.

A escolha dos romances está relacionada ao contexto da conquista e da colonização ibérica na América, temas que estão relacionados às origens do que a América Latina se tornou em nossa atualidade.

Na obra *Inés del alma mía* a narrativa se insere no contexto histórico das conquistas empreendidas no território da colônia espanhola, no século XVI, e a protagonista é Inés Suárez, personagem histórica da conquista do Chile. O romance da escritora chilena Isabel Allende conta a história da fundadora da cidade de Santiago, Inés Suárez, uma camponesa espanhola de Extremadura que migra para o "Novo Mundo" em busca de seu marido, visando se libertar da sociedade conservadora espanhola do século XVI. A conquista do Chile é narrada pela personagem Inés Suárez em crônicas que ela deixa para sua filha de criação, Isabel. Nessas crônicas, ela narra o passado da fundação do país, contando as suas aventuras como partícipe desse momento histórico.

O outro romance escolhido para ser estudado é *Guerra no coração do cerrado*, o qual aborda o contexto histórico do Brasil, de colônia a império, abrangendo os séculos XVIII e XIX. Além disso, a protagonista da obra é uma indígena, batizada como Damiana, personagem da história brasileira. A obra *Guerra no coração do cerrado* foi escrita pela brasileira Maria José Silveira e conta a história de Damiana, uma liderança entre os indígenas da etnia panará, no contexto da política de aldeamentos na capitania de Goiás, interior do Brasil. O romance se destaca por narrar a história dos aldeamentos a partir do ponto de vista

dos indígenas, apresentando outra versão da história desses aldeamentos, que vigoraram no Brasil do século XVI ao XIX.

O romance da escritora mexicana Laura Esquivel, intitulado *Malinche*, aborda o contexto histórico da conquista do México, no século XVI, e sua protagonista é Malinalli, personagem histórica da América Latina. A obra discute o contexto histórico, político e cultural da conquista do México sob o ponto de vista de Malinalli, a indígena que se tornou "la lengua", a tradutora do espanhol Hernán Cortés, auxiliando-o em seu empreendimento de conquistar e dominar o Novo Mundo.

Este estudo defende que os romances selecionados trazem à cena a história, bem como discursos contemporâneos ao leitor, propondo outras versões da história e a reflexão sobre a questão da presença feminina na fundação das nações latino-americanas, assim como sobre a questão indígena e a miscigenação. As narrativas estão relacionadas ao discurso das origens, estabelecendo relações com o presente da América Latina. A questão da alteridade, por exemplo, pode ser percebida nos três romances pela presença do confronto entre o discurso dos indígenas e o discurso do colonizador. Os discursos que circulam nas obras dialogam e se confrontam. O discurso sobre a mulher, nesses romances, está relacionado à presença feminina no contexto de conquista e de colonização da América, como forma de destacar o papel social e histórico desempenhado pelas mulheres, apresentando outra versão da história, que ressalta essa presença feminina. Desse modo, verifica-se que tais narrativas estão revestidas de sentido político, pois propõem novas leituras sobre a nação, o que possibilita uma releitura de imaginários nacionais, assim como de identidades nacionais.

As obras que serão enfocadas neste texto permitem que surjam diversas vozes que representam a diversidade e a multiplicidade de discursos que irão participar do processo de negociação e de diálogo na reformulação das narrativas da nação, uma vez que os romances trazem vozes e discursos heterogêneos. Desse modo, os romances demonstram que a história não é una, mas possui diversas versões, que podem ser construídas, reelaborando-se o passado. Nesses romances, as escritoras desconstroem a memória oficial, forjada pela história oficial dos países latino-americanos, apresentando outras versões sobre a história das nações, o que se relaciona à questão dos "direitos de memória", como definiu Hugo Achugar, ou seja, a presença de grupos distintos que insurgem na cena político-social em busca de revisar o passado como formas de uso do presente e do futuro, lutando para exercerem o direito de constituir a memória de seu país, reagindo contra o esquecimento. Nesse sentido, os discursos sobre a mulher no momento histórico da conquista e da colonização são colocados em xeque

pelas narrativas focadas neste trabalho, pois surgem novas vozes que irão lutar no campo da memória coletiva afirmando os papéis desempenhados por elas nesse processo.

Na obra *Inés del alma mía* a protagonista é uma mulher trabalhadora, que após ser abandonada pelo marido na Espanha, torna-se costureira para se sustentar. Ao migrar para o Novo Mundo, estabelece-se no Peru e trabalha lavando roupas e vendendo empanadas. O romance constrói a imagem de uma mulher forte e corajosa, que controla sua vida e rompe com os padrões sociais da época. Ao conhecer Pedro de Valdívia na colônia espanhola, compartilha com ele os sonhos da conquista de novas terras ao sul do Reino do Peru. Inés parte com Pedro de Valdívia rumo à conquista do Chile e enfrenta muitos desafios, dentre eles o de lutar contra os indígenas chamados Mapuche.

No romance *Inés del alma mía* a voz que narra é a da personagem Inés Suárez, que relata em suas crônicas as suas memórias sobre sua vida e a fundação de Santiago. A personagem Inés Suárez constrói outra versão da história sobre a fundação do Chile, refutando posicionamentos que tentam reduzir o discurso histórico a uma única versão. Em várias passagens da obra, a personagem comenta que deseja contar o que a história não sabe, a sua versão dos acontecimentos, diferente da versão dos cronistas e poetas que entraram para a História. Desse modo, há no romance o confronto entre o discurso da história oficial sobre a fundação do Chile e o discurso da personagem Inés, que propõe contar outra versão, na qual ela e outras mulheres participaram, lutando ao lado dos homens e enfrentando todos os desafios para sobreviver e para defender a cidade recém fundada. Na obra, Inés Suárez luta com armas ao lado dos homens, defende a cidade de Santiago dos ataques indígenas e é uma peça chave no erguimento da cidade após o cerco indígena, passando por momentos de extrema carência de alimentos.

Inés Suárez também possui um discurso contra a forma de dominação destinada aos indígenas no Novo Mundo, assim, no romance há o confronto de diferentes discursos. O discurso do colonizador, representado por Pedro de Valdívia, que acredita que a submissão do indígena será favorável para o estabelecimento da civilização e do cristianismo no Novo Mundo, se esbarra no discurso de Inés Suárez, que se posiciona de forma contrária. Esse confronto de discursos ecoa na contemporaneidade da América Latina e propõe ao leitor a reflexão sobre a condição do indígena no passado e hoje em dia.

O discurso da personagem Inés Suárez coloca em dúvida o projeto de colonização espanhola. Ela duvida que a submissão seja favorável a uma convivência harmônica entre colonos e indígenas, assim como indaga se os povos não estavam em uma situação melhor

antes da chegada dos europeus. Enquanto Valdívia defende que, no futuro, europeus e indígenas viverão em paz, Inés não acredita que a submissão trará a harmonia entre os povos. Em vários momentos da narrativa, a protagonista comenta que é a cobiça dos homens, que vieram para o Novo Mundo em busca de fortuna fácil, que levou os indígenas à miséria. O discurso de Inés Suárez é de que a empresa da conquista foi realizada devido à cobiça dos europeus, que levou ao fim das culturas autóctones. Desse modo, Inés, além de criticar a forma como ocorreu a conquista da América, também contesta as versões de historiadores e cronistas, apresentando outra versão sobre a conquista do Chile e a fundação de Santiago.

O discurso presente na obra é de que a participação feminina na fundação das cidades do Novo Mundo não foi contemplada pelas crônicas ou pela história. Assim, por meio de suas memórias, a personagem deseja lançar luz sobre a participação das mulheres na empresa da colonização, ressaltando a importância da presença feminina para a construção e a manutenção das cidades no Novo Mundo, além de criticar a maneira como ocorreu a conquista das novas terras com a submissão dos nativos de forma degradante.

O romance *Guerra no coração do cerrado* trata da relação entre os indígenas, primeiros habitantes do território, e os colonos, estabelecidos nas primeiras cidades do interior do país. Circulam na obra o discurso sobre a questão indígena, que envolve a política de "aldeamentos", a questão da convivência entre colonos e nativos, assim como a condição marginalizada do indígena na sociedade brasileira. A história é narrada a partir da perspectiva de Damiana, a liderança indígena que sofreu preconceitos por ser nativa, mas que lutou para conquistar melhores condições de vida para o seu povo.

As tribos indígenas que negociavam a paz com a administração portuguesa na colônia deixavam o território onde viviam e eram trazidas para locais próximos às vilas dos colonos. Nesses novos locais, os chamados "aldeamentos", os nativos não poderiam sair para caçar e não poderiam guerrear, além disso, deveriam cultivar alimentos tanto para sua subsistência quanto para a dos soldados que controlavam o "aldeamento". No romance, o discurso sobre os aldeamentos é de que esses foram feitos menos para cristianizar e civilizar e mais para transformar os nativos em agricultores sedentários e dóceis, que trabalhassem para a Coroa e os colonos. A tribo da personagem Damiana negocia a paz com o governador da capitania de Goiás, interior do Brasil. Damiana cresce entre o mundo dos colonos e o mundo dos indígenas tornando-se uma mediadora entre eles. Mas, Damiana enfrenta o preconceito dos colonos contra os indígenas. Como o narrador do romance comenta: "o ódio dos brancos contra os nativos parecia fazer parte do clima da capitania" (SILVEIRA, 2006, p. 69).

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Como o romance aborda a política de aldeamentos empreendida pela Coroa portuguesa no Brasil é discutida a questão da ocupação de territórios, antes habitados por povos de diferentes nações indígenas, os apresamentos, os conflitos e as guerras, as leis portuguesas em relação ao indígena, o uso de sua mão de obra, a dizimação da população autóctone. Ressalte-se que tais questões são vistas e discutidas pelo olhar do indígena, especificamente de Damiana, que se torna uma "ponte" entre os dois mundos, pois havia aprendido a língua e os costumes dos colonos, assim ela assume o papel de mediadora entre os dois povos.

Damiana foi uma mulher indígena, pertencente a uma linhagem de caciques da etnia panará. Ainda criança, ela chegou à cidade dos colonos, Vila Boa, com sua tribo, liderada pelo cacique Romexi para se renderem ao aldeamento proposto pelo capitão-geral, Dom Luiz. Ao chegarem à vila, todos os indígenas foram batizados, sendo que é nesse momento que ela recebeu o nome Damiana, tendo como padrinho o próprio Dom Luiz, o qual se interessa em ter sob sua proteção a menina panará, ou como os colonos chamavam-nos, os "belicosos índios da nação cayapó" (SILVEIRA, 2006, p. 16).

Em relação ao discurso sobre o indígena, presente na voz dos moradores da vila, pode-se perceber que grande parte desses personagens defendia que os indígenas eram povos cruéis, que deveriam ser escravizados ou exterminados. Para muitos colonos, os indígenas não eram considerados gente e deveriam servir aos brancos. No romance, os indígenas sofrem humilhações, são encarcerados por pequenos motivos e são marginalizados. Eles não possuem direitos, sendo totalmente excluídos da sociedade e considerados como animais, que deveriam exercer o trabalho pesado. Muitos indígenas que saiam dos "aldeamentos" e iam viver nas vilas acabavam se entregando ao álcool e tornavam-se mendigos, devido à marginalização social.

A personagem Damiana é uma liderança respeitada entre os panará e acredita que trazer mais nativos para o "aldeamento" ajuda a manter suas tradições e a dividir o trabalho. Mas, um dia, percebe que os "aldeamentos" não eram a solução para a felicidade dos povos indígenas e que seu povo vivia marginalizado. Assim, ela opta por abandonar o "aldeamento" e se juntar aos indígenas que ainda viviam nas aldeias do interior do país. Damiana une-se a eles na luta contra os colonos e em defesa do território indígena.

O romance *Guerra no coração do cerrado* traz à cena discursos que ainda ecoam no Brasil contemporâneo, como a questão do território indígena. A obra propõe ao leitor uma reflexão sobre como entendemos o lugar do indígena na colonização, e como entendemos o

seu lugar hoje na sociedade brasileira. As preocupações do presente estão na leitura do passado. A abordagem dos "aldeamentos", a crítica ao tratamento dispensado aos nativos e o olhar crítico da personagem Damiana, que vivencia a perda do território pelos indígenas e a degradação de seu povo, possibilita que o leitor reflita sobre o lugar do indígena na história do país e suas condições atuais, em relação aos direitos e ao exercício da cidadania.

A mulher nesse romance, representada pela personagem Damiana, assume seu papel social, sendo uma liderança entre os indígenas, buscando mudanças e melhores condições de vida para o seu povo. O romance constrói uma personagem feminina forte e corajosa, que enfrenta todos os obstáculos para defender o seu povo. Ao final do romance, Damiana escolhe a luta no sertão e a insubmissão à administração brasileira, que não respeitava os povos indígenas. No romance, depois de refletir sobre as condições de vida dos indígenas e o que poderia acontecer com todos os povos nativos caso ninguém lutasse por eles, Damiana decide abandonar o "aldeamento" e lutar por seu povo. Assim, a autora do romance muda a história oficial de Damiana e não segue a documentação histórica que registra a morte da indígena em sua última viagem ao interior. Maria José Silveira opta por construir um novo final para Damiana. No romance, Damiana se une aos povos indígenas que resistiam à colonização e defendiam seu território no interior de Goiás. Nesse sentido, Damiana assume a imagem da luta pela causa indígena e pela defesa dos territórios.

O romance constrói outra versão da história da colonização do interior do país, assumindo o ponto de vista dos povos indígenas, que viram seus territórios serem devastados pela ocupação dos colonos. A obra mostra que existem diferentes versões da história que podem ser construídas, a partir de diferentes pontos de vista, o que propicia a heterogeneidade de discursos. Também, lança luz em uma personagem histórica de etnia panará, que lutou pela causa indígena, narrando sua vivência da perda de território, os novos desafios impostos a ela como liderança indígena frente à colonização, assim como suas reflexões sobre a marginalização dos povos nativos. A obra narra a resistência indígena em relação à colonização e demonstra que houve conflitos e guerras nesse processo do qual participaram homens e mulheres de diversas etnias. Nesse sentido, o romance histórico contemporâneo demonstra que o passado não é fixo, podendo ser reelaborado e ressignificado a partir das questões do presente. Assim, abre-se a possibilidade para o leitor refletir sobre o imaginário nacional e mudar muitas das concepções existentes nesse imaginário, forjadas pelas narrativas oficiais, ou seja, as narrativas "autorizadas" e ensinadas, que cristalizam imagens de grupos vencidos, que foram forjadas pelos grupos vencedores.

A última obra a ser enfocada neste estudo é *Malinche*, de Laura Esquivel. O romance é escrito focando-se o ponto de vista de Malinche, que se tornou "la lengua", a tradutora do conquistador espanhol Hernán Cortés no Novo Mundo. A narrativa constrói uma versão da história da conquista do México pelo ponto de vista de uma mulher que, assim como a personagem Damiana, do romance de Maria José Silveira, conheceu os dois mundos e atuou como uma mediadora entre eles. A obra ressignifica a história dessa mulher indígena, para isso, adentra o mundo íntimo de Malinche, mostrando ao leitor os sentimentos e as incertezas da personagem. No romance, Malinche representa a mãe dos novos habitantes que ocuparão o território mexicano, e que serão mestiços de espanhóis com indígenas.

O conquistador espanhol Hernán Cortés aproveitou-se da crença do retorno de Quetzalcóatl para empreender a conquista do México, mas tal empreitada não seria possível sem Malinalli. Nesse sentido, o romance de Laura Esquivel ressignifica o passado da conquista do México destacando a personagem histórica Malinalli, ao conferir a ela um papel essencial na empreitada de Cortés. Malinalli tornou-se a tradutora de Cortés, que se utilizava das palavras pronunciadas por ela para conquistar, assim ela "cargaba sobre sus hombros la enorme responsabilidad de construir con sua saliva la conquista" (ESQUIVEL, 2011, p. 97), ela era "la lengua", a língua do conquistador. Para Cortés, o discurso era uma arma muito poderosa e, caso não conseguisse se comunicar com os nativos, seus objetivos estavam arruinados.

Malinalli aprendeu o idioma espanhol rapidamente e, desse modo, tornou-se a tradutora de Cortés do espanhol para o náhuatl. Como os dois personagens iniciam um relacionamento, Malinalli narra a Cortés sobre a história de ocupação daquele território, os povos que ali viveram e a crença no retorno de Quetzalcóatl. Cortés interessa-se pela crença de tal retorno e se valerá dela posteriormente para conquistar o império de Moctezuma.

Para a protagonista, o poder da palavra falada poderia ser comparado ao momento da Criação, sendo uma grande responsabilidade. Desse modo, "ser 'la lengua' implicaba un gran compromiso espiritual, era poner todo su ser al servicio de los dioses para que su lengua fuera parte del aparato sonoro de la divinidad, para que su voz esparciera por el cosmos el sentido mismo de la existencia" (ESQUIVEL, 2011, p. 80). A palavra era uma arma poderosa e Malinalli sentiu que, ao traduzir, ela tinha voz e tinha poder. Ela era consciente de que ao traduzir, se desejasse, poderia mudar os significados e impor sua própria visão dos fatos, mas ao fazer isso, competia com os deuses, o que a atemorizava.

A narrativa de *Malinche* gira em torno do conflito da protagonista em relação à missão dos espanhóis, pois acreditava serem enviados do deus Quetzalcóatl, devido a certos indícios, mas ela também é crítica em relação aos conquistadores, assim: "no podía aceptar que los enviados de los dioses se expresaran de la manera en que lo hacían, que fuesen tan bruscos, tan directos, tan mal hablados" (ESQUIVEL, 2011, p. 85-86). Além dessas observações, Malinalli considerava Cortés muito ambicioso e interessado em demasia por ouro. Ela refletia que se realmente fossem deuses estariam preocupados com a terra, as plantações e o alimento para os homens. Em sua cultura, o milho era mais significativo que o ouro, pois aquele havia sido dado aos homens como um presente dos deuses. Malinche prevê que o dia em que a semente do milho não fosse respeitada como algo sagrado, os homens estariam em grave perigo.

Por outro lado, a Malinalli não agradavam os ritos religiosos instaurados pelos astecas, que incluía o sacrifício humano, além de existir a escravidão. Antes dos astecas, ali vivia o povo tolteca, que iniciara o culto a Quetzalcóatl. Entre os toltecas não havia sacrifícios humanos nos ritos religiosos. Como os astecas haviam desrespeitado o deus, temiam o seu retorno e o castigo que com ele viria. Já os espanhóis, pregando o cristianismo, condenavam os sacrifícios humanos e diziam serem demônios os deuses adorados pelos indígenas. Cortés acreditava ser a conquista uma luta do bem contra o mal, do deus verdadeiro contra os deuses falsos. Malinalli esperava que, com os espanhóis, acabariam os sacrifícios humanos e a escravidão, instaurados pelos astecas.

Os massacres cometidos por Cortés contra os indígenas provocam em Malinalli um sentimento de culpa por estar ao lado do espanhol e por ajudá-lo, sendo sua "lengua". A protagonista vive a dúvida de auxiliar o conquistador, pois além de ser sua tradutora também era sua companheira, para ela "era un tiempo confuso en el que su tiempo y el de Cortés inevitablemente se entrecruzaban, se enlazaban, se amarraban" (ESQUIVEL, 2011, p. 138).

Quando Moctezuma e Cortés se encontram é Malinche quem traduz as palavras do governante supremo, bem como do conquistador espanhol. A protagonista "consideraba como el más grande honor que había tenido en la vida transmitir las palabras de Moctezuma" (ESQUIVEL, 2011, p. 142). Nesse encontro, para surpresa dos súditos de Moctezuma, assim como de Cortés, o imperador entrega o reino ao espanhol. Malinalli, ao pronunciar as palavras que entregavam o império a Cortés, sente uma profunda dor e um grande pesar por Moctezuma. Para a protagonista, a atitude do imperador demonstrou a sua grandeza de espírito, pois Moctezuma entregava o reino a alguém que ele acreditava ser um enviado de

Quetzalcóatl, representando aquela sua entrega um ato místico e sagrado. Quando Malinche traduz as palavras de Moctezuma para Cortés, sente-se como uma mediadora entre o mundo terreno e o sagrado, experimentando uma transformação espiritual.

Mesmo tendo Moctezuma entregado o seu império a Cortés, a sua conquista definitiva se deu por meio de um grande massacre. Após a conquista da Cidade do México (Tenochtitlan), Hernán Cortés ainda guerreia em vários pontos do território mexicano, conquistando aliados e destruindo opositores. Mas para além das guerras e destruição provocados pelos espanhóis nas terras indígenas, que são criticadas pelo olhar de Malinche, que não entende porque é preciso assassinar tantos nativos e destruir tantas cidades, a personagem demonstra ter consciência de que a cultura asteca estava sendo destruída e tenta salvar algumas peças, como as coloridas plumas, que não tinham valor para os espanhóis, mas que tinham grande significado para os astecas.

Pela leitura do romance, percebe-se que Malinche, num primeiro momento, assumiu o discurso do conquistador, mas depois se arrependeu. A personagem Malinche tem consciência de que Cortés a utiliza como um instrumento para a conquista, sendo que em um diálogo com o conquistador espanhol, no qual ela reivindica a sua liberdade, prometida por ele, Cortés declara a ela: “acepta que tu misión es simplemente ser mi lengua” (ESQUIVEL, 2011, p. 183). Segundo os sentimentos de Cortés, descritos no romance no momento em que Malinche reivindica sua liberdade, para o conquistador ela era “como una loca y estúpida mujer que efectivamente sólo le servía como un objeto” (ESQUIVEL, 2011, p. 183). O personagem Cortés trata a todos a sua volta como sombras de sua pessoa, sem considerar sentimentos ou angústias dos que o acompanham.

Malinche se sentia uma nova mulher por estar ao lado de Cortés e fazer parte da construção de um novo mundo, como ela declara à sua mãe, que não via há muitos anos, desde que fora vendida por ela como escrava: “soy la nueva ciudad, la nueva creencia, la nueva cultura; yo inventé el mundo en el que ahora estás parada” (ESQUIVEL, 2011, p. 179). Malinche se declarava como “la mujer del hombre más principal”, como a esposa do homem que conquistou e construiu um novo mundo, o qual ela tinha consciência de ter ajuda a construir. Mas, o caminho de Malinche junto a Cortés a transforma e ela percebe que não passa de um objeto para suas conquistas. Nesse momento de transformação é que ela fere sua língua para não participar mais de suas empreitadas ambiciosas, pois refletiu que “este hombre conquistaba pero también asesinaba lo que amaba” (ESQUIVEL, 2011, p. 192).

No campo da cultura, o romance também discute outra questão que é a formação do mestiço, do novo povo mexicano, representado pelos filhos de Malinche. Desse modo, é que Malinalli pede à deusa Tonantzin para que cuide de seus filhos, gerados da união de diversos povos, e que tiveram que se reinventar como outro, como o mestiço, o povo mexicano que ora surgia. A protagonista pede que seus filhos, os mexicanos, sejam corajosos, que não tenham medo e que nunca se sintam inferiores ou aceitem ser maltratados, bem diz que o povo que surge será uma promessa de redenção e amor.

Assim, Laura Esquivel aborda a formação do México por meio da história de Malinalli, que gerou os filhos da nova terra que se construía, que não são apenas mescla de povos, mas também de culturas que, em embate, reúnem os fragmentos de universos distintos, forjando um novo mundo, uma nova existência. Desse modo, a autora propõe que se pense a identidade do povo mexicano pelo viés da mestiçagem, que não entende que o novo homem que surge seja inferior ou passivo, mas sim combativo e privilegiado por possuir rasgos de tantos mundos distintos.

Sobre sua personagem, que é uma personagem controversa da história mexicana, Laura Esquivel constrói uma mulher que carrega conflitos, pois ao ser intérprete e ao estar acompanhando os espanhóis ela sente que possui uma parcela da culpa pelas atrocidades comentidas pelo conquistador. Ela sabe que ajudou a construir um novo mundo, mas, em um dado momento de reflexão, Malinche decide que não quer mais participar das conquistas e da ambição de Cortés por novas terras. Laura Esquivel, ao construir uma Malinche que tem sentimentos de dúvida quanto à sua missão ao lado dos espanhóis, e, posteriormente, o seu arrependimento, redime a personagem frente ao leitor. A narrativa de Esquivel constrói uma Malinche que queria a liberdade e viu nos espanhóis a alternativa para o fim da escravidão que vivia, mas que também é crítica em relação a Cortés. Após o momento de transformação, ela se castiga perfurando sua língua e também impedindo Cortés de utilizá-la para mais uma conquista. Nesse sentido, Malinche é uma personagem que se transforma sendo ressignificada no romance histórico de Esquivel.

Este estudo buscou mostrar que os romances selecionados trazem à cena a história, bem como discursos contemporâneos ao leitor. Os romances são críticos em relação à história oficial e propõe outras versões da história, trazendo à cena outras vozes e outros discursos. As narrativas estão relacionadas ao discurso das origens, estabelecendo relações com o presente da América Latina e com questões latentes na atualidade como a questão da alteridade, por exemplo, que pode ser percebida nos romances pela presença do confronto entre discursos a

favor e contra a colonização e a submissão indígena. Nesses romances, há um destaque do papel social e histórico das mulheres no contexto da conquista e da colonização, apresentando outra versão da história, que ressalta essa presença feminina na história da América Latina sob diversas nuances.

Outra característica observada nos três romances foi a problematização do passado histórico e o questionamento de crenças e valores vigentes no momento histórico abordado, o que demonstra as preocupações do presente na escrita dos romances. Além de discutirem tais questões, dentre outras, vale ressaltar que a grande pergunta colocada pelos romances foi qual o lugar da mulher na história? E em qual lugar da história se deseja colocar hoje os que foram excluídos devido ao processo histórico?

Os romances possibilitam que o leitor reflita sobre os usos que os grupos fazem da memória, perpetuando ou esquecendo as memórias de outros grupos. Assim, tanto a história quanto a literatura são construções dependentes dos usos de grupos, de acordo com suas reivindicações e interesses. Além disso, não há uma verdade, uma única versão do passado, pois ele não é inerte, uma vez que os seus usos no presente, permeados por relações de força, por disputas, é que vão fazê-lo se mover e se transformar, pois o passado pode ser reelaborado constantemente.

Verificamos que os romances narram sobre o momento da conquista e da colonização a partir do ponto de vista de grupos antes silenciados pela história oficial, o que pode ser entendido como uma forma de assumirem seus “direitos de memória”, como propõe Hugo Achugar, o que demonstra que as nações são constituídas por vozes heterogêneas. O surgimento de novos relatos ou de relatos ressignificados sobre a constituição das nações propicia uma reformulação do passado e da memória das nações latino-americanas, abrindo a possibilidade de se reelaborar identidades e imaginários nacionais a partir da leitura desses romances. Podemos entender que as autoras desvelam outra face da história da América Latina. Por meio da leitura dos romances, surgem outras versões sobre a formulação das nações, o que revela que a História pode sempre ser reescrita, rediscutida, ressignificada. Todos possuem seus “direitos de memória” (Hugo Achugar), ou seja, de narrarem a si mesmos, construindo suas identidades.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALLENDE, Isabel. *Inés del alma mía*. 5 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

ESQUIVEL, Laura. *Malinche*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2011.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SILVEIRA, Maria José. *Guerra no coração do cerrado*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*: a questão do outro. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

USLAR-PIETRI, Arturo. El mestizaje y el Nuevo Mundo. *Revista de Occidente*, Madri, n. 49, año v, abr. 1967.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A (RE) SIGNIFICAÇÃO DA EXPERIÊNCIA E SINTAXE DA TRAVESSIA EM "*DEDICATION*", DE ALICE WALKER

Milton Fagundes (UFF)

You don't write about racism, you write about life. It is your life you must write about. It is your life you must insist on.
Dionne Brand

(...) writing transforms words into things capable of rivaling food.
Gilles Deleuze & Felix Guattari

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a uma apreciação crítica da produção versificada de Alice Walker. Para tanto, selecionei "*Dedication*", a partir do qual serão traçadas considerações acerca do projeto poético-literário de Walker, a fim de pensar tanto em sua especificidade quanto em sua inter-relação com a prosa posteriormente escrita. Inicio meu trabalho problematizando as considerações sobre os poemas produzidos entre as décadas de 1980 e 2000, pois elas tendem a centralizar a discussão em torno das nuances de gênero e ultrajes da mulher negra em comunidades afrodescendentes. Iniciando pelo poema já mencionado, pretendo traçar relações com as coletâneas que integram o corpus de minha investigação, *Once* (1968) e *Revolutionary Petunias & Other Poems* (1973), expandindo o valor e contribuição dessas obras em todo o curso de produção literária de Alice Walker. Sustentando a hipótese de interrelação e continuidade temático-formal entre poesia e prosa, intento demonstrar o manejo da escrita de Walker em termos de memória, intencionalidade e transição; a finalidade é, portanto, trazer à luz como nossa poeta lida com questões históricas em sua poesia e as desdobra em prosa.

OS VERSOS DE WALKER NA PERSPECTIVA DA ECOCRÍTICA

Antes de ingressarmos propriamente nas considerações às quais este texto se propõe, comecemos por dois estudos realizados sobre a poesia de Alice Walker amparados pela perspectiva da ecocrítica. Em "Rereading, Reshuffling and Rearranging Poems: Tracing

Chronological Green Threat", Shubhanku Kochar[111] (2013), analisando os poemas de *Horses Make a Landscape Look More Beautiful* (1985) e *Absolute Trust in the Goodness of the Earth* (2003), irá apontar que a poesia de Walker terá como características centrais o desejo pelo regresso à infância e o anseio por retrazer o passado ao presente, a fim de restaurar a inocência perdida e reestabelecer os laços entre seres humanos e o meio natural no qual ele vivia. Kochar irá pontuar que, assim como o projeto cristão, Walker em seus versos anseia que o homem (Adão), cujo âmago fora corrompido, possa ter a oportunidade de voltar a ser amigo da natureza. Embora instigado e traído por sua curiosidade e ambição, a restituição do elo entre homem e natureza poderia levá-lo a perceber que tal separação é destrutiva para ambos. A leitura de Kochar parece bastante pertinente em termos de desconstrução de um estereótipo sempre atribuído à mulher: aquela que seduziu, corrompeu e levou o homem à morte, como podemos ver no discurso de um dos membros fundadores da Igreja Católica, citado por Jack Holland, em *The Brief History of Misogyny*:

> Você é porta de entrada dos portões do inferno; você é o caminho para a árvore proibida; você é a primeira desertora da lei divina. Você é aquela que convenceu a quem o diabo não era valente o suficiente para atacar. Você destruiu tão facilmente a imagem de Deus, o homem. (HOLLAND, 2006, p. 4)[112]

Embora problemática, por demonstrar um certo "interesse" em transpor a culpabilidade, Kochar, em sua análise, propõe uma alternativa outra para se pensar na decadência humana e destruição da natureza.

Em sua leitura do poema "My Daugther Is Coming", Kochar consegue retomar o processo de exploração, o desejo de expansão de fronteiras nacionais, as migrações, destituições de culturas locais, o colonialismo, o imperialismo, e a dominação dos povos africanos e americanos. É através desse poema que será pensado o outro papel conferido ao homem: de protetor da natureza, ele passa a destruidor. Kochar (2013: 8) afirmará que a poesia de Alice Walker revelará o processo de declinação humana, pois, em um mundo que vive tamanho nível de tensões, a poesia não pode servir apenas para promover a tranquilidade e prazer estético; a poesia, nesse sentido, deve servir para promover a mudança nas bases epistemológicas do antropocentrismo e biocentrismo. A exploração, decadência e destruição devem ser questões de interesse não apenas da ecociência, mas sim de todas as bases que

[111] Professor assistente do Departamento de Faculdade de Língua Inglesa, da Universidade de Nova Deli.
[112] Tradução Livre de "You are the devil's gateway; you are the unsealer of that forbidden tree; you are the first deserter of Divine law. You are she who persuaded him whom the devil was not valiant enough to attack. You destroyed so easily God's image, man."

difundem discursos e conhecimento. Para Kochar (2013: 6), Alice Walker está preocupada com a degradação da vida humana, por isso pensará nela como uma humanista[113], cuja escrita – a mesma que a salvara quando era uma menina que vivia no sul dos Estados Unidos – poderia também salvar a vida humana. A escrita poética de Walker seria uma alternativa, um meio de recomeçar a pensar no rearranjo das relações entre homens e natureza, e até mesmo entre os próprios homens. Sua poesia poderia mostrar os avessos e contrapontos da evolução e revolução científica que degradou o espaço geográfico e nossas vidas.

Na mesma linha de pensamento temos Tereza Kaletová[114] (2009) que, na tese intitulada "An Ecofeminist Analysis of Alice Walker's Vision of Life as Portrayed in Her Latest Poetry", pensará nos versos de Walker numa ótica ecofeminista comparada à teologia cristã. Kaletová deixa claro que, embora não seja uma praticante dos preceitos cristãos ortodoxos, ao longo de sua exposição faz várias menções a trechos bíblicos e pensa nas relações de exploração e dominação a partir do binômio Deus e Natureza. Ao explicar o ecofeminismo, por exemplo, ela traceja uma analogia entre Deus (figura dada como masculina) e Natureza (figura dada como feminina), em que aquele ocupa uma posição de status superior a esta. A imagem masculinizada de Deus, passando por um código e convenção social, fora usada pelos homens para justificar a suposta legitimidade que poderia lhes conferir o direito ao triunfo, aos privilégios e à dominação. Da mesma forma que Deus estava acima da natureza, controlando-a, assim poderiam estar os homens em relação às mulheres[115]. Não só isso, poderiam estender sua dominação para além das fronteiras familiares, pois a natureza, supostamente tão frágil quanto uma mulher, deveria ser doutrinada e remodelada conforme os interesses dos homens. O ecofeminismo vê as relações de poder e subalternização como extensões do machismo e, por essa razão, postula que a equidade e equilíbrio entre as relações humanas e ecológicas deveriam ser reestabelecidas. Deve-se, portanto, quebrar os cristais que preconizam aquelas que concebem e aqueles que dominam.

Ao transitar pelos poemas de Walker e pensar no que eles irão sugerir, Kaletová apresenta duas considerações fundamentais sobre a poesia walkeriana: uma sobre o estatuto de mulheridade construído ao longo de e por sua escrita, e outra sobre as escolhas de Walker como poeta. Aceitando que a poeta referencia-se ao seu passado pessoal, visitando-o e atribuindo a beleza que dele foi furtada ao longo da história, ela sempre estará atuando como

[113] Jogo de palavras da língua inglesa: *Humanist* ao invés de *Womanist*.
[114] Faculdade de Artes, da Universidade de Masaryk.
[115] "(...) nature and women have a very close relationship because different kinds of social –isms that had been practiced on women have been transmitted to nature and thereafter: 'The rape of the earth, in all its forms, becomes a metaphor for the rape of women'" (KELATOVÁ, 2009, p.11)

Deus e como a natureza simultaneamente (KELATOVÁ, 2009, p.29) – *criando* e *recriando* – insuflando uma de suas intenções, que seria restituir o equilíbrio e equidade, ao invés de manter as hierarquias destrutivas. Quanto às suas escolhas de composição, Kaletová afirmará que a poeta opta pela rejeição do formalismo, o uso de formas fixas. O que ela deseja é a harmonia entre o dizer e criar, entre o plano humano e espiritual, e entre os homens.

Ao compararmos as leituras de Kochar e Kaletová, temos acesso ao fato de que Alice Walker está tecendo um vínculo entre corpo físico e espírito, entre aquilo que perece e se eterniza, embora tenhamos aprendido a negar essa possibilidade. Após sair do Jardim do Éden, o homem distanciando-se da Natureza e de seu Criador, se esquece de onde vem e se volta contra ambos. Corromper-se é uma noção ultrapassada que merece páginas de discussão e reflexões mediante vários prismas sem que cheguemos a nenhum ponto consensual, mas sim relativo. Fazer uso da metáfora da saída do homem do jardim divino é problemático, pois acentua a polaridade de gênero que Walker discute, porém não toma como central em seu projeto literário. Equiparar as relações machistas ao desequilíbrio dos ecossistemas, embora pertinente, também contribui para que esvaziemos o que está por trás da escrita política dos poemas de Alice Walker. Ainda que possamos aceitar o fato de que seja feita uma abertura para que a espiritualidade e religiosidade tenham espaço ao longo de suas composições, ou que a poeta tenha uma postura romântica ao criar e versificar seu pensamento, as considerações de Kochar e Kaletová tendem demais a políticas de gênero, e refutam o que está no cerne do interesse de Alice Walker: a sobrevivência após a Diáspora.

Não intento anular ou desmerecer o que fora pontuado nos estudos de poesia realizados antes do meu, porém intuo que mais precisa ser re-visto. Os apontamentos de Kochar e Kaletová revelam um impasse no eixo da sincronia, isto é, estamos sempre congelados no presente, no que se passa nele. Ainda que saibamos (e repitamos) que a poeta escreve a partir de um lembrar, tratamos das questões levantas em seus textos como contemporâneas apenas. Dificilmente afirmaríamos a inexistência do machismo, do classismo, ou do racimo na produção de Walker, muito menos ousaríamos dizer que ela abandona essas questões, pois elas são, de fato, evidentes. Entretanto, não podemos tirar de nossa mirada que a preocupação da escritora é problematizar essas relações historicamente; sendo assim, não importa apenas trazê-las à luz, pois elas são evidentes, mas sim começarmos a pensar em como elas são construídas nos planos sócio-histórico e discursivo em relação à memória pessoal e coletiva. Talvez, se ambicionarmos um pouco mais, caberia também pensarmos como essas mesmas construções podem ser desdobradas do presente ao futuro.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

"*DEDICATION*": A SINTAXE DO DESDOBRAMENTO DO PASSADO

Como apontado pelas pesquisas citadas anteriormente e trabalhos que tenho desenvolvido[116], a ideia de retorno está sempre bem marcada nos poemas. Em "Hymn" o eu-lírico regressa ao templo batista onde eram celebrados os encontros de devoção ao Deus que os "havia salvado da perdição"; além disso, no mesmo poema, Walker apropria-se da linguagem poética para construir a crítica ao esquecimento da trajetória desde a partida da África até chegar no solo estrangeiro. O interesse da poeta pelo regresso faz-se presente não apenas em um ou mais poemas, mas também nas dedicatórias nas quais cada um deles integra, como em *Once*:

> *Always to You*
> *Beautiful One*
> *From whom*
> *I have come.*
> *And to whom*
> *I shall happily*
> *Return.*

O regresso não envolve apenas um movimento retrolinear à infância, antes faz-se de forma cíclica evocando a ancestralidade, cada um daqueles por meio do qual a existência do eu-lírico irá se compor. Em "Hymn" tivemos acesso à contradição da prática cristã (ao mesmo tempo que ela acalenta a alma do negro que nela entoa, ela omite o passado de violência contra os negros que chegaram às colônias da África), e à possibilidade de repensarmos o sentido da religiosidade daquele que descende da diáspora. No poema, regressar ao passado não significa reconstituir nem reelaborar uma reminiscência de uma ou outra experiência pessoal, mas atribuir sentido a cada um dos corpos que foram esvaziados de sentidos, segundo a concepção de Dionne Brand:

> That door transformed us into bodies emptied of being, bodies emptied of self-interpretation, into which new interpretations could be placed. (…) I am, we are, in the Diaspora, bodies occupied, emptied and occupied. If we return to the door it is to retrieve what was left, to look at it – even if it is an old sack, threadbare with time, empty itself of meaning. (BRAND, p. 954 – 961, 2002)

[116] Apresentei, por exemplo, no 4º CIELLI, na Universidade Estadual de Maringá, em Junho/2016, o trabalho intitulado "'Hymn': memória e contraescrita histórica na poesia de Alice Walker".

Ao partir de sua mátria África, aquele que descende da Diáspora teve toda a sua cultura violentada e dizimada. Esquecer-se fora preciso, além de ter sido a única alternativa imposta. Ficava para trás não apenas família, o cheio da terra, as vivências e experiências compartilhadas, mas também o nome, que, após a compra e venda dos corpos capturados, passaria a indicar a qual senhor pertenciam. Cada um desses corpos esvaziados foi silenciado e teria que subversivamente buscar e burlar as concepções humanistas e liberalistas do século XVII ao XIX que negariam o seu estatuto de ser humano. Não obstante, é para cada um desses corpos que Walker irá dedicar seus poemas:

for two who
slipped away
almost
entirely:
my "part" Cherokee
great-grandmother
Tallulah
(Grandmama Lula)
on my mother's side about whom
only one
agreed-upon
thing
is known:
her hair was so long
she could sit on it;
and my white (Anglo-Irish-Scotch?)
great-great-grandfather
on my father's side;
nameless
(Walker, perhaps?),
whose only remembered act
is that he raped
a child:
my great-great-grandmother,
Anne
who bore his son,
my great-grandfather,
Albert
when she was eleven.

Rest in peace.
The meaning of your lives
is still
unfolding.

Rest in peace.
In me
the meaning of your lives
is still
unfolding.

Rest in peace, in me.

the meaning of your lives
is still
unfolding.

Rest. In me
the meaning of your lives
is still
unfolding.

Rest. In peace
In me
the meaning
of our lives
is still
unfolding.

Rest.

Em *The Trope of the Talking Book*, Henry Louis Gates Junior pontuará a escrita literária como recurso do qual o diaspórico africano se apropriou para reconstruir seu status dentro das sociedades ocidentais excludentes. Foi por meio da literatura que os negros passaram a se auto-representar como "sujeitos falantes" antes que fossem destruídos como meras *commodities* no solo estrangeiro. Os negros passariam a ser vistos como seres humanos uma vez que pudessem escrever literatura imaginativa, pois assim contrariariam as teorias discriminativas que apontavam os negros como escravos por natureza. Escrever conferiria a cada um deles a possibilidade de (auto) reconhecimento e subversão do sistema. Seria através dos textos que eles poderiam fazer um "texto branco" soar a "voz negra", pois estariam criando uma voz invisível, furando, rompendo e permeando pelas barreiras simbólicas de estigma (GATES Jr, 1988, p. 129-130). Se pensarmos no conceito de Michael De Certeau (1998, p. 46), os negros marginalizados pela lógica racista estariam fazendo uso de uma tática, um artifício de invisibilidade e inteligência para que, embora demonstrassem uma assimilação da cultura dominante (escrita) e pouco a pouco abandonando a sua (oralidade), estariam silenciosamente migrando e entrando no sistema, até que, no futuro, aqueles que descendem dessa mesma história pudessem "desdobrar" o(s) significado(s) de cada uma das vidas que vivenciaram a passagem pela porta africana que se abriu e fechou para sempre[117].

Assim podemos voltar à dedicatória em verso citada. Temos um texto que descende de um lócus branco (composição literária escrita) que soa com uma voz negra, que simultaneamente faz um pedido e lança uma promessa. Um texto que se duplica e amplifica não apenas pela apropriação, mas também pelo papel a ser desempenhado: manter viva a

[117] Exemplifiquemos com o poema "On Being Brought From Africa To America" e as elegias compostas por Phillis Wheatley, uma ex-escrava do século XVIII.

memória daquele que partiu. Ao pedir, ecoa a voz daquele que rogou e sofreu os ultrajes; ao prometer, ressoa a voz daquele que reconhece a sua origem e o compromisso de mergulhar em busca de cada um dos sedimentos que se perdia com o passar do tempo (e com a passagem pelo atlântico). Dividamos o poema em dois, em suas motrizes: SPLIT AWAY (separar) e REST (descansar).

O poema é dedicado à bisavó, conhecida por seu cabelo muito longo – a única coisa sobre a qual todos tinham conhecimento, e ao tataravô branco, cujo nome é desconhecido, que estuprou Anne, sua tataravó, que gerou o bisavô Albert aos onze anos de idade. Percebe-se na composição da primeira estrofe a tentativa de reconstituir a árvore genealógica em busca de uma origem que, possivelmente, nunca será plenamente descoberta ou sabida. Percebemos aí a cisão entre o que fora re-contado, o que fora permitido saber, e o que fora negado, como o nome do avô branco que violentou (provavelmente) a uma de suas escravas. Volvemos então ao esvaziamento de sentido e do corpo daquele que descende da diáspora. O poema delineará a completa privação de se conhecer a própria história, e o silenciamento a ela imposto. A dedicatória versificada rompe com o silêncio de um passado pessoal, ao mesmo tempo que evoca outras vozes e presenças ao pronunciar o nome daqueles de quem não se pode esquecer: Tallulah, Anne, Albert, além do próprio avô desconhecido. O que é de valor pessoal, como a escrita sobre si que será desdobrada nos poemas da coletânea, se conflui com o que é de valor coletivo; o eu-lírico não apenas escreve sobre, mas também escava o passado pessoal e coletivo, como um arqueólogo escava um solo em busca de quaisquer vestígios para montar o quebra-cabeça de um passado remotamente conhecido, especulado ou mitificado.

Atentemo-nos agora as seis últimas estrofes de “Dedication”. Esta dedicatória versificada em suas vias de conclusão, será construída por meio dos processos de a) inserção, b) permutação e c) redução de sintagmas. Percebamos a primeira oração tendo <REST> como núcleo central sendo expandida, permutada e reduzida através da inserção de <IN PEACE> e <IN ME>. Aquilo que deve descansar, a memória de ultrajes e nostalgia, assim como cada um dos corpos e vidas que foram esvaziadas, devem assim fazê-lo mediantes às diferentes circunstâncias às quais o eu-lírico as circunscreve: ora em paz, ora em peleja para se manter viva; ora dentro do repositório pessoal da lembrança, ora na memória coletiva de todo aquele que julga pertencer ou vir de um mesmo lugar: a África, possivelmente.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Esquema 1: composição dos versos tendo REST como núcleo.

Os versos e sintagmas se permutam a medida que o eu-lírico segue em busca de uma linguagem própria capaz de representar o rearranjo de pensamento e um modo de lidar com sua história e ancestralidade. Além de textualizar-se no próprio poema (com a inserção de "in me"), notemos não apenas o traço de pessoalidade, como também a demarcação do desejo de participar e reconhecer-se dentro de uma história marcada pela omissão e silêncio daquele que foi vencido. A poeta entra em cena a fim de ressoar a voz daquele foi derrotado na tentativa de apossar-se dos bens culturais de poder (Cf. Walter Benjamin, 1985). O eu-lírico apropriando-se da literatura, um meio de comunicar-se que nasce na Europa, o lócus de onde vêm os opressores, uma linguagem que demarca a supressão e subalternização da cultura oral (a linguagem dos colonizados), fazem romper o silêncio e o desejo de vingança (que será desdobrando e explicitado nos contos de *In Love & Trouble*). Às escuras dá-se e faz-se aparecer a luz sob a história de cada um dos sedimentos que foram se precipitando durante a travessia do Atlântico e estadia no solo estrangeiro.

Ao passar para a segunda oração que compõe as seis estrofes finais, percebamos que os versos "The meaning of your lives/ is still/ unfolding" permanecem imutáveis até a penúltima estrofe, em que o vocábulo *OUR* substitui *YOUR*. O traço de pessoalidade, antes materializado por um sintagma preposicionado, agora é duplicado por um pronome

possessivo de primeira pessoa; o eu-lírico não mais se relaciona com seus ancestrais como o "depósito" de suas memórias, ou aquele que luta pelo não esquecimento ou pelo esvaziamento; agora, no entanto, ele se vê como aquele que também fora marginalizado. Não é apenas o corpo e a história do outro que se desproveu de sentido, mas o seu também. A oração versificada construída pelo processo de *enjambement*, um recurso utilizado pela consagrada grande literatura de Homero, presente também na carta do apóstolo Paulo aos hebreus, e pelos grandes poetas românticos, é agora apropriado por aquele que se identifica como um diaspórico africano, que escurece e embranquece seu texto simultaneamente, controvertendo os paradigmas de estigma "legitimados" ao longo da história da humanidade. A poeta, ao compor sua oração optando por um verbo de ligação, criando um vácuo entre sujeito e seu predicativo, fará sugestivamente aparecer em seu texto a mesma lacuna entre o lugar de partida (o lar africano) e o de chegada (as colônias). É justamente nesse espaço que o significado de africanidade e negritude se rompe; o significado de cada uma das vidas e corpos que vivenciaram a passagem começa a se arrebentar e confluir, possivelmente em função da própria assimilação discutida por Du Bois (apud MUNANGA, 1988), a outras no novo lar imposto. Aqui chegamos ao problema que rodeia a escrita poética e prosaica de Alice Walker: o desejo por encontrar, restituir e celebrar a essência de seu povo, como ela mesma o diz. O que significa ser africano, ou negro? É de se aceitar que o conceito de essência se torna problemático na Era da Transculturação, a pós-época da interconexão mundial, que foi antecedida por incontáveis eventos e interações políticas, culturais e sociais. Além disso, ao aceitarmos a suposta possibilidade da existência de uma essência negra e africana, estaríamos abrindo espaço para que se possa argumentar a favor de uma essência branca de origem europeia; abriríamos espaço para aceitarmos que as fronteiras político-geográficas voltassem a se fechar (ou permanecessem fechadas). Por fim, terminaríamos, possivelmente, abandonando uma longa trajetória de investimento em pesquisas que contestaram várias vertentes filosóficas essencialistas a favor de multiculturalismo que se posicionaria contra quaisquer tentativas de subalternização e/ou confrontos identitários. Por outro lado, pergunto-me se seria mesmo irrelevante re-problematizarmos o conceito de essência, quando ele é trazido por aquele que descende de uma história de segregação e marginalização. Ou mais, quando aquele que descende dessa história apropria-se de uma forma e/ou meio canônico para atribuir sentido à própria história e ascendência. Ser definido não é o mesmo que definir-se, assim como atribuir sentido à sua história não é o mesmo que ter um sentido atribuído à sua história. A poeta não está em busca da leitura canônica dos corpos que também são o seu, mas

sim ansiosa para ler e atribuir sentido a eles. Ela busca por uma linguagem, uma forma, inserindo, permutando e reduzindo sintagmas para ler cada um dos corpos deixados para trás, assim como o seu próprio.

Se nos aportamos às considerações de Deleuze e Guattari (1996), em "What Is A Minor Literature?", o que se põe enquanto questão não é elaborar um artifício capaz de negar ou anular os sentidos atribuídos ao diaspórico ou aos seus descendentes, porém como *eles* podem *se* reinserir dentro do paradigma de significação e atribuição de sentidos a fim de reinterpretar e reescrever a *própria* história no contexto de trânsito. Sendo um texto que eclode uma postura política tangenciada pela sensibilidade humana e coletiva, tampouco "Dedication" almeja à inversão das bases de poder por uma outra igualmente opressora, mas sim traçar caminhos alternativos através de um mapa de acesso, de contraponto e possibilidade de coexistência entre os corpos do passado com os do presente.

Se voltarmos à dedicatória, mais especificamente à penúltima estrofe, perceberemos que ela é mais extensa que as anteriores; notaremos a congruência do poema à arquitetura do mesmo. Perceberemos que o poema se desdobra (*unfolds*) até reduzir-se a um único verso: *REST*, a última estrofe, una em um único verso, a origem e a força que fará o poema pulsar. A redução que ocorre estrofe a estrofe, verso a verso, pode nos sugerir o não encontro, o desvínculo, e a distância dos ancestrais ao concluir o poema, pois é nele, no campo da pessoalidade fundida ao coletivo que ela encontra o lar de descanso, enquanto a reminiscência do navio se esvanecia. Enquanto o poema caminha para o seu fim, o navio com os seus segue em direção à sugerida perda contemplada pela promessa de que algo será feito, seja pela vingança, seja pela resistência. Enquanto a dedicatória poética termina, a poeta e nós leitores somos deixados na ilha mítica, náufragos em busca de um único desejo a ser delineado primeiramente em versos: esforçar-se para conhecer e desdobrar o significado da ancestralidade africana.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRAND, D. *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging*. Toronto: Vintage Canadá, 2002.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano:* 1.Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2005. 1ª. ed. bras. 1994.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. What is a minor literature? *In*: *Kafka: toward a minor literature*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.

GATES Jr., H. L. *The Signifying Monkey:* a theory of African American literary criticism. New York: Oxford UP, 1988.

KOCHAR, S. *Rereading, Reshuffling and Rearranging Poems: Tracing a Chronological Green Thread*. In: _____. The Criterion: An International Journal in English. N. V, October, 2013.

KALETOVÁ, T. An *Ecofeminist Analysis of Alice Walker's Vision of Life as Portrayed in Her Latest Poetry*. Tese. 2009. Masaryk University, Brno.

MUNANGA, K. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, M. F. *"Hymn": Memória e Contraescrita Histórica na Poesia de Alice Walker*. In: Identidades em Des-locamento na Literatura: Perspectivas Pós-modernas, 2016, Maringá: Universidade Estadual de Maringá.

WHEATLEY, P. "On Being Brought From Africa To America". In: _____. *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*. Kindle.

WALKER, A. "Dedication"; "Once". In: *Collected Poems – Her Blue Body Everything We Know: Earthing Poems 1965 – 1990*. London: Orion, 1991.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A LINGUAGEM NA PERSPECTIVA DA ALTERIDADE: CONSTITUINDO A REALIDADE

Mônica de Souza Chissini (UCS)

Nada mais fácil do que contestar que o uno é múltiplo e que o múltiplo é uno.
Platão

O debate no que se refere ao conceito de linguagem não encontra uma única via de observação, haja vista a diversidade de perspectivas teóricas que podem ser tomadas para defini-la. Afinal, construir uma concepção ampla do que a linguagem é e produz constitui uma complexa tarefa.

Não se pretende, neste trabalho, eleger uma única concepção de linguagem como universal em detrimento de outras. Logo, não se trata de rejeitar teorias, mas de destacar algumas concepções de linguagem respaldadas em teorizações específicas. Destarte, este texto enfoca a alteridade constitutiva como noção significativa para pensar a linguagem, não deixando, no entanto, de considerar diferentes perspectivas. Afinal, atesta-se que todo viés contribui para ampliar a concepção da linguagem em seus múltiplos aspectos. Além disso, pretende-se enfatizar a linguagem em relação ao conhecimento, tendo em vista o caráter constitutivo da linguagem, tanto na construção de conhecimentos como na instituição da própria realidade.

Isto posto, inicia-se este texto explicitando algumas das perspectivas teóricas que se voltam para a linguagem. Nesse sentido, atenta-se primeiramente para a linguagem no que tange ao processo de nomear, destacando-se a concepção essencialista, a qual pressupõe que o nome representa aquilo que ele é. Essa noção estabelece que a linguagem opera de forma nominalista e representacional.

O PROCESSO DE NOMEAR E A DIMENSÃO DO SUJEITO

Na obra *Crátilo* (2001), de Platão, são habilmente confrontadas as noções essencialista e convencional da linguagem. Justificadamente a obra não encerra em tom de conclusão, tendo em vista que abre possibilidades de discussão ao evidenciar o aspecto interpretativo e subjetivo, o qual atua quando buscamos atribuir sentido às coisas. Portanto, é sem qualquer pretensão dogmática que Platão apresenta a discussão iniciada por Crátilo e, então,

aprofundada por Sócrates e Hermógenes. A obra *Crátilo* pode ser vista como um tratado sobre a linguagem, no qual são discutidas as palavras e a motivação no processo de nomeação. O debate atenta para a relação das palavras e o que elas significam, É o que preconiza Sócrates em *Crátilo:*

> Desse modo, e para estarmos de acordo com o que foi dito anteriormente, as coisas devem ser nomeadas como lhes pertence por natureza serem nomeadas e por meio do que deve sê-lo, e não como nós queremos; e assim, faremos e nomearemos melhor, mas de outra maneira não. (PLATÃO, 387d, 2001)

Portanto, tomando uma perspectiva essencialista, Sócrates explica que as coisas carregam uma essência própria e que essa deve ser tomada ao nomear, não importando o "como nós queremos" que ela fosse nomeada. Assim, tensionando a expectativa de "verdade", o diálogo apresenta um debate teórico provocativo que opõe as duas visões anteriormente referidas: a essencialista e a convencionalista. Por outro lado, a obra em questão aponta que, no processo de nomear, nem todo nome é imotivado e que, de fato, por vezes o nome pode representar aquilo que é. Logo, pondera-se que o processo de nomear se dê sobretudo de forma convencional. O caráter convencional da língua ressalta o aspecto social da língua, cujo processo de nomeação é arbitrário, logo, imotivado.

Crátilo, no entanto, não se encerra com a oposição das perspectivas essencialista e convencionalista, emergindo na obra também a questão do sujeito de linguagem e da relevância da experiência na interpretação, o que abrange a constituição da linguagem. Esse aspecto é de grande relevância na discussão do processo de nomear e de conhecer, visto que destaca o papel basilar do sujeito na construção de sentidos. Afinal, não é possível nomear aquilo que não se conhece, assim como não é possível conhecer um novo conceito senão pelas relações estabelecidas a partir do conhecimento já consolidado.

Em *Crátilo,* Platão (2001) propõe um paradigma inatista ao pressupor a linguagem tal como uma capacidade inata. À luz do inatismo, entende-se que essa capacidade permite estabelecer relações a partir de uma grande rede de conceitos, configurando o conhecimento. Nesse sentido, a linguagem não é apenas um veículo para o sentido ou um meio de exprimir a realidade. De forma mais complexa, a linguagem constitui a realidade e dá sustentação para o conhecimento. Portanto, nesse viés, a linguagem subsidia o conhecimento, ou ainda, é pela linguagem que se conhece assim como é por ela que as relações entre o desconhecido e o conhecido se tornam possíveis.

Por essa razão, evidencia-se o conhecimento como aspecto chave para compreender a linguagem na perspectiva inatista fundada por Platão. A linguagem, desse modo, pode ser definida como uma capacidade humana que dispõe de um aparato inato, o qual permite que os sujeitos possam representar as coisas, além de relacionar, armazenar, adquirir e consolidar novos conhecimentos. Nesse viés, o ser humano está, de forma inata, habilitado para organizar seu pensamento. Esse aspecto enfatiza a questão da aprendizagem e do conhecimento nas relações que são estabelecidas para conhecer.

A EMERGÊNCIA DA ALTERIDADE CONSTITUTIVA: SOBRE A RELEVÂNCIA DAS OPOSIÇÕES NA CONSTITUIÇÃO DA REALIDADE

A pertinência das relações na construção do conhecimento é trazida por Platão (2003) no clássico *O Sofista*. Na obra, Teeteto e o Estrangeiro inicialmente discorrem acerca do conceito de *sofista*, buscando compreender de que forma cada um concebe o *sofista*, porém, logo a discussão avança para outros temas tais como a questão do sentido que se atribui às coisas, a persuasão e a construção do conhecimento. Logo, a temática, antes focada no debate que buscava definir o que é o sofista, ganha outras nuances e novas questões emergem, dentre elas a legitimidade do conhecimento.

Ainda, na discussão implica-se o sujeito em relação à produção de verdades e discute-se a possibilidade de o sujeito interpretar algo de forma não verdadeira. Assim, diz Teeteto que "quando se imagina conhecer o que não se conhece. Talvez seja essa a origem dos erros a que está sujeito o intelecto." (PLATÃO, 2003, p.19). Essa colocação evidencia a falibilidade no processo de conhecer. Esse conhecimento está no âmbito da *doxa*, ou seja, da crença, a qual deve ser comprovada como crença verdadeira justificada para que seja considerada *episteme*, ou seja, conhecimento. Assim, surge a necessidade de "pôr a prova" como condição para legitimar o que se supõe que seja conhecimento.

É por essa razão que os métodos para conhecer ganham centralidade em *O Sofista*, visto que enfrenta o caráter sofista, da arte pela persuasão e também aquisitiva, a qual o Estrangeiro problematiza quando diz:

> Assim, a essa parte aquisitiva que se exerce por troca e consiste na revenda a varejo ou na venda de seus próprios produtos, de qualquer forma, uma vez que esse comércio diz respeito ao gênero de conhecimentos de que já falamos, darás sempre como parece, o nome de sofística. (PLATÃO, 2003, p.13)

A afirmação, além de criticar o comércio que se estabelecia em torno do ofício dos sofistas, acaba colocando em xeque a estabilidade do conhecimento e faz ponderar que é preciso averiguar o que se supõe por conhecimento, visto que o sofista não dispõe necessariamente do "verdadeiro conhecimento", mas antes age na forma de "simulacro", tal como um "ilusionista", nas palavras do Estrangeiro. Destarte, a obra convida a pensar em rigor metodológico e legitimidade de conhecimento, além da transição de *doxa* para *episteme.*

Ainda, a partir de Teeteto e o Estrangeiro, Platão (2003) estabelece que há quatro categorias para explicar o conhecimento e a realidade. São elas: o Ser, o Movimento, o Repouso e o Mesmo. No diálogo, porém, destaca-se que é preciso considerar uma quinta categoria: o Outro. Assim, diz o Estrangeiro: "Ora, o que se nos revelou de maneira certíssima foi que não pode haver outro a não ser em relação a outra coisa." (PLATÃO, 2003, p.53).

É sobre essa categoria que este texto propõe se ocupar, haja vista sua relevância para pensar a constituição da realidade. Afinal, o Outro é a oposição que atua em todas as demais categorias. A criação de sentido se dá pelo Outro, pois é nas relações de oposição que uma coisa significa a outra. Logo, pode-se dizer que uma depende da outra para se constituir e é essa relação que define a alteridade constitutiva, noção inaugurada por Platão, de grande relevância para ampliar a compreensão da linguagem, do conhecimento e da realidade.

Ademais, a alteridade constitutiva traduz o próprio processo de constituição identitária, visto que é o Outro que constitui e que define. É nessa negociação que as identidades também se constituem: em ser aquilo que o Outro não é.

Portanto, é Platão (2003) que inaugura a questão da alteridade constitutiva, fundando também a dialética platônica, dentro de cujo paradigma o ser só é em relação ao não-ser, ou seja, algo só é em relação ao que ele não é. A fala de Teeteto na obra sobre a construção do conhecimento atesta que:

> Então, quem for capaz de distinguir uma idéia única numa multidão de idéias independentes, ou um sem-número de idéias diferentes entre si, porém abrangidas por outra mais ampla, e, de novo, uma idéia apenas que se estende por muitas outras e todas elas ligadas a uma unidade, e também muitas inteiramente isoladas ou separadas: eis o que se chama a arte de distinguir os gêneros, conforme a capacidade de se combinarem ou de não combinarem. (PLATÃO, 2003, p.50)

Nessa perspectiva, evidencia-se a dialética de Platão, a qual se constrói no jogo de oposições. É no âmbito das relações com o oposto que algo se constitui. A dialética platônica se desenvolve nessa premissa de que algo só é em relação aquilo que não é. Assim, ao

reconhecer a categoria do Outro, uma nova perspectiva emerge, na qual tudo está conectado: não é possível conhecer de modo isolado, só é possível conhecer em relação àquilo que já se conhece. Eis que novamente a relação é destacada no processo do conhecimento.

O Estrangeiro explica que o "mais radical processo para acabar com qualquer espécie de discurso é isolar cada coisa do seu conjunto, pois o discurso só nos surge pronto pelo entrelaçamento recíproco das partes.". (PLATÃO, 2003, p.59). Portanto, reitera-se nesse ponto a inseparabilidade das coisas e o necessário entrelaçamento, ou ainda, articulação das partes para que se construa sentido. *O Sofista* traz, para além do viés epistemológico, a possibilidade de pensar a linguagem tal como a rede que possibilita a articulação de todos os conceitos na constituição do conhecimento.

É nesse âmbito que cabe ressaltar a importância da argumentação no processo de constituição do conhecimento, visto que esse se dá na e pela linguagem. É pela linguagem que as relações de oposição se estabelecem. Ao discutir sobre falsa opinião e falso discurso, Teeteto e o Estrangeiro tratam também do imitador e do sábio, atentando para o fato de que os imitadores usam de recursos para convencer, mesmo embora não tenham nada além de opinião que as sustente.

> [...] a espécie imitativa e suscitadora de contradições da parte dissimuladora da arte baseada na opinião, pertencente ao gênero imaginário que se prende à arte ilusória da produção de imagens, criação humana, não divina, desse malabarismo ilusório com palavras: quem afirmar que é de semelhante sangue e dessa estirpe que provém o verdadeiro sofista, só dirá, como parece, a pura verdade. (PLATÃO, 2003, p.71)

Logo, o Estrangeiro encerra o diálogo, problematizando epistemologicamente o sofista. O "malabarismo ilusório com as palavras" por ele destacado ilustra a arte da persuasão, a qual é muitas vezes empreendida pelo sujeitos no discurso a fim de convencer, de buscar validar seu ponto de vista, algumas das vezes indiferentemente desse ter sido "posto à prova" e legitimado como conhecimento verdadeiro.

Ao tratar da questão da arte do convencimento, discute-se também a organização do discurso e, mais uma vez, a linguagem emerge como elemento-chave no processo de conhecimento. A concepção de linguagem presente em *O Sofista* está centralizada na alteridade. É na e pela linguagem que se instituem os sujeitos e os modos de ser, pelas relações de oposição. No que tange à organização do pensamento e aos modos de construção do conhecimento, ressalta-se a argumentação, visto que ela atua justamente no âmbito das proposições e da logicidade do conhecimento, organizado pela linguagem.

A CONTRIBUIÇÃO DE PLATÃO PARA PENSAR A LINGUAGEM

Considerando o legado de Platão, é inegável a relevância da alteridade constitutiva para compreender a linguagem e, conforme aponta Tânia Maris de Azevedo (2015, p. 440), essa noção continua sendo objeto de pesquisa na atualidade. No artigo *Pontos de vista Outro(s): polifonia e alteridade*, de 2015, a linguista propõe investigar a polifonia e a alteridade na produção de sentido do discurso a partir da Teoria da Polifonia de Oswald Ducrot, Jean-Claude Anscrombe e Marion Carel. Azevedo (2015) aponta que Ducrot percebia a presença da alteridade de Platão na teorização de Ferdinand de Saussure, considerado fundador da linguística. Ao analisar a noção do Outro na obra *O Sofista*, Azevedo argumenta que:

> [...] é pela diferença que se define a essência do ser, é pela própria oposição ao Outro, ao Não-ser que se delineia e se constitui a natureza de cada uma das categorias primeiras: por exemplo, O Movimento se define por seu não-ser que é o Repouso e, vice-versa, o Repouso se define por seu não-ser, o Movimento. Assim, as categorias primeiras definem-se negativamente, umas em relação às outras. Ora, o que é a diferença platoniana senão a *relação, a oposição, o valor* em Saussure? (AZEVEDO, 2015, p.441, grifos da autora).

De forma elucidativa, a linguista tece relações entre a alteridade platoniana e os estudos de Saussure, conforme os apontamentos de Ducrot. A partir disso, Azevedo (2015) examina detalhadamente a questão da relação, da oposição e do valor no âmbito da alteridade constitutiva.

A obra *Curso de Lingüística Geral* foi escrita pelos colegas de Saussure, Charles Bally e Albert Sechehaye, com base em anotações de alunos de Saussure a partir de um curso por ele ministrado. A obra permite verificar que, de fato, a teorização de Saussure se articula com a alteridade platoniana. Saussure aponta que "[...] o fenômeno linguístico apresenta perpetuamente duas faces que se correspondem e das quais uma não vale senão pela outra". (SAUSSURE, 2004, p.15).

Mesmo um breve excerto da obra sinaliza para a questão da alteridade e mostra que Saussure inspirou-se nessa concepção, inclusive para construir a teoria do valor. Saussure é estruturalista e, como lembra Azevedo (2015, p. 442), desenvolve seus construtos teóricos na oposição de conceitos, bem como faz Ducrot ao tomar a mesma fonte.

Além disso, para Saussure (2004, p.16), a linguagem é heterogênea e vista como uma faculdade, ressaltando que essa abrange um aspecto individual e outro social, defendendo que um não existe sem o outro. Logo, ao tratar do objeto da linguística, Saussure, mais uma vez, traz a oposição na busca pela definição de linguagem.

É interessante ressaltar que as teorizações sobre a linguagem e o conhecimento demonstram, muitas vezes, que concentram suas bases epistemológicas e metodológicas nas filosofias clássicas gregas, o que procede no que se refere, por exemplo, às teorizações inatistas.

À GUISA DE CONCLUSÃO: A ALTERIDADE CONSTITUTIVA E OUTRAS CONCEPÇÕES DE LINGUAGEM NA PESQUISA LINGUÍSTICA

Nesse momento, propõe-se brevemente evidenciar que alguns estudos linguísticos apresentam articulações com a alteridade. Toma-se, por exemplo, o estudo de Azevedo (2006). Pode-se identificar tal articulação em sua obra *Em busca do sentido do discurso*. Azevedo, ao tratar do discurso, diz que:

> [...] descrever semanticamente um discurso é descrever o valor que se estabelece na relação dos enunciados uns com os outros em função da unidade de sentido que os mantém inter-relacionados e, simultaneamente, é constituída por essa inter-relação. "O valor do discurso advém, então, da solidariedade dos enunciados, dos encadeamos argumentativos que o compõem". (AZEVEDO, 2006, p.84)

Essa concepção de discurso alude para o jogo das oposições, apontando para as inter-relações e para o uno dentro da diversidade, questão também debatida no *Sofista*. Ainda, quando Azevedo (2006) trata de encadeamentos argumentativos, é possível identificar outra concepção de linguagem, voltada para a retórica. Azevedo explica que "a habilidade retórica resume-se em explorar essa legitimidade que o discurso deve às palavras e transformá-la em uma aparentemente racionalidade." (AZEVEDO, 2006, p.112). Assim, a autora define a argumentação tal como uma "quase demonstração", observado ao caráter persuasivo da língua que mostra e convence.

Diferentes perspectivas teóricas traduzem distintas concepções de linguagem. Este trabalho destacou a linguagem no âmbito da alteridade constitutiva, atentando para as relações e para a oposição na constituição da realidade. A retórica foi

também mencionada, a partir da obra de Azevedo (2006), quando a argumentação é tratada pelo viés retórico, atentando-se para a sua forma. Todavia, considerando-se o estudo de Azevedo (2006), está presente a investigação não somente quanto à forma, reiterando-se ainda o aspecto das relações, que traduzem a alteridade constitutiva.

Ao tratar de aspectos da oposição de entidades linguísticas que orientam a Teoria da Argumentação na Língua, de Ducrot, Anscombre e Carel, os quais norteiam seu estudo, Azevedo (2006) enfatiza que:

> [...] não é a quantidade de enunciados, mas a forma como se relacionam que faz de um discurso uma realização lingüística de nível complexo, uma organização semanticamente sistêmica, quer pela intrincada rede de relações que a configura, quer pela unicidade que essa rede lhe confere. (AZEVEDO, 2006, p.120)

Assim, é a forma como a relação opera entre os enunciados que constitui o discurso e, a partir disso, tem-se em vista novamente o entrelaçamento e a ideia de rede para significar e produzir sentidos. Logo, este trabalho buscou apresentar algumas concepções de linguagem, especialmente no âmbito da alteridade constitutiva, atentando para as relações e oposições na constituição da realidade pela linguagem, tendo sido evidenciada, brevemente, a linguagem pelo viés da retórica.

Tendo em vista a necessidade de concluir este trabalho, finaliza-se, no entanto, sem encerrar a potencialidade da discussão sobre a linguagem, podendo-se apenas registrar sua complexidade. A linguagem é uma faculdade humana de representar qualquer coisa, que pode ser verbal e não verbal, e traduz uma potencialidade inata. Ela envolve também o aspecto empirista, o qual, embora não tenha sido trazido neste trabalho, deve ser mencionado, pois admite o sujeito de linguagem, o qual, a partir de sua experiência, constrói o conhecimento. Além disso, é o viés empirista que pressupõe a dimensão do saber fazer no desenvolvimento de habilidades e competências, também relevantes para as noções de conhecimento e aprendizagem. Porém, mais do que tudo, ressalta-se que a linguagem nos identifica como seres humanos e que, além de possibilitar o uso da memória e a organização do pensamento, é nela e por ela que se constrói, além das redes do conhecimento, a própria realidade. Eis aí a complexidade no debate da linguagem acerca de sua definição.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Tânia Maris de. Pontos de vista Outro(s): polifonia e alteridade. In: Revista *do Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo* – v.11 –n.2 – p.439-455 –jul.dez. 2015.

_____, Tânia Maris. *Em busca do sentido do discurso*: a semântica argumentativa como uma possibilidade para a descrição do discurso do sentido. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006.

PLATÃO. *O Sofista*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2003. ebook. Disponível em: www.odialetico.hpg.ig.com.br.

_____. *Crátilo.* [Tradução de Maria José Figueiredo] Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral.* 26 ed. São Paulo, SP: Ed. CULTRIX, 2004.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

CASO DORA: TEXTO CLÍNICO E LITERÁRIO EM RELEITURA DISCURSIVA PELO *FUNK*

Mônica Restelatto (UCS - CAPES)
Dra. Luciene Jung de Campos (UCS)

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por escopo a relação do caso Dora, de Freud e as músicas das artistas Mc Nem e Mc Kátia. Compreendendo que estas duas materialidades possuem distanciamentos históricos, políticos e de forma expressiva, nosso olhar vai ao encontro, também, das convergências possíveis. A psicanálise de outrora desponta dando espaço de vazão, através da escuta, à mulher.

Dora, paciente de Freud, encontra-se em sofrimento na busca de seu lugar no entremeio das possibilidades do feminino no contexto da época. Tal texto, neste contexto, é entendido como literatura, assim, a história de Dora nos sensibiliza e demonstra ser muito mais que um relato.

O funk, como possibilidade de expressão artística e de performance, manifesta-se na borda. As funkeiras tomam esse espaço e subjetivam-se através da poética de seu canto.

A Análise de Discurso francesa é o dispositivo que costura o encontro das materialidades, dando suporte à discussão de assuntos academicamente não convencionais. O analista de discurso busca compreender o que esta aquém do que já é dado, busca a desconstrução de sentido e de efeitos de evidencia.

Pensar o lugar da mulher em espaços e tempos dissonantes torna esse trabalho repleto de complexidade e consideravelmente incompleto. Ao debruçar o olhar sobre algumas questões nos é dado uma impossibilidade de tratarmos outras. O papel do analista aqui é de escolhas. O jogo de forças presente nos objetos analisados refletem o oculto – inculto -, o que deve estar encoberto – em aberto -, na conjuntura social.

DISPOSITIVO TEÓRICO-ANALÍTICO

A Analise de Discurso de vertente francesa é um dispositivo teórico-analítico que faz a relação de um dizer, frente a outros dizeres, sendo estabelecidos pela filiação teórica do

analisador (LAGAZZI-RODRIGUES E ORLANDI, 2006). Através deste dispositivo faz-se possível compreender o funcionamento dos discursos imbrincados nas materialidades.

No inicio dos anos 1960, Michel Pêcheux propõe uma disciplina engajada: a Análise de Discurso (AD). Na subversão do estruturalismo, esta disciplina, "caracteriza-se, como se vê, desde seu inicio, por um viés de ruptura a toda uma conjuntura política e epistemológica" (FERREIRA, 2010, p. 19). A AD tem a condição de entremeio tendo como base os pilares: materialismo histórico, linguística e psicanálise. Não busca interdisciplinaridade, pois funciona pela incompletude, trabalha na tensão entre estas três áreas.

O materialismo histórico, de releitura althusseriana, expõe a contradição da ideologia dominante que funciona por reprodução/transformação. Apresenta a ideologia como um ritual com falhas que deixa fissuras que oportunizam a subversão do sujeito e do sentido. "O individuo *é interpelado como sujeito (livre) para que se submeta livremente aos mandamentos do Sujeito, isto é, para que aceite (livremente) sua sujeição"* (ALTHUSSER, 2013, p. 138, grifo do autor). Outro pilar de sustentação desse dispositivo de análise, trazido por Pêcheux é a linguística saussuriana, não-positivista, que tem como princípio o equívoco inerente à língua. Portanto, o equívoco não se trata de um erro ou de um acidente, mas de uma condição inerente da articulação língua e história pelo sujeito do inconsciente freudiano "a marca do inconsciente como 'discurso do Outro' designa no sujeito a presença eficaz do 'Sujeito', que faz com que todo sujeito 'funcione', isto é, tome posição" (PÊCHEUX, 1997/1975, p. 171). A língua falada por esse sujeito desejante é a língua da falta e da incompletude.

Deste modo, o sujeito esta no nó entre a linguagem, a ideologia e a inconsciente. O sujeito seria então acometido pelo furo da linguagem (equívoco), pelo furo da ideologia (contradição) e pelo furo da psicanálise (inconsciente). E é na sobreposição desses furos, nesse vazio que se dá o lugar do sujeito desejante, do sujeito interpelado ideologicamente, do sujeito da Análise do Discurso (FERREIRA, 2007).

Por sua vez, o analista do discurso, enquanto pesquisador também é um sujeito afetado, conforme aborda Mittmann (2007):

> Percorremos cada texto, relacionamos com a história, pensamos o linguístico em relação com o ideológico e com o inconsciente. Cientes de que somos afetados por ambos, mergulhamos na ilusão necessária, na denegação, como se estivessem fora de nós, analistas, e presentes apenas no outro, o analisado. (MITMANN, 2007, p.153)

Através dessa lupa que voltamos nosso olhar para os dois textos, materialidades aqui expostas: o caso Dora e a poética funkeira Mc Nem e Mc Kátia. Aparentemente tão distanciados, mas com grande cumplicidade semântica, cuja aproximação dependeu fundamentalmente do nosso olhar de analistas, a partir de nossas posições ideológicas. Vamos aos textos, para assim, trabalhar o seu funcionamento no discurso.

O CASO DORA: UM CASO CLÍNICO DE FREUD

O Caso Dora é descrito, por Freud, entre dezembro de 1900 e janeiro de 1901e publicado em 1905. Com o titulo de *Fragmento da análise de um caso de histeria*, Freud propôs apresentar e teorizar os sintomas histéricos e os processos psíquicos.

Enquanto relatava o caso Dora, Freud também escrevia *A interpretação dos sonhos*, seu texto inaugural publicado em 1900. Ele detalha os processos de interpretação dos sonhos de Dora. Este famoso caso foi e é objeto de muitas releituras e de diferentes estudos, em sua maioria, de forma crítica, visto na maioria das vezes como um tratamento malsucedido em relação à histeria. Tais aspectos não serão abordados nesse trabalho, por julgarmos mais importante a sua dimensão de narrativa literária do que a sua eficácia clínica.

Dora era uma jovem virgem de 18 anos, com situação financeira abastada. Seu círculo familiar continha ela, seu pai, sua mãe e um irmão. O pai com que Dora tinha muito apego e carinho foi em busca de tratamento para a filha, com Freud.

Dora, com 08 anos de idade, apresentava dispneia crônica devido a esforços excessivos após uma excursão nas montanhas. Segundo Freud, eram indícios de distúrbios nervosos relacionados ao sintoma. Próximo aos 12 anos, Dora começa a sentir dores de cabeça e tosse nervosa. As dores de cabeça desapareceram por volta dos 16 anos, mas a *tussis nervosa* perdurou com duração de três a cinco semanas, causando até a perda da voz (FREUD, 1969/1905 [1901]).

Crescida, Dora torna-se motivo de preocupação para o pai ao encontrar uma carta da moça em que ela se despede da família, parecendo a um passo do suicídio. Apresenta-se desanimada consigo e com a família e evitava contato com outras pessoas. Além disso, Dora fora motivo de acusação de ter inventado uma cena de sedução vinda do marido da amante de seu pai (FREUD, 1969/1905 [1901]).

O pai de Dora apresentava problemas de saúde e sempre teve o auxilio da filha e principalmente de Sra. K. (sua amante) para com seus cuidados. O irmão, um ano e meio mais

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

velho, aparece como modelo para Dora, mas na época do tratamento estaria mais distanciado. A mãe era uma pessoa inculta, fútil e sofreria do que se chamaria de "psicose da dona-de-casa" tendo seus interesses sempre voltados a questões domésticas:

> Sem nenhuma compreensão pelos interesses mais ativos dos filhos, ocupava o dia todo em limpar e manter limpos a casa, os móveis e os utensílios, a tal ponto que se tornava impossível usá-los ou desfrutar deles. Esse estado, do qual se encontram indícios com bastante frequência nas donas-de-casa normais, não pode deixar de ser comparado com as formas de lavagem obsessiva e outras obsessões pela limpeza. Mas tais mulheres, como acontecia no caso da mãe de nossa paciente, desconhecem por completo sua doença, faltando-lhes, portanto, uma característica essencial da "neurose obsessiva"; (FREUD, 1969/1905 [1901], p. 30)

Freud relata as sessões demonstrando o desenrolar da história relacionado com aos sintomas que Dora apresentava. É no desenvolvimento das circunstancias e maturação de uma jovem do século XIX que anunciam-se sintomas.

As relações da jovem se limitavam, praticamente, aos familiares e a um casal e seus filhos crianças. Sr. K. e Sra. K. seriam amigos da família que estavam sempre dispostos a ajudar. Tinham condições financeiras inferiores à família de Dora e, desta forma, costumavam acompanha-los nas viagens, principalmente a despeito da saúde de pai de Dora.

A proximidade do casal ficara tamanha que as posições ocupadas nas relações atordoaram Dora. Entendendo que Sra. K. era amante de seu pai, Dora questiona-se do sentimento que tivera pela mulher – até então confidente. Sr. K. se aproxima da jovem e num dado momento, tenta, beija-la, trazendo a tona a possibilidade de apaixonar-se.

É entre a distanciada mãe, a decepção frente a Sra. K. e o funcionamento das figuras masculinas que Dora busca seu lugar. Ela, como milhares de mulheres daquela época, só tem aos sintomas do corpo para recorrer. É através de um corpo que sofre que Dora pode se manifestar.

O FUNK: UMA POÉTICA DO SUBALTERNO?

Inicialmente é oportuno observar que se faz necessário utilizar de autores de diferentes áreas para discorrer em relação ao *funk*. O *funk* brasileiro, carioca, teve maior visibilidade a partir dos anos 1990, portanto atual, não tendo grande extensão de bibliografias. Não somente por isto, é necessário levar em conta que, por se tratar de um extrato da população periférica e

inferiorizada as produções poéticas e sociais não surgem com grande apreço dentro da academia.

Nos anos de 1970, em plena ditadura, o *funk* teve sua entrada no Brasil, tendo como expoentes artistas americanos. Foi a partir da década de 1990 que houve a nacionalização do *funk* com a incorporação de instrumentos musicais do samba e com letras que contavam a realidade do cotidiano das favelas e bairros pobres, surgindo assim, o "funk carioca" (RODRIGUES, FERREIRA & ARRUDA (2011)).

Quando o funkeiro começa a ser identificado como negros, pobres e favelados surge, através dos aparelhos repressores de estado, repressão aos bailes. Os jovens das periferias, assim como suas manifestações, são associados à violência, marginalidade e tráfico.

Para destacar-se nesse ambiente o jovem muitas vezes busca tornar-se Mc (*Masters of Ceremony*), que afirma Souto (2003) é um "misto de cantores/compositores, que se apresentam individualmente ou em dupla, quase sempre formada por jovens de sexo masculino, cujas idades variam dos treze aos trinta anos" (p. 65). Sua trajetória artística, geralmente, inicia nas comunidades em que residem para só depois se tornarem conhecidos de um público mais abrangente.

Segundo Ferreira (2011) os jovens moradores da periferia parecem ter, como possibilidade de ressignificação psíquica e social, a afiliação na música e na poética através do canto de protesto. Assim, estabelecem vínculos e podem lidar com o cenário urbano hostil na disputa de um lugar. Dayrell (2002) reafirma que pensar o sujeito inserido neste ambiente é pensar o lugar do *funk* que "é oferecido pelo estilo de possibilidades de viver e expressar as pulsões, os desejos e as necessidades que caracterizam a condição juvenil" (DAYRELL, 2002, p. 132).

Agora levemos em conta que a mulher, principalmente a mulher negra, também tem um lugar de inferioridade na ideologia capitalista dominante. Eis a importância de compreender o canto da mulher inserida no contexto público e do subalterno.

A partir da análise de Oliveira (2008) a mulher aparece nas músicas *funk* verificadas, em sua maioria, como um convite masculino ou descrevendo casos amorosos e a outra maneira que o gênero feminino aparece é na ridicularização da mulher. Afirma que em seu estudo percebe que é o homem que tem voz ativa e que as mulheres são agentes passivos assumindo papeis de "gatinha, de cachorra, de fiel ou de amante" (p. 11). Marcando uma outra forma de expressar o lugar imaginário da mulher determinados historicamente, segundo os pressupostos do masculino. Oliveira (2008) também afirma que é o homem que aparece no

comando e organização dos encontros sexuais discorridos nos versos *funk*. Sendo a mulher descrita como submissa a que tem uma aceitação desta posição-sujeito, assumindo o papel na hierarquia em relação ao sexo.

Quando é a mulher MC há uma confrontação da visão antiga no discurso da posição da mulher. Essa voz feminina canta o sexo livre, o amor sem compromisso, mas continua por disseminar as relações de cada sexo (OLIVEIRA, 2008). Amaral (2011) afirma que a mulher não sofre somente com a violência da periferia e com a exclusão social, mas também com a violência opressiva de seu lugar enquanto mulher. Em contraponto, a autora explicita que através das músicas existe a possibilidade de libertação e independência feminina. Questionamos nesse trabalho, quais são essas possibilidades que a autora afirma viáveis.

As diferenças de sexo parecem justificar-se pela naturalização das diferenças biológicas produzidas no corpo, como também construídas na divisão social do trabalho. Assim, Bourdieu (2011) afirma que essas divisões, construídas socialmente, acabam por se tornarem alicerces, bases para as relações de dominação, pois são vistas como verdades e inscritas na subjetividade através de categorizações objetivas.

Visto que a representação do trabalho também é socialmente construído sob os discursos naturalizadores das divisões, este, pode assim impor limites referentes ao corpo, dando assim, um lugar do sagrado e sendo todos inscritos nas disposições corporais (BOURDIEU, 2011).

O corpo da mulher como marca trás consigo um tipo de "valorização", podendo este, ser contabilizado, trocado e produtor de alianças, sendo assim, é um capital social e capital simbólico. Este valor é um lucro simbólico de sua reputação e castidade (BOURDIEU, 2011, p. 37).

Desta forma, pensar a mulher inserida no *funk* faz com que pensemos em dois lugares relacionados como resto, inferiorizado, secundário e minoritário. Na música, percebe-se o *funk* como um estilo, substrato e resíduo do que é visto como arte, reproduzindo assim, o lugar do pobre, do negro na favela pela ideologia. A mulher, vista como como passiva, inferior ao homem.

Temos então Mc Nem e Mc Kátia - brasileiras, cariocas, pobres, negras - produzindo seu discurso através do *funk*. Cada uma em uma posição subjetivando-se e legitimando o espaço da mulher contemporânea frente às forças de poder da ideologia dominante. Mc Nem – a amante – canta seu lugar rompendo o silêncio daquela que é escondida. Mc Kátia - a fiel –

que subverte o formato da mulher/esposa resguardada no doméstico e se expressa no baile *funk*.

DA POSIÇÃO-SUJEITO FIEL-AMANTE A POSIÇÃO-SUJEITO ARTISTA

Comumente observamos a psicanálise se servindo da literatura para apresentar seus conceitos. Freud mesmo, utiliza-se de textos literários para revelar questões conceituais. Segundo Villari (1997), Freud solicita a literatura, primeiramente para pensar o estético. Na sequência, Freud recorre à literatura e à arte, possivelmente, buscando o que a psicanálise não alcança, "quando o limite da construção da teoria se impõe, a recorrência ao discurso mítico – e literário – propiciava o relançamento da elaboração teórica psicanalítica" (VILLARI, 1997, p. 119). De forma próxima, Mittmann (2016[1]) afirma que "a literatura seria o lugar do dizer aquilo que é impossível à medicina".

As afirmações acima nos fazem pensar na complexidade do sujeito. É necessário que se busque na literatura, na arte, na música o que não conseguimos dizer, o que está oculto, o que a ciência não comprova, o que a medicina não concebe, o que a psicanálise não encontra. O cientista não consegue conviver com a dúvida, com o vazio; o artista, sim (CRUXÊN, 2004).

Vale lembrar que durante a fundação da psicanálise, em meados do século XIX, prevalecia o pensamento positivista e cientificista. Freud, não obstante deste contexto, propunha a necessidade de legitimação da psicanálise enquanto ciência. Mesmo assim, não deixava de recorrer à arte e, também, de abalar a supremacia da razão, através do conceito de inconsciente.

Atualmente a psicanálise não necessita ser entendida como ciência - em oposição às psicologias. Podemos pensar que a psicanálise é o lugar que concebe o vazio, e ainda mais, busca diálogo e sustentação nas artes.

Ao revisitarmos o caso Dora como literatura, surge a releitura de um texto com novas significações. O olhar do analista transfigura-se, para além de um arquivo instrutivo. O texto freudiano transforma-se, para além de um fragmento de diagnóstico de histeria ou de uma nova técnica de linguageira de interpretação dos sonhos, mas sim, num território que reapresenta um drama, uma trama, que conta uma história, possibilitando outra leitura, reafirmando a incompletude da língua e o deslizamento dos sentidos.

Através dos apontamentos expostos até então, trazemos um encadeamento das materialidades, transformadas em tessituras, na relação entre discursos. Pensar a criação da psicanálise, junto às aparições do feminino na contemporaneidade nos abre diversas possibilidades de análise. Por assim dizer, tratemos inicialmente do avesso do comum.

A mulher burguesa do fim do século XIX e inicio do século XX, momento histórico da obra freudiana, [...] "cobre seu corpo segundo um código estrito que a aperta em espartilhos, a cobre de véus, a enluva da cabeça aos pés [...] a suspeita a persegue seus deslocamentos [...] eis a mais prisioneira das mulheres" (PERROT, 2005, p. 211).

Dora, observa a mãe - a fiel - e Sra. K - a amante - e se vê impossibilitada de encontrar o seu lugar entre essas duas posições. Quem é Dora? Quem poderia tornar-se? A mulher era impossibilitada a fala, pois "o verbo é o apanágio dos que exercem o poder" (PERROT, 2005, p.318). A sociedade trata de calar a mulher.

Freud faz uma ruptura com o sistema vigente de sua época, prioriza a escuta do feminino. Enquanto a medicina opta por ater-se e atar-se aos corpos histéricos na busca de explicações físicas, Freud dá voz ao mutismo histórico-social-ideológico da mulher. Segundo Fontenele (2006, p. 90) "o sintoma histérico representa um modo de questionamento dos ideais sociais [...] a mulher histérica recusa o destino que a cultura lhe reserva, impondo o seu querer através dos paradoxos do sintoma".

A escuta da mulher é então ensaiada pela psicanálise. Essa escuta privilegiada não é dada a todas, mas somente às mulheres burguesas, como Dora. O espaço da escuta dirigia-se a um espaço, o espaço doméstico e privado. Assim, é possível perceber que, apesar de surgir um espaço de fala para mulher, esse espaço ainda era muito seletivo, restrito e controlado.

O sofrimento de Dora era acolhido pela escuta de Freud. Como encontrar seu lugar entre esses dois modelos femininos? E entre o silêncio social? Freud nem se quer consegue descobrir o fim deste drama. Dora abandona o tratamento.

Sem um desfecho, frente a essa análise psicanalítica inconclusa, aproximaremos a cena do funk. O funk e sua poética desbravadora em espaço social que permeia a atualidade e que luta. Ainda, no momento atual, o que é aceito enquanto arte e poesia, muitas vezes, segue o parâmetro do erudito e do acadêmico. Ao passo que outras expressões culturais são consideradas de mau gosto. Assim, o silenciamento se dá em outro formato. A luta de classe continua se atualizando e se transformando, mas permanece.

A fiel – Mc Kátia - e a amante – Mc Nem – através da musica, interpretam performaticamente os dois lugares, que permeiam o sofrimento de Dora. Agora os dois

lugares são transmutados num espetáculo da vida real. As funkeiras dividem o palco apresentando seus lugares.

Mc Kátia canta: "Se liga safadona no que eu vou te falar/Contigo é só cachorrada/ Comigo é pra casar". Mc Nem retruca: "O fiel recalcada/O melhor é ser amante/Enquanto eu beijo o seu marido/Tu se acaba lá no tanque".

Elas, através da poética do funk, podem expressar em linguagem simbólica outra posição sujeito. Mc Nem e Mc Kátia não estão falando da mesma posição, mas estão abordando sobre a coexistência de duas possibilidades marcadas para o feminino, desde muito tempo, antes mesmo de Dora: a posição-sujeito-fiel e a posição-sujeito-amante.

Orlandi (1996), ao discorrer sobre questões do feminino e feminismo afirma que "a mulher, por sua vez, não é um autônomo subjugado por uma posição ou outra (não é um saco vazio). É ela, afinal, que também está produzindo essa história que ela vive" [...] (p. 96).

A autora completa:

> E se, de um lado, a mulher vive historicamente uma situação tensa, repleta de conflitos, cheia de duplicidade, por outro lado, ninguém mais do que ela aprendeu historicamente a caminhar no interior das ambiguidades, a trilhar as contradições, a exercer sua resistência num jogo em que, na maior parte das vezes, não foi ela quem deu as cartas. (ORLANDI, 1996, p. 100)

A mulher encontra na arte uma maneira de subjetivar-se, com sua voz e com seu contato com o outro. Elas falam, elas escutam, elas costuram e unem-se na diferença de suas posições.

O *funk*, enquanto forma de expressão dos discursos, tem um olhar da ideologia dominante imbricado numa perspectiva de subsidiário, da ordem do inculto. A mulher também sobreposta por discursos cobertos de historicidade que legitimam um lugar de inferioridade tem seu lugar imposto. Percebe-se, então, a complexidade do enlaçamento desses lugares neste trabalho.

A análise das quatro mulheres dispostas – Mc Nem, Sra. K, Mc Kátia e mãe de Dora – surge na tentativa de abordar de novo e de abordar mais uma vez essas posições tão cristalizadas de mulher em fiel e amante. Percebemos no decorrer da análise não só uma dicotomia, mas variações. Em relação à mulher contemporânea pensamos num remanejamento, numa abertura para outras possibilidades de subjetivação, ainda com diversas ressalvas, mas não somente no sintoma do corpo como antigamente.

A mulher que é referida nesse trabalho é a mulher funkeira, ela tem em sua poética um espaço de fala, grito, amores e brigas. Ela fala. Esta mulher ainda em seus "respectivos" lugares – fiel ou amante – mas são somente essas as únicas posições? Acreditamos que não. Com seu canto elas se escutam e são escutadas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, M. (2011). O rap, o hip-hop e o funk: a "eróptica" da arte juvenil invade a cena das escolas públicas nas metrópoles brasileiras (pp 593-620). *Psicologia USP*, *22*(3). Acesso em 03 de julho, 2014, de http://www.scielo.br/pdf/pusp/v22n3/aop2511.pdf.

CRUXÊN, O. (2004). A *Sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

DAYRELL, J. (2002). O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*, *1*, 17-136. Acesso em 3 de abril, 2014, de http://www.scielo.br/pdf/ep/v28n1/11660.pdf.

FERREIRA, M. C. L. (2007). A trama enfática do sujeito. In. M. C. Ferreira e F. Indursky (Orgs.). *Analise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. (pp. 101-108). São Carlos, SP: Claraluz.

_____. (2010). Análise do discurso e suas interfaces: o lugar do sujeito na trama do discurso. In. *Organon 24*(8), 17-34.

_____. (2011). Criação poética e afirmação étnica entre adolescentes. In. *Psicanálise & Barroco em Revista*. 9 (1), 146-163. Acesso em 01 de novembro, 2014, em: http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/17/P&Brev17Ferreira.pdf

FONTENELE, L. (2006). Freud, o feminismo e as transformações da representação do corpo da mulher. In. A. C. S. Paiva e A. F. C. Vale (Orgs.). Estilísticas da Sexualidade. (pp. 85-94). Campinas, SP: Pontes.

FREUD, S. (1969). Um caso de histeria três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos (V. Ribeiro, Trad.). In. J. Salomão (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 7, pp. 15-116). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905).

LAGAZZI-RODRIGUES, S.; ORLANDI, E. P. (2006). *Introdução às ciências da linguagem: discurso e textualidade*. Campinas, SP: Pontes.

Mittmann, S. (2007). Discurso e Texto: na pista de uma metodologia de análise. In. M. C. Ferreira e F. Indursky (Orgs.). *Analise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. (pp. 101-108). São Carlos, SP: Claraluz.

OLIVEIRA, E. A. C. (2008). A identidade feminina no gênero textual música funk. In. Anais do CELSUL. *GT Estudos em Análise Crítica do Discurso: Questões de gênero social, de*

mídia e de educação. (p.1-21). Acesso em 04 de maio de 2014, de http://www.celsul.org.br/Encontros/08/identidade_feminina_funk.pdf

ORLANDI, E. P. (1996). *Discurso & Leitura*. (3ª ed.). Campinas, SP: Unicamp.

PÊCHEUX, M. (1997/1975). Semântica e Discurso: uma critica à critica à afirmação d óbvio. Campinas:SP. (publicação original 1975)

PERROT, M. (2005). *As mulheres ou os silêncios da história.* (V. Ribeiro, Trad.) Bauru, SP: EDUSC.

RODRIGUEZ, A.; FERREIRA, R. S; ARRUDA, A. (2011). Representações sociais e território nas letras de funk proibido de facção. *Psicologia em Revista*, 17 (3), 414-432. Acesso em 12 de março, 2014, de file:///C:/Users/Monica/Downloads/1350-13811-1-PB.pdf.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.

SOUTO, J. (2003). Os Outros Lados do Funk Carioca. In H. Vianna (Org.). *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais* (2ª ed.). Rio de Janeiro: UFRJ.

VILLARI, R. A. (2007). Relações possíveis e impossíveis entre a Psicanálise e a Literatura. Anuário de Literatura, n. 05, pp. 117-129. Acesso em 02 de outubro de 2016, de: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5366/4751

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

LA REALIZACIÓN FÓNICA DE LA PREPOSICIÓN *PARA* EN EL ESPAÑOL DE GALICIA

Monique Izoton (UNIVATES)

INTRODUCCIÓN

El español, hoy, es lengua oficial y de cultura de más de 250 millones de personas. Según Lapesa, la extensión geográfica que el idioma castellano abarca es también extraordinaria: además de España, "comprende parte del suroeste de Estados Unidos, todo México, América Central y Meridional, a excepción de Brasil y Guayanas; Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico; hay además una minoría hispanohablante en Filipinas" (LAPESA, 2008, p. 338), o sea, es el idioma oficial en 21 países.

Como todos los idiomas, el español tiene sus particularidades cuanto a la pronuncia de las palabras, principalmente con relación al acento, a las diferentes palabras que tienen el mismo significado o por la diferente realización fónica de los vocablos del idioma español. Esas particularidades son todavía más acentuadas cuando se trata de regiones bilingües, como Galicia. Conforme Lapesa (2008, p. 399) "el castellano de las zonas bilingües revela la persistencia de hábitos regionales, sobre todo en la entonación y en la fonética".

Fue pensando en esa diversidad fónica de la lengua que se escribió el presente artículo con la intención de investigar cuál es la realización de la preposición *para* en una muestra de conversaciones de hablantes del español de Galicia, España. Teniendo como parámetro las diferencias entre la escrita y el habla de una lengua, este estudio tiene como finalidad analizar el uso variable entre la forma completa de la preposición *para* y la forma abreviada *pa'*, describir esas alternancias y determinar de qué factores dependen la utilización de una u otra variante.

La muestra consta de 16 grabaciones recolectadas por alumnos de la Universidad de Santiago de Compostela para la disciplina de Análisis del Discurso. Se extrajeron del corpus todos los enunciados que contienen *para~pa'* con la ayuda de *Microsoft Word* y se analizaron según dos variables lingüísticas: la fonológica y la semántica.

Con el objetivo de proporcionar una mejor comprensión de la investigación, este artículo presenta, inicialmente, la región de Galicia y sus particularidades lingüísticas.

Enseguida, hay el referencial teórico que respalda la investigación, la metodología de trabajo, los resultados y el análisis y, por fin, un capítulo de conclusiones.

GALLEGO Y ESPAÑOL EM GALICIA

Galiza (en gallego) o Galicia (en castellano) es una comunidad autónoma española ubicada en el noroeste de la península Ibérica. Sus dos idiomas oficiales son el castellano y el gallego, siendo que la presencia simultánea de ambos es un fenómeno que caracteriza la realidad lingüística de Galicia desde siglos.

Para Rojo (2005), la situación gallega era de bilingüismo social, caracterizada fundamentalmente por el hecho de que el empleo de una u otra lengua estaba relacionado con la pertenencia a una determinada clase socioeconómica. Distintos factores históricos - que no serán detallados en este trabajo - hicieron que "el castellano fuera sentido en Galicia como la lengua del poder y también de la cultura" (ROJO, 2005, p. 1088-1089).

Pero, en los últimos años de la dictadura en España, esa situación empezó a cambiar, sobretodo porque la concienciación social y política de los miembros más jóvenes de estratos cultos y económicamente poderosos, hablantes de español, hace que se vuelvan hacia el gallego, defiendan su uso y reivindiquen la normalización lingüística (ROJO, 2005).

Actualmente, en términos legales, por lo tanto, gallego y castellano son iguales, o sea, todos pueden usar las dos lenguas en cualquier situación. A pesar de eso, del uso obligatorio del gallego en ciertos ambientes oficiales (por parte de los poderes públicos) y de los indicios que indican que el idioma no será extinto, el castellano continúa siendo un instrumento expresivo y una lengua ampliamente usada en todo territorio gallego. Por ello, en esta investigación se optó por analizar un aspecto lingüístico observado en conversaciones de gallegos hablantes de español.

LA ALTERNANCIA *PARA~PA'*

En el Manual de la Nueva Gramática de la Lengua Española se definen los siguientes usos para preposición *para*:

> La preposición *para* expresa destino en el sentido físico y también en el figurado. En el primero introduce complementos que expresan el límite de un movimiento, como en *Voy para mi casa* o *Ya viene para acá*, y también el límite temporal prospectivo en el que se supone que algo sucederá, como en *Lo tendré preparado para el*

> *martes.* El más característico de sus sentidos figurados es el de finalidad o propósito (*Salí para despejarme*), que puede usarse discursivamente para justificar o matizar un aserto: *Para ser justos, esto no es del todo cierto.* Cercanos a los de destino están también los sentidos de utilidad o servicio (*tiempo para descansar, pastillas para la garganta, cuadernos para pintar, lectura para el viaje*), orientación (*Estudia para médico*) y destinatario (*Lo compré para ella*) (RAE, 2011, p.569).

Además de la RAE, muchos estudiosos del español se ocupan del valor semántico de la preposición. Para De Bruyne apud Guirado (2011, p. 58), el significado básico de *para* puede indicar: finalidad, aptitud, destino que se da a las cosas; movimiento; tiempo o plazo; y relación de una persona, cosa o situaciones con otras.

Sobre el mantenimiento o supresión de la /r/ intervocálica en la palabra para, lo que hay de más reciente son las investigaciones de Guirado (2007; 2011) acerca de esa alternancia en el español hablado en Venezuela y por lo tanto las usaremos como referencia en este trabajo.

METODOLOGÍA

En la asignatura Análisis del discurso, realizada durante un intercambio en la Universidad de Santiago de Compostela, España, en 2014, fue propuesto un trabajo de grabación de un diálogo entre hablantes de castellano y/o gallego. Tras grabar, debería ser hecha la transcripción fonética del diálogo y, posteriormente, con base en estas transcripciones, producir un artículo analizando algún aspecto lingüístico observado en el corpus.

Mediante el acceso exclusivo a las grabaciones y transcripciones de cada grupo de la asignatura, pero sin acceso a los termos firmados (que contenían los datos de los voluntarios), se optó por un análisis cuantitativo de la alternancia *para~pa'* en una muestra de conversaciones de gallegos hablantes de español.

LA MUESTRA

La muestra está constituida por 16 grabaciones y transcripciones de habla, las cuales han sido seleccionadas de un corpus de 26 grabaciones hechas en 2014 por alumnos de la Universidad de Santiago de Compostela. Los participantes son de ambos sexos, distintas

edades y residentes en Galicia. Se descartaron las grabaciones y respectivas transcripciones en gallego y las en que no aparecían ninguna de las dos formas de la preposición.

Se extrajeron del corpus todos los enunciados que contienen *para~pa'* con la ayuda de *Microsoft Word*. Se excluyeron del análisis los casos siguientes:

a) cuando aparecen formas aisladas seguidas de pausa o de palabra cortada, pues el enunciado parece inconcluso y el hablante cambia el giro de la conversación:

(1) a ver yo tampoco era muy mayor porque *para-* nos o sea nos invitara un amigo (carnaval[118], l. 65)

b) Las variantes *para y pa'* aparecen en frases con los adverbios de lugar (acá, allá, abajo, arriba), porque que estas construcciones pueden considerarse lexicalizadas. Abajo dos ejemplos:

(2) y es de los que más cerca vive porque algunos van mucho más *pa' allá* (autobús, l.20, 21)

(3) *pa' allá* por esos asalderos (autobús, l.23)

LAS VARIABLES Y EL ANÁLISIS

Entre los dos tipos generales de análisis del corpus - el cualitativo y el cuantitativo - se optó por usar el tipo cuantitativo, pues en él se asignan índices de frecuencia a los fenómenos lingüísticos observados en el corpus. El análisis cuantitativo puede ofrecer al lingüista información que sea estadísticamente significativa y resultados que pueden considerarse más generales (MC ENERY; WILSON, 1996).

En el Cuadro 1 se puede ver la distribución de todos los casos encontrados en el corpus. Observamos en la distribución de las dos formas de la preposición que la forma plena *para* es la más frecuente (80%).

[118] Código usado para identificar las muestras.

Cuadro 1: Distribución

	Pa'	*Para*	Total
Nº de casos	14	55	69
%	20	80	100

Siendo que aparecieron pocos casos del uso de la forma reducida *pa'*, se hizo también una búsqueda en el corpus ESLORA, que consiste en un proyecto de la Universidad de Santiago de Compostela y contiene entrevistas de hablantes de Galicia entre 2007 y 2014. Mediante una búsqueda cuantitativa simples de la ocurrencia de *para~pa'*, comprobamos los resultados: se han encontrado 1158 apariciones de *para* entre 250278 unidades gramaticales, en 18 documentos, frente a 13 apariciones de *pa'* en 10 documentos.

Los casos de *para~pa'* han sido codificados según variables solamente lingüísticas (fonológica y semántica) a causa de la falta de acceso a todos los datos necesarios para analizar las variables extralingüísticas o sociolingüísticas, como el nivel socioeconómico de los participantes. El sexo de los hablantes también fue desconsiderado, visto que en estudios anteriores no era un factor relevante.

Según Guirado (2007), la variable fonológica toma en cuenta si el fonema que sigue a la preposición es consonántico o vocálico; tiene, por lo tanto, dos variantes. Ejemplos:

(4) /*pa' ~para* + vocal/

a. que le tenían *para* **e**stos niños (autobús, l.6)
b. aún les queda media vida *para* **a**guantarse (pareja, l.72)
c. le dan a cada padre al mes nueve euros *pal* [119] autobús (autobús, l.11)
d. *pa'* **o**tras cosas sí (saharauis, l. 58)

(5) /*pa' ~para* + consonante/

a. qué criterio usarán *para* **d**ecirte (actuación, l.20)
b. los miércoles por la tarde es *para* **c**oger (comparsas, l.36)
c. yo lo cuelgo *pa* **q**ue seque (carnaval, l.122)
d. tiene que ser un choque mental ¿sabes? *pa* **t**u cabeza (planes, l.79)

[119] Consideramos pal como la contracción de para + el (*pa(rae)l>pal*), por eso un caso de pa + vocal.

Cuadro 2: Distribución de para~pa según fonema siguiente

Variable		*Pa'*	*Para*
Vocal	nº	4	13
	%	23,52%	**76,47%**
Consonante	nº	10	42
	%	19,23 %	**80,76%**
Total		14	55

En el cuadro podemos apreciar que la presencia de un fonema consonántico después de la preposición contribuye al uso de la variante *para* (80,76%), pero igualmente el fonema vocálico contribuye, entonces se concluye que no existe probabilidad de que el tipo de fonema siguiente (consonántico o vocálico) incida en el uso variable de *para~pa'* en la muestra estudiada.

La variable semántica lleva en cuenta el significado total del contexto construido con la preposición y tiene tres variantes (finalidad, direccionalidad y temporalidad). Estas corresponden a los tres primeros significados asociados a la preposición *para* en la clasificación de De Bruyne apud Guirado (2011, p. 58) ya mencionada. Algunos ejemplos:

(6) /finalidad/

a. *pa* otras cosas sí pero *pal* video ya no (saharauis, l.58)
b. yo solo voy *para* estudiar (comparsas, l.38)
c. llamar a Susana Saavedra *para* que nos cante (peso ideal, l.83)
d. sí es *para* la cena (paco, l.64)

(7) /direccionalidad/

a. tú *pa* casa de tus padres (saharauis, l.100)

b. que yo no ((te yo)) siempre iba *para* fuera (comparsas, l.5)

c. las dos camas gemelas de mi casa las bajé *para* abajo *para* casa de mis padres (saharauis, l.65)

(8) /temporalidad/

a. ¿entonces esto te lo guardo? bueno queda ahí *pa* mañana (tarta, l.56)
b. *para* después (( ))darle al play (proyecto, l.142)
c. yo creo que *para* el sábado había que ir al campo (comparsas, l.48)

Cuadro 3: Distribución de para~pa según el significado

Variable		*Pa'*	*Para*
Finalidad	nº	10	47
	%	17,5%	**82,3%**
Direccionalidad	nº	3	4
	%	43%	57%
Temporalidad	nº	1	4
	%	20%	80%
Total		14	55

En el cuadro puede observarse que la forma *para* es preferida cuando el sintagma preposicional tiene el significado de finalidad (82,3%). Parece existir una alta probabilidad de que el significado semántico de la preposición contribuya al uso preferencial del hablante por una de las formas (para~pa').

CONCLUSIONES

El análisis de la realización fónica de la preposición *para* fue de tipo cuantitativo, ya que los hablantes emplean con más frecuencia la forma plena *para*, pero también emplean la forma reducida *pa'* en contextos bastante cercanos.

Los resultados del análisis revelaron que, desde el punto de vista lingüístico, la variable semántica constituye el factor que mejor explica la variación entre la forma plena y la reducida, siendo el significado de finalidad lo que más favorece el uso de *para*. En cambio, se percibió que la variable fonológica no contribuye a la alternancia de las formas en este corpus.

Tenemos en cuenta que el uso de *pa'* depende tanto de factores lingüísticos como extralingüísticos, especialmente el nivel socioeconómico de los hablantes, pero esta investigación fue una modesta tentativa de analizar la realización fónica de la preposición y por lo tanto nos centramos solamente en las variables lingüísticas.

Se concluye también que la variante *pa'* no tiene que ver con la interferencia del gallego en el castellano, pues, a pesar de ser una región bilingüe, tanto en el corpus Eslora cuanto en el usado en esta investigación, el número de apariciones de la forma reducida *pa'* fueron insignificantes si comparadas con la forma plena *para*.

REFERENCIAS

ESLORA. *Corpus para el estudio del español oral*. Disponible en: <http://galvan.usc.es/eslora>. Acceso en: 09 abr. 2014.

GUIRADO, Krístel. *¿Pa´dónde va a agarrá?*: la alternancia para~pa' en tres comunidades de habla de Venezuela. *Revista Interlingüística*, 2007. v. 17. p. 455-464.

GUIRADO, Krístel. Allá yo vivía pa' estudiar: un estudio de la variación en el habla de jóvenes universitarios caraqueños. *Boletín de Lingüística*. Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 2011. v. 23, n. 35-36, enero-diciembre, p. 57-80.

LAPESA, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, c2008.

MCENERY, T.; WILSON, A. *Corpus Linguistics*. Edinburgh Textbooks in Empirical Linguistics. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.

REAL Academia Española. *Nueva gramática de la lengua española*: manual. Madrid: Espasa-Calpe, 2011.

ROJO, Guillermo. El español de Galicia. In: EN CANO, Rafael. (Coord.). *Historia de la lengua española.* Barcelona: Ariel, 2005. p. 1087-1101.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

CORPO-TEMPO: RABISCO DA PRESENÇA PROVISÓRIA

Morgana Mafra (IES - FAPEMIG)

JUSTIFICATIVA DO INAPREENSÍVEL

Divagar sobre o universo da performance sem fixá-lo a uma identidade não é uma proposta fácil, como traduzir acontecimentos em palavras sem apreendê-los hermeticamente? Sendo redundante, sobretudo acontecimentos onde o devir é natural a ele. Certa vez escutei do professor Marcos Hill em sua disciplina prática de performance ministrada na UFMG *A performance é aquilo que mistura com a vida que ainda não está pronta,* e, *aprender a fazer da impermanência um alento*. Assim, apesar e graças às palavras serem apreendidas, peço licença e me ar-risco a tracejar constelações inacabadas e abertas desse instigante universo. Mais precisamente a partir da série das performances cirúrgicas, realizadas na década de 90, pela artista francesa ORLAN. Todavia, antes de adentrar em sua obra, esboçarei brevemente minha compreensão de corpo, evocando seres e coisas que estão contribuindo para esse entendimento nunca acabado. Para tanto, tomo esse texto como continuação de qualquer coisa, ele não tem início, nem fim, apenas o meio.

O CORPO PLÁSTICO

Uma das características que melhor definem o homem é, precisamente, a sua indefinição: a proverbial plasticidade do ser humano.
Sibilia

Meu corpo e minha compreensão de corpo se dá por um viés de pensamento e coisas que perpassam os gregos pré-socráticos, Nietzche, Artaud, Deleuze, Preciado, atravessa tempo, histórias, papéis, ancestrais, lugares desconhecidos, alguma coisa deturpada do oriente, olhares, entra pelos poros, dança, performa, emana de minhas partículas, segue pelas minhas veias e negocia com outras perspectivas através de respirações consecutivas, e me diz não só de um corpo caótico, potente e criativo, evocando Deleuze e Guattarri, ora sem órgãos (CsO):

> O CsO (...) Ele não é o espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. (DELEUZE, GUATTARRI, 1996, p.13)

Ora organismo por precaução:

> É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, (...) é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. (...). Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente. (...) o CsO não para de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera. ((Deleuze,Guattarri, 1996, p.23)

Explano sobre um corpo ao mesmo tempo (ou não) palpável e impalpável, de um corpo do *quando*[120]. Que ora reconhece suas fronteiras como limites, mas lugares de negociações contínuas entre o fora e o dentro e ora vive a experiência de não se saber do dentro, nem do fora e nem de uma denominada pele para demarcação de fronteiras entre outros corpos. Mas sente-se como pontos de um *continuum*[121], ora tenho fé num grande e diverso *continuum* em devir onde a imanência[122] se dá simultaneamente entre vários pontos que estão em constantes e mutantes atravessamentos e a partir disso a criação, perpetuando o devir e o milagre da vida que por si só já é política, como as partículas em colisão da "Grande explosão" que possibilitou essa fenda de vida flutuante no nada entrópico, como os vaga-lumes do Didi Huberman, pequenos lampejos na escuridão, *(...) aquilo que aparece apesar de tudo, como novidade reminiscente (*Didi-Huberman, 2009, P 65). O corpo que re-existe.

O VERBO CARNALIZADO

Eu pensava: os nomes vêm depois das coisas e não o contrário. E foi então que fui atrás da possibilidade "das coisas", dos acontecimentos e encontrei a performance. Renato

[120]No livro A linguagem da arte, Nelson Goodman nos propõe um deslocamento da pergunta "O que é arte? " para "Quando é arte?". É nessa perspectiva do *quando* que pretendo prosseguir minha investigação em torno da performance como arte do corpo.

[121] Expressão utilizada por Deleuze e Guattarri no livro Mil Platôs, vol3: *Continuum* de todos os atributos ou gêneros de intensidade sob uma mesma substância, e *continuum* das intensidades de um certo gênero sob um mesmo tipo ou atributo. *Continuum* de todas as substâncias em intensidades, mas também de todas as instensidades em substância. *Continuum* ininterrupto do CsO. O CsO, imanência, limite imanente. (MIL PLATÔS, Vol.3.P.15)

[122] O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram. (p.18. MIL PLATÔS)

Cohen nos traz algumas elucidações sobre essa linguagem híbrida, com estreita relação com a vida e não necessariamente linear, mas com influências da lógica da *Collage*. Sobre seu hibridismo ele nos esclarece que a performance se origina da busca intensa, por parte dos artistas, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares.[123] Então ele pontua a performance como uma intercessão entre as artes plásticas e artes cênicas, guardando características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade[124], portanto uma arte do acontecimento no tempo, da presença, mas distinguindo-se do teatro clássico: *Á medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e, portanto, para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco.* (COHEN, 2011, p.97). Sendo assim, seu hibridismo vai além das linguagens já estabelecidas da arte e se mistura com a vida, deparando-se com o risco, *(...) performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. (COHEN, 2011, p.38)*

Sobre o pensamento herdado das artes plásticas, Cohen nos detalha sobre a *collage*, em seu livro *Performance como linguagem*, precisamente no capítulo dois, intitulado *DA LINGUAGEM: PERFORMANCE – COLLAGE COMO ESTRUTURA.* O autor nos rememora dessa técnica como uma seleção, recorte e reordenação por justaposição de imagens. Mas nos atenta que esse processo não precisa se dar manualmente, mas as figuras da *collage* podem ser imaginadas. E ainda nos diz dos artistas inconformados com a realidade de forma definitiva, que trabalham sempre nesse vir-a-ser, reorganizando imagens, nesse sentido ele nos relembra das pinturas automáticas dos surrealistas, da prosa automática dos escritores beats e da improvisação bob dos jazzistas. O autor nos fala da semelhança que essa técnica como criação tem com os processos, descritos por Freud em *A interpretação dos sonhos*, utilizados pelo inconsciente na elaboração onírica. Sublinho, quando Cohen discorre da parcela de não intencionalidade, de não deliberação que há nessas linguagens. Que é necessário penetrar o desconhecido para se descobrir o novo.

Isso posto, suspeito que o corpo da performance, é o corpo poroso, com espaços abertos ao inesperado, ao desconhecido e a alteridade, um corpo que re-existe, como escrito anteriormente, e tem a lucidez de sua re-existência. Pois há uma potência criativa na abertura para o desconhecido e para o outro. É a partir dessa orientação de pensamento que me atenho àquela série de performances da ORLAN, mencionada anteriormente: a das cirurgias. Em

[123] COHEN, 2011, p.50
[124] COHEN, 2011, p.30

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

linhas gerais, essa série consistiu em nove performances concebidas pela artista e realizadas por ela e convidados, dentre eles médicos, que operaram cirurgias plásticas em seu corpo, nove vezes, como nos ilustram as imagens que se seguem:

Figura 4:Première Opération Chirurgicale-Performance, 1990[125]

Figura 5: Opération Opéra, 1991[126]

[125] http://www.orlan.eu/works/performance-2/
[126] http://www.orlan.eu/works/performance-2/

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Figura 6:La Réincarnation de Sainte ORLAN, 1990[127]

Figura 7:Opération chirurgicale-performance dite Omniprésence, 1993[128]

[127] http://www.orlan.eu/works/performance-2/

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Figura 8: 9ème opération chirurgicale-performance, 1993[129]

Toda a ação era transmitida ao vivo via internet para museus e galerias de Nova York e Paris e havia interlocução com o público via internet em tempo real. Para o ato da cirurgia plástica, tinha-se por referência imagética, parte de corpos de ícones femininos de beleza na história da arte, alguns deles como, o queixo da Vénus de Boticelli, a testa de Mona Lisa de Leonardo da Vinci ("Omniprésence"); a boca de Europa de Gustave Moreau, o nariz de uma escultura de Diana da Escola de Fontainebleu e os olhos de Psiquê de François Pascal Simon Gérard, esse procedimento é destacado na imagem abaixo:

[128] http://www.orlan.eu/works/performance-2/
[129] http://www.orlan.eu/works/performance-2/

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Figura 9: Disponível em: http://intermediaclass.blogspot.com.br/2007/01/radical-performance-artist-orlan.html

Reconheço as múltiplas possibilidades de abordagem em torno do trabalho da ORLAN, dentre elas: a questão do gênero Mulher relacionando-se com um ideal de beleza, do gênero mulher e ideal de beleza relacionando-se com a cultura capitalista, estudos sobre ciborgue, pós-humano, discursos pós-pornográficos. Etc.

Seu trabalho configura-se uma performance no qual o processo de transformação do corpo é catalisado por interferências tecno-científicas, modificando a identidade da artista. Assim, o trabalho de ORLAN suscita questões da imagem do corpo idealizado, imerso numa lógica de biopoder, de "[...] um feixe de vetores que focalizam diretamente a vida com o intuito de engendrar determinadas formas corporais e subjetivas." (SIBILIA, 2002, p. 10). A partir de onde a artista cria *linhas de fugas*, usando a expressão de Deleuze (1992) para se referir aos processos de subjetivação munidos de potências criativas que criam fissuras dentro de um determinado sistema, pelas quais ela busca, em seu trabalho, fugir aos padrões estéticos ditados através do marketing da sociedade do controle, sobre os quais Deleuze disserta:

> O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores. O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado [...]. (DELEUZE, 1992, p. 224).
> Estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea. (Ibidem, p.216)

Em seu manifesto *Carnal Art*[130], ORLAN, nos fala de sua arte como aquilo que resiste, fala de uma arte contra um padrão estético ditado que levam pessoas as mesas de cirurgia para atingirem um corpo ideal. Segundo Sibilia, no contemporâneo o processo eterno de atualizações se impõe como uma regra:

> [...] o corpo humano, em sua antiga configuração biológica, estaria se tornando "obsoleto". Intimidados com as pressões de um meio ambiente amalgamado com o artifício, os corpos contemporâneos não conseguem fugir das tiranias (e das delícias) do upgrade. [...] o desejo de atingir a compatibilidade total com o tecnocosmos digitalizado. Para efetivar tal sonho é necessário recorrer à atualização tecnológica permanente: impõe-se, assim, os rituais do auto-upgrade cotidiano. (SIBILIA, 2002, p.13)

Em todas as sociedades o corpo está imerso em redes que lhe impõem certas regras, obrigações, limitações ou proibições. Cabe a nós, observarmos e refletirmos e por vezes problematizarmos as regras, obrigações, limitações ou proibições da sociedade contemporânea. Essa reflexão e problematização é desenvolvida de maneira visceral na obra da ORLAN, traçando o fazer de artista, como menciona Cohen, como ser que não se conforma com a realidade e visa através de seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade. Contudo, realço nesse texto, a manipulação dos espaços vazios de seu corpo: a composição carnal de sua re-existência. Diante disso, sirvo-me das palavras de Deleuze e Guattarri para lançar a pergunta, *O que povoa, o que passa e o que bloqueia o corpo da ORLAN?* Sabemos que estamos diante um corpo povoado por partes dos ícones citados anteriormente através de uma cognição artística. Um *corpo-collage*. No entanto, até que ponto essa *collage* tenta manipular o tempo e, por conseguinte a vida e sua potência do devir? Quão radical é a sua ironia encarnada? Até quando ela está manipulando sua biologia por meio da *collage* e fixando sua identidade editada, criando uma fissura no tempo? A artista também tateia essas questões em seu trabalho *PETITION CONTRE LA MORT*, uma petição contra a morte disponibilizada em seu site, para o público interagir assinando. Nela, contém os seguintes dizeres:

> ENOUGH IS ENOUGH !/It's been going on way too long !/It must stop !/I don't agree,/Idon't want to die !/I don't want my friends to die !/ It's time to react against death./ Let's try all together, we must have a chance./ Yes, it is possible to have chance, if you say : No !/ If you write here : No !/ Together, with no exception[131]

[130] http://orlan.eu/adriensina/manifeste/carnal.html. Acesso em 11/11/2015.
[131] http://www.orlan.eu/petition/. Acesso em 08/10/2016

Seria um movimento ambíguo entre manipulação e devir? Ou melhor, seria esse movimento ambíguo inerente ao corpo, variando a medida, sublinhado e encarnado cognitivamente pela artista?

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. SC: Argos, 2009.

CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo de arte contemporânea?* Recife: Editora Massangana, 2006.

COHEN. Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *MIL PLATÔS: Capitalismo e esquizofrenia, Vol 3*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*: Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: n-1 Edições, 2015.

GREINER, Christine. *O corpo*: *Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*: Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus.* Lisboa: Vega. 2000.

GOODMAN, Nelson. *LINGUAGENS DA ARTE: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gravida – Publicações. 2006.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico:* Corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de janeiro: Relume Dumará, 2002.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. *Uma Fenomenologia do Corpo*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento sonora visual verbal*: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

COURTINE, Jean-Jacques. *Historia del cuerpo*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2006.

CUPANI, Alberto. *Filosofia da tecnologia*: Um convite. SC: Editora da UFSC, 2011.

PONTY, Merleau. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Site da artista ORLAN. Disponível em: http://www.orlan.eu/works/performance-2/ . Acesso em 14 de novembro de 2016.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

ESTÉTICA DA RECEPÇÃO EM OBRAS MACHADIANAS: UM ENSAIO SOBRE *QUINCAS BORBA, BRÁS CUBAS* E *DOM CASMURRO*

Nilmara Tomazi (UFSC)
Alckmar Luiz dos Santos (UFSC)

INTRODUÇÃO

Este trabalho visa demonstrar conceitos importantes estudados pela Crítica Literária e pela Estética da Recepção presentes nas obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Importa mostrar que existem diferentes formas de ler a mesma obra a partir do "horizonte de expectativas" de cada leitor(a). Diversas leituras são válidas, pois cada uma contribui para a perpetuação dos estudos – e consequentes (re)leituras – das obras clássicas que, de algum modo, revolucionaram a literatura brasileira.

Fundamentando-se inicialmente nos estudos de Antonio Candido (2000) sobre a formação da literatura brasileira, considera-se, neste trabalho, como são construídas as narrativas investigadas. Sobre essas construções, aplicam-se alguns conceitos levantados por estudiosos da Estética da Recepção, como seu precursor Hans Robert Jauss, Woolfgang Iser e Karlheinz Stierle.[132]

Uma hipótese possível de constatar com este estudo é que para chegar a um entendimento mínimo da obra, o leitor ou a leitora devem dispor de determinado senso crítico para não deixarem sua leitura ser conduzida e acabar caindo nas armadilhas narrativas. Para tanto, pressupõe-se um leitor ou uma leitora atentos às entrelinhas e aos não-ditos.

1 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E *QUINCAS BORBA*

A Estética da Recepção é uma teoria apresentada por Hans Robert Jauss, na década de 1960, e desenvolvida posteriormente por estudiosos, como, Woolfang Iser, Stuart Hall e Jonathan Culler. Os estudos anteriores a Jauss focavam basicamente a produção literária, analisando as técnicas empregadas sem considerar a "atuação" dos leitores e das leitoras na

[132] Os textos desses autores estão presentes na obra *A literatura e o leitor* (1979), organizado por Luiz Costa Lima.

construção do sentido do texto. Havia, sim, o conceito de *catarse*, elaborado por Aristóteles em sua *Poética* e considerado por Jauss na formulação da sua teoria. Porém, esse conceito abrangia especificamente o receptor do drama. Posteriormente, passou-se a discutir também a comunicação (interação) estabelecida entre a obra e o leitor. Jauss (LIMA, 1979, p. 45) justifica seu estudo da seguinte forma:

> A junção, formulada pelo título, entre *experiência estética* e *hermenêutica literária*, também declara minha convicção de que a experiência relacionada com a arte não pode ser privilégio dos especialistas e que a reflexão sobre as condições desta experiência tampouco há de ser um tema exclusivo da hermenêutica filosófica ou teológica. [Grifos do autor].

Segundo o autor, a hermenêutica literária diferencia dois modos de recepção da literatura: um diz respeito ao efeito e o significado produzidos pelo leitor contemporâneo, enquanto o outro reconstrói o processo histórico pelo qual o texto é recebido e interpretado por leitores de diferentes tempos. Nesse sentido, Jauss postula que para analisar a experiência de leitura é necessário considerar a comunicação estabelecida na relação entre o texto e o leitor. "Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário [...]." [Grifos do autor]. (JAUSS apud LIMA, 1979, p. 50).

Ainda refletindo sobre os estudos de Jauss, entende-se que o "efeito estético" causado por uma obra depende da experiência primária que o leitor ou a leitora terão do texto. Suas primeiras impressões é que definirão o decorrer da leitura. Após essa experiência primária, a recepção passa de sua forma “ingênua” para começar a se tornar crítica. Direciona-se, a partir daí, para os níveis de compreensão e interpretação. Somente depois de atingir esses níveis é que se pode “criticar” uma obra ou, ainda, tentar reconstruir as intenções do autor ao desenvolvê-la. Nesse sentido, juntamente com as análises de *Memórias Póstumas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, pode-se criar uma hipótese (ou várias) sobre a intenção de Machado ao escrever esses textos da maneira como o fez.

Em *Quincas Borba*, por exemplo, há a intertextualidade com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, identificada logo no início do romance, no capítulo IV: "Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as Memórias Póstumas de Brás Cubas, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena." (ASSIS, 1994c). Ao retomar a obra anterior, Machado pressupõe não somente a leitura, mas a presença de um juízo sobre ela no horizonte de expectativas do seu leitor. Esse juízo, segundo Antonio Candido, no livro *A formação da*

literatura brasileira, é formulado reunindo-se diversas impressões acerca de determinada obra. Para o autor (2000, p. 31): "Estas impressões são preliminares importantes, o crítico tem de experimentá-las, pois elas representam a dose necessária de arbítrio, que define a sua visão pessoal".

O romance *Quincas Borba*, apesar do título, narra a história de Rubião. O único elo de ligação entre Rubião e Brás Cubas (personagem principal da outra obra) é a amizade em comum com o filósofo Quincas Borba. Contudo, um dos requisitos para o entendimento pleno da história de Rubião é que o leitor tenha tido a experiência de leitura do romance que o antecede, no caso, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Isso porque a imagem de caráter do filósofo é construída de formas semelhantes, mas não igual nos dois romances. Em *Memórias Póstumas*, Brás Cubas apresenta o filósofo como uma flor cruel (minha leitura):

> Um de nós, o Quincas Borba, esse então era *cruel* com o pobre homem. [...]. Uma *flor*, o Quincas Borba. Nunca em minha infância, nunca em toda a minha vida, achei um menino mais gracioso, inventivo e travesso. Era a flor, e não já da escola, senão de toda a cidade. [Grifos meus]. (ASSIS, 1994b).

Além disso, no segundo romance há um personagem homônimo de Quincas Borba: o cachorro. "Quincas Borba levava-o para toda parte, dormiam no mesmo quarto. De manhã, era o cão que acordava o senhor, trepando ao leito, onde trocavam as primeiras saudações." (ASSIS, 1994c). O animal, além de ter o mesmo nome do dono, apresenta traços humanizados, enquanto, paralelo a isso, o filósofo é "quase animalizado" em diversos trechos, como: "Quincas Borba calou-se de exausto, e sentou-se ofegante. Rubião acudiu, levando-lhe água e pedindo que se deitasse para descansar [...]". (ASSIS, 1994c). Quincas não fala e ofega como um cão ao qual o dono dá água ao vê-lo ofegante. Além disso, Rubião manda-o deitar, como faz repetidamente durante todo o decorrer da narrativa com o cachorro.

2 NARRATIVAS EM PRIMEIRA PESSOA

Woolfgang Iser, em seu texto "A interação do texto com o leitor" (in LIMA, 1979, p. 86) discorre: "temos experiência do outro à medida que conhecemos a conduta do outro". Nas obras narradas em primeira pessoa, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, podem ser observadas determinadas condutas dos narradores que, ligadas aos seus discursos, determinam as impressões que cada leitor ou leitora terá dos próprios protagonistas e da obra como um todo.

Pensando em "conduzir" a leitura do narratário, Brás Cubas e Bento Santiago

manipulam suas narrativas conforme lhes é conveniente. Contudo, esse tipo de "condução" é parcial, pois, conforme Jauss (apud LIMA, 1979, p. 58): "a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente da aprovação ou da recusa [...]". Assim, dependendo do que o leitor ou a leitora aceitarem como "verdade" (dentro dos limites da ficção) é que se construirá uma crítica sobre as obras.

Retomando a o conceito de formulação de juízos, o julgamento dos leitores e leitoras influenciará na repercussão da obra, como aconteceu com *Dom Casmurro*. À época de seu lançamento, não houve dúvidas, para a sociedade leitora, da traição de Capitu. Machado de Assis deu vida à narrativa de Bento Santiago de tal forma que os críticos contemporâneos à obra deixaram sua leitura ser conduzida e criaram um juízo negativo a respeito da "cigana". Posteriormente, surgiram novas leituras e releituras, que tiraram o foco da possível traição para atentarem à conduta e ao discurso contraditório do próprio Casmurro.

Voltando a Jauss, outro conceito importante no desenvolvimento da Estética da Recepção é o “horizonte de expectativas”. Segundo o autor, cada pessoa tem o seu horizonte individual, constituído de todos os conhecimentos adquiridos ao longo da vida, experiências, hipóteses... E assim como o leitor tem a sua bagagem de conhecimentos e vivências, a obra implica um horizonte próprio, constituído de pressupostos que servirão como “fio condutor” para o seu entendimento.

Com base na conceituação desses horizontes, Karlheinz Stierle, em "Que significa a recepção de textos ficcionais?" (1979), afirma que o texto é um movimento entre horizontes e temas. Para que haja entendimento, pressupõe-se uma recepção consciente do movimento entre o tema e o horizonte da obra. Isso ocorre, por exemplo, no seguinte trecho de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

> A minha ideia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se ideia fixa. Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a ideia fixa da unidade italiana que o matou. Verdade é que Bismarck não morreu; mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira. Por exemplo, Suetônio deu-nos um Cláudio, que era um simplório, — ou “uma abóbora” como lhe chamou Sêneca, e um Tito, que mereceu ser as delícias de Roma. Veio modernamente um professor e achou meio de demonstrar que dos dois césares, o delicioso, o verdadeiro delicioso, foi o “abóbora” de Sêneca. E tu, madama Lucrécia, flor dos Bórgias, se um poeta te pintou como a Messalina católica, apareceu um Gregorovius incrédulo que te apagou muito essa qualidade, e, se não vieste a lírio, também não ficaste pântano. Eu deixo-me estar entre o poeta e o sábio. (ASSIS, 1994b).

Nesse fragmento (e em diversos outros ao longo da obra), há uma série de referências que, se não compreendidas pelo narratário, são informações vazias. Contudo, cada uma delas

movimenta de alguma forma a temática do texto, pois mostram a erudição do narrador e a ironia presente em seu discurso.

Retomando os estudos de Antonio Candido, entende-se a obra literária como uma "realidade autônoma", sendo esta uma fórmula que se obtém ao plasmar elementos não literários (impressões, ideias, fatos, sentimentos). Para ele (2000, p. 33), "a sua importância [da obra literária] quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade [...] mas à maneira por que o faz". Dessa forma, depois de publicada, a obra deixa de pertencer ao autor para se tornar pública, passível de diferentes leituras e releituras.

Dom Casmurro teve muita visibilidade, desde o seu lançamento, por tratar da polêmica traição de Capitu. Não importa, aqui, se a ficção surgiu de um caso real ou inventado, mas a maneira como Bento Santiago constrói e narra a situação, dando relevância para um caso impossível de ser solucionado e, com isso, tirando o foco de sua narrativa contraditória, julgadora e dissimulada. Capitu é conhecida por ser "oblíqua e dissimulada", mas a obra inteira é uma dissimulação sobre a vida do próprio Dom Casmurro. O que o ele faz, na verdade, é conduzir a atenção do leitor para os acontecimentos passados, deixando diversos significantes implícitos no decorrer da narrativa.

Sobre isso, Stierle (apud LIMA, 1979, p. 138) afirma que "cada significante evoca, de imediato, um horizonte de significados possíveis, dentro do qual se há de descobrir o significado visado". Uma leitura que eu mesma não havia pensado, mas extremamente pertinente, foi apontada em uma aula de Literatura Brasileira na universidade sobre o seguinte trecho de *Dom Casmurro*:

> Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. *E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto*. [Grifos meus]. (ASSIS, 1994a).

No trecho grifado, o narrador refere diretamente o poeta que lhe conferiu a alcunha de Dom Casmurro. Contudo, considerando-se a temática da obra e ultrapassando os limites da recepção crítica, pode-se entender que nesses significantes o narrador está se referindo não ao poeta, mas à paternidade de Ezequiel, filho de Capitu. "Sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua", em uma leitura que vai além da recepção ingênua: "tendo o meu nome, a obra é minha". Logo em seguida: "há livros que apenas terão isso dos seus autores, alguns nem

tanto", releitura: "Ezequiel carrega meu sobrenome, mas 'sua autoria' pode ser de Escobar".

Retomando Stierle, atenta-se para a proposição de que a atenção do receptor é orientada pela combinação de recursos estilísticos diferentes e pela composicionalidade do tema e do horizonte da obra. "Depende da competência recepcional do leitor, até que ponto ele consegue resgatar, na economia de seus conceitos, a intenção de direção, objetivada no próprio texto." (STIERLE apud LIMA, 1979, p. 138). Nesse sentido, corrobora-se com o estudo de Antonio Candido (2000, p. 31) ao afirmar que "O leitor será tanto mais crítico [...] quanto mais for capaz de ver, num escritor, o *seu* escritor, que vê como ninguém mais [...]". [Grifo do autor].

Memórias Póstumas de Brás Cubas, marco da literatura fantástica no Brasil, impressiona, à recepção ingênua, por ter um "defunto-autor". Com o aprofundamento da leitura, percebe-se a manipulação discursiva contraditória do narrador, que tenta construir um *ethos* de si mesmo, mas é desmentido pelos fatos que ele próprio narra. São os detalhes que permitem o entendimento do que não está dito. A partir disso é que se constrói uma imagem de caráter a respeito do narrador fracassado em vida e extremamente irônico com relação a isso.

Segundo Antonio Candido (2000, p. 35), "[...] não importam a veracidade e a sinceridade no sentido comum, ao contrário, do que pensa o leitor desprevenido". Em *Dom Casmurro*, o sintagma "verdade" (ou: "verdadeiramente"; "verdadeiro"; "verdadeira") é repetido sessenta e três vezes, enquanto em *Memórias Póstumas*, oitenta e seis. Destas, quarenta e quatro vezes o sintagma é empregado no sentido de reforçar a veracidade do que Brás Cubas está dizendo. É preciso atentar para essa repetição, questionando-se sobre "a veracidade dessa veracidade". Se o narrador sente tanta necessidade de reforçar, é porque sabe que em diversos momentos seu próprio discurso o contradiz.

A partir disso, entende-se que o esquema de ação verbal empregado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom* Casmurro mostra as oposições que constituem a narrativa, pressupondo do narratário uma leitura dupla que ajude a construir um *ethos* dos protagonistas relacionado diretamente com a temática da obra. A primeira, a meu ver, trata das memórias da "não-vida" de um burguês fracassado. A segunda, a mais triste das três, é uma narração de Bento Santiago destinada a si próprio. Ele dissimula suas lembranças na tentativa de encontrar uma justificativa palpável para suas atitudes com relação à pessoa que mais amou na vida. Quando mente para o leitor, Casmurro está, a princípio, camuflando a verdade de si mesmo.

Essas são leituras feitas a partir de determinados horizontes. Sendo a obra uma

realidade autônoma, outras formas de leitura são possíveis; contrárias às deste trabalho, inclusive. Por isso, reafirma-se que, para haver crítica, é indispensável a leitura dos detalhes e a reflexão sobre os sintagmas vazios que fazem de um texto uma obra de arte.

CONSIDERAÇÕES

Machado de Assis não teve contato com os estudos da Estética da Recepção, contudo, estes podem fundamentar perfeitamente uma análise das obras canônicas do autor. Muitos escritores posteriores à Estética não atingem tais níveis de construção narrativa. Existe uma gama de obras "pós-Machado" que mantém as narrativas no nível de recepção ingênua, ou seja, não exigem do receptor tanta atenção e cuidado quanto o necessário para entender minimamente qualquer uma das três obras citadas neste trabalho.

A interação (conceito elaborado por Iser) fracassa quando o leitor não consegue perceber a manipulação discursiva genial que alguns escritores fazem. Dizer sem dizer e ainda assim projetar a recepção do enunciatário mostram o quanto alguns autores merecem ser estudados independentemente da época em que escreveram. Isso não desmerece autores posteriores, ao contrário, serve de embasamento para refinar a leitura, formando leitores mais atentos, capazes de apreciar a mesma obra sob diferentes aspectos.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. Disponível em: <http://www.dlnotes2.ufsc.br/document/read/5370>. Acesso em: 15 abr. 2016.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. Disponível em: <http://www.dlnotes2.ufsc.br/document/read/5369>. Acesso em: 15 abr. 2016.

_____. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994c. Disponível em: <http://www.dlnotes2.ufsc.br/document/read/5371>. Acesso em: 15 abr. 2016.

CÂNDIDO, Antônio. *A formação da literatura brasileira*: (momentos decisivos). Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*: textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção de textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*: textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A DANÇA CONTEMPORÂNEA E O TEXTO POÉTICO

Nora Vaz de Mello (CEFET - MG)
Orientadora: Dra. Olga Valeska (CEFET - MG)

"A dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço".
Rudolf Laban

INTRODUÇÃO

A arte compreendida como sistema histórico de uma cultura reflete significados da vida em sociedade, numa visão de interpretação de mundo. Na origem desse estudo, encontramos em Júlio Plaza (2013, p.2) a constatação de que "as realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos. Mas é a visão da história como linguagem e a visão da linguagem como história que nos ajudam a compreender melhor estas relações". Na procedência dessa investigação de episódios históricos sobre a arte de representação cênica se entrelaçam memórias permitindo a produção de subjetividades por meio de registros arquivados.

Nessa abordagem de atualização da memória cultural e artística sabemos que o homem desde os tempos primitivos vem buscando maneiras de se comunicar por meio da linguagem verbal e não verbal, a fim de transmitir experiências de vida de uma pessoa para outra e provocar (SANTAELLA, 2010) sentidos, sensações e percepções.

Assim, esse trabalho ao considerar a interartes, discute nos aspectos artísticos a presença de diferenciadas linguagens nessa produção como a poesia em prosa do escritor Rogério Zola Santiago, o teatro, a música e a tecnologia. Essas artes quando aliadas à coreografia de dança contemporânea do espetáculo homônimo "Terra Brasilis", apresentado pela Companhia de Dança Movimento (CDM), de Belo Horizonte, complementam a ilusão sensorial da cena analisada.

A proposta da pesquisa é investigar a coreografia do espetáculo "Terra Brasilis" (TB) como fenômeno e expressão criadora capaz de gerar novas significações ao texto poético. Se propõe nesse recorte analisar a Coreografia I e a Cena Dramática I situadas na abertura do espetáculo TB. O objetivo é apontar as possibilidades abertas do emprego da linguagem da

dança ancorada na investigação do corpo e da poesia visando alcançar novos sentidos e percepções de cunho intersemiótico.

O compartilhamento entre áreas da arte e da cultura chegam até os nossos dias, muitas vezes sem que os meios e métodos empregados ficassem registrados, impedindo que ocorressem estudos dos mesmos pelas futuras gerações. Portanto, apesar de existirem poucas pesquisas sobre análise intersemiótica nas áreas de corpo, dança, literatura, teatro, música e tecnologia aplicados a uma mesma obra, formando uma perspectiva conjunta cito alguns que são relevantes Araújo (2015) e Wosniak (2013) que se aproximam do meu objeto de estudo.

OS FLUXOS HISTÓRICOS

A produção de um evento de arte deve observar aspectos que segundo Aristóteles, na representação necessita-se ter o "hábito de produzir de acordo com a reta razão" (ARISTÓTELES In:NUNES, 2008, p.20). Essas palavras nos indicam que é necessário o uso de processos, meios e estratégias pertinentes englobando os aspectos da produção orientada pelo conhecimento prévio, a fim de que ocorra a comunicação entre artista e o espectador.

Conforme Caminada (1999) declara no século XVI já ocorria à interação da dança com outras linguagens artísticas. A primeira grande produção de ballet que se tem registros ocorreu na França, em 1581, na cidade de Fontaineblau, no Grande Salão do Petit-Bourbon. A rainha Catarina de Médici promove esse evento, por ocasião das bodas de sua sobrinha Marguerite Vaudemont com o duque de Jouyeuse, com a presença de cinco mil convidados. A equipe era formada pelo dramaturgo e poeta La Chesnaye que elabora o libreto da produção artística. Ao proporcionar que a corte interpretasse os personagens aliando a dança à linguagem teatral buscou na encenação dos integrantes a expressividade. A música foi composta por Lambert de Beaulieu com arranjos orquestrados pelo maestro Jaques Salomon e os cenários e figurinos ficaram sob a responsabilidade de Jaques Patin. Desde então os rastros da arte da dança perpassam pelos séculos e chegam à contemporaneidade permitindo o seu estudo.

É por esse entendimento, que vem atravessando as eras, que Müller (2013) indica a "Interates*"*. Ou seja, termo usado para indicar a integração das áreas artísticas em espetáculos. No entanto, o pesquisador Kattenbelt (2013) continua avançando esse sistema acrescentando que as linguagens da dança, teatro, literatura e até mesmo a tecnologia passam a ser denominadas mídias e consideradas, também, como signos.

No entanto, voltando o foco para a dança questiono: o que vem a ser dança contemporânea? Segundo a bailarina alemã Baxmann dança contemporânea é "uma estética que atravessa constantemente as fronteiras, que necessita e demanda uma nova cultura no sentido de olhar além dos códigos da percepção já estabelecidos" (BAXMANN In: SILVA, 2005, p.142). Para a coreógrafa americana Twyla Tharp (2003) a dança contemporânea aprimora as técnicas existentes e investe em suas criações e metodologias para ter como resultado o corpo do bailarino apto para executar movimentos despojados do tronco e braços em oposição à agilidade das pernas.

Por sua vez, para a coreógrafa belga Ochoa (PERRON, 2016) "o espectador está interessado no que acontece entre os bailarinos em cena". Outro pensamento que merece consideração é da coreógrafa americana Pickett (PERRON, 2016) ao precisar que o bailarino necessita ter "um incrível domínio de uma coordenação complexa onde todo corpo contribui para o movimento e não para poses estáticas" para interpretar a criação coreográfica. Por isso, a dança contemporânea rompe fronteiras e barreiras demandando um novo olhar além dos códigos já estabelecidos.

Entretanto, outra teoria que merecer ser indicada, quanto ao tema em questão, é a "Tradução Intersemiótica" (TI) desenvolvida pelo pesquisador Roman Jakobson, aprofundada pelo artista plástico e estudioso Júlio Plaza. Para Jakobson (JAKOBSON In: PLAZA, 2010, p.) a TI "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura, ou viceversa, poderíamos acrescentar". Segundo Jakobson, o estudo da arte encerra dois grupos de relações de temporalidades diacrônicas e sincrônicas.

Já Plaza pensa que a obra de arte oportuniza releituras durante a operação tradutora entre linguagens artísticas. A tradução evidencia que na relação do artista com um fato passado o mesmo deve ser rememorado no presente e relançar para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente. E continua,

> Tradução intersemiótica como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcriação de formas na historicidade (PLAZA, 2010, p.14).

O que se pode verificar na citação acima é que o projeto intersemiótico distingue a tradução do novo a partir da semiótica da "tríade de primeiridade, secundidade e terceiridade"

de Charles S. Peirce (PIERCE, 1999), ao compreender todas as investigações sobre a natureza dos signos. No que diz respeito a sua significação sinaliza a ocorrência da comunicação reorganizada de maneira a ampliar as relações da percepção e da sensibilidade.

REMEMORAÇÕES

Ao introduzir no presente a Companhia de Dança Movimento (1985-2001) com "seus modos de aparecimento, suas formas de existência e de coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento" (FOUCAULT, 2008, p.150) assinalo que a instituição foi notadamente um legado cultural e artístico intangíveis para Belo Horizonte, no Estado de Minas Gerais.

Gagnebin (2014, p. 201) me leva a pensar como a "historicidade da enunciação isto é, uma reflexão sobre o lugar e o tempo presentes do historiador e [...] da historicidade do momento presente daquele que se põe a pesquisar e conhecer um momento determinado do passado" me conduzem nessa trajetória de rememorar fatos marcantes do espetáculo de dança contemporânea "Terra Brasilis", apresentado por essa companhia de dança profissional.

Gostaria de expor nesse momento, algumas ponderações vindas da minha vivência como coreógrafa, diretora artista e produtora do espetáculo TB. Foi no final do ano de 1998, que me encontrei com o escritor mineiro Rogério Zola Santiago e ao ler seu livro ocorreu a inspiração para a concepção coreográfica da obra do livro homônimo de Santiago (1999). O ator e dramaturgo paulista, Roberto Cordovani integra a equipe e com Santiago fazem a adaptação teatral da história, em libreto. Destaco que o texto literário original continua vivo na sua recepção e transmissão (GAGNAMBEN, 2014) persistindo a agir no presente. Cordovani, também, foi responsável pela direção teatral, escolha da trilha musical, cenário, figurinos, adereços, recursos tecnológicos de iluminação e projeção visual.

Foram meses exaustivos de trabalho para bailarinos e equipe técnica, mas que trouxeram muitas alegrias ao ser indicado pelo Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas (SINPARC) e pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Minas Gerais (Sated/MG) como um dos melhores espetáculos apresentados em Belo Horizonte naquele ano. Cabe explicitar que é nesse universo amplo que a dança belohorizontina ultrapassa as fronteiras mineiras. Foram mais de setenta apresentações que aconteceram em outras cidades brasileiras e, também, em cidades no Paraguai, Portugal, Espanha e Escócia.

Em 2001 realizou-se uma última tournée, finalizando o ciclo de apresentações, por várias cidades mineiras, com encerramento no Grande Teatro do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Então, por ter contribuído com a cultura belohorizontina se não for escrita "arrisca tornar-se irrecuperável, desaparecer, toda imagem do passado que não se deixe reconhecer como significativa pelo presente*"* (JAUSS In: CAMPOS, 1992, p.258).

A investigação em andamento, permitam-me expresser, preencherá uma lacuna, pois pelo registro de experiências ocorridas em narrativas da CDM, pela lente da obra de "Terra Brasilis", com seus desdobramentos estéticos e a transformação dos enunciados (FOUCAULT, 2008) oportunizarão análises pelas futuras gerações de pesquisadores, linguistas, semioticistas e artistas.

AS RELAÇÕES DA DANÇA CONTEMPORÂNEA COM O TEXTO POÉTICO

Ao considerar a "interartes", o espetáculo de dança "Terra Brasilis" nos aspectos artísticos, analisado por meio de formato MP4, a tradução tem ocorrido, como observa Plaza (2010, p.10), de "variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, códigos de formas e convenções". Em decorrência, na investigação a relação que é estabelecida pelo fenômeno da TI proporciona a continuidade desses processos artísticos.

A aplicação da "transmutação" aponta a existência de diferenciadas linguagens e o resultado de inúmeros profissionais como a direção geral, o escritor, o texto poético, o libreto, o diretor teatral, a coreógrafa, a coreografia de dança contemporânea, a música, o bailarino, o figurino, a cenografia e adereços, a iluminação, os efeitos tecnológicos e o tipo de palco.

Inicialmente devo elucidar que a Coreografia I compõe a abertura do espetáculo apresentada por quatro bailarinos e recupera movimentos do cotidiano (LABAN, 1978; STANISLAVSKI, 2001). A dança contemporânea por ser uma técnica híbrida permitiu que a coreógrafa direcionasse ao bailarino recursos de interpretação e processos de improvisação que resultaram em gestos, pausas, deslocamentos, movimentos fragmentados simultâneos ou fluídos presentes na movimentação coreográfica.

A mídia música assume em TB grande importância, incidindo na coreografia a partir da melodia, do andamento, da textura, da harmonia entre os acordes e do timbre dos sons das notas musicais (CAMARGO, 2001), que direcionam o movimento do corpo no espaço. Para a coreografia de abertura de TB a música escolhida foi Tintinnabulum, composta por Karl

Jenkins em estilo new age, tendo como intérpretes a Orquestra Filarmônica de Londres e arranjos de percussão de Mike Ratledge com duração de 02’,01”. A música incidental (CAMARGO, 2001) cria o ambiente propício para a cena em um palco sem iluminação indicando noite.

Junto à orquestração musical iniciada em 00’ até 00’.19” acontecem seis badaladas, de um sino dando sinais de ser noite e simultaneamente um ruído é percebido. Esse elemento sonoro aos 00’,20” da cena ganha força e percebe-se que é um som de alguém varrendo o chão. Esse som se manifesta como referencial aurático (CAMARGO, 2001) isso é - quando se cria um diálogo entre as mídias situando o espectador dentro de um universo de simbologias mais amplo do que aquele que está diante dele.

De acordo com os arquivos da CDM, a iluminação de forma “geral” no palco é colocada no potenciômetro em que varia 10% de intensidade, na cor marrom. Um foco na cor azul direcionado a 50% a um objeto ainda sem ser identificado pela plateia ocorre em 00’,36”. Ao subir a graduação em 75% conduz os olhos do espectador para esse elemento cênico, à esquerda da visão do espectador na plateia percebe-se no nível simbólico que é uma lixeira. Nessa relação convencional a lixeira guarda a relação de semelhança com o objeto que representa.

Aos 00’,40” um ciclorama beje claro em formato da letra U, cobre todo o fundo do palco, estilo elisabetano, de uma “boca de cena” à outra, incidindo sobre ele uma iluminação cor marrom a 10%. Essa cortina inteiriça recebe duas projeções uma do lado direito e outra do lado esquerdo em 30%, cor âmbar, do horizonte urbano norte americana composto por edificações de um lado e de outro, escadas de incêndio de ferro dispostas ao lado de fora dos prédios.

Compondo o cenário, um banco de madeira é situado ao centro, no fundo do palco, recebendo uma iluminação difusa a 30%. Mas, quando a cena acontece no local chega ao vigor de 100% ao final dessa coreografia para deixar mais visível a expressão facial e corporal dos bailarinos. A materialidade do banco tem a relação de legi-signo ao corresponder a um signo que é compartilhado coletivamente pela sociedade.

Em 01’.00” a silhueta do varredor ganha volume e entende-se que é um trabalhador, como fenômeno de secundidade pelo uso do figurino. Nesse momento cria-se a atmosfera de espacialidade de uma estação de trem no meio de uma cidade. A interação do som com a imagem dos corpos dos bailarinos fazem a relação de causa e efeito interligando os signos apresentados. O trabalhador transita pelo espaço dividindo-o com os outros personagens, sem

ter qualquer contato visual. Esse episódio demonstra simbolicamente que o empregado (ORTIZ In: TAYLOR, 2013) não tem como reagir aos impactos sócio-histórico-culturais.

Nesse ambiente, a bailarina 2 entra em cena pelo lado esquerdo do palco conforme visão do espectador na plateia e dos 01'.00" aos 01'.37" vai até o centro do palco no "proscênio", simula estar olhando uma placa, caminha de costas para o público, indo em direção ao lixo colocando as mãos nas costas espreguiçando e retorna ficando de frente para a plateia. Aos 01'.38"abre sua bolsa e retira um pequeno papel para leitura e aos 01'.39" fecha a bolsa. Aos 01.49" vira de costas e caminha naturalmente para o fundo do palco. Em 01'.55' joga o papel embolado dentro da lixeira. De 01'.56" até 02'.01" se dirige ao banco assentando e cruzando as pernas.

Na mesma cronometragem de 01'.00" entram juntas duas bailarinas a de número 1 e 3, assim denominadas para melhor compreensão, conversando cada uma com uma personalidade sendo a bailarina 3 com uma expressão corporal mais agressiva e a 1 com gestual meigo e expressão corporal acolhedora e, aos 01'.45", caminham até o banco assentando. Por outro lado, a movimentação corporal do empregado varrendo e limpando continua até os 02'.01" quando finalmente ele toma coragem para aproximação do grupo, se posicionando ao lado banco, no lado direito da visão da plateia, apoia as 2 mãos no cabo da vassoura buscando uma interação com as passageiras.

Os quatros figurinos indicam a temperatura fria do ambiente aliada ao recurso tecnológico de fumaça entendido como fenômeno de primeiridade por causa de indícios de sensação de frio intenso envolvendo os personagens nessa cena. Na relação do signo em si mesmo, o sin-signo corresponde a uma função dual e existencial, na qual o signo passa a ser uma reação de particularidade da textura do tecido do figurino não deixar o personagem sentir frio.

Se levarmos em conta a preservação da plasticidade do movimento existe uma coerência com a manipulação temática, a forma de ser abstraída pelo espectador e a reatualização de simbologias. Dessa maneira é interessante contextualizar que na encenação de TB os elementos são mantidos do mesmo ponto de partida do livro homônimo de Santiago (1999) e trazidos para o palco: cinco brasileiros se conhecem numa estação de metrô, em uma noite de inverno, após terem perdido o último trem ***na cidade de Boston, nos Estados Unidos.***

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Finalização da "Coreografia I e início da Cena I". (Foto:"Terra Brasilis", 02'01", arquivo da CDM)

O texto de poesia em prosa de Santiago (1999) utiliza da criatividade nas palavras e do "realismo mágico" (ROH In: LOPES, 2016) para unir o universo maravilhoso à realidade. Mostra elementos irreais ou estranhos para ressaltar poeticamente fatos marcantes da vida sofrida do imigrante. Dessa maneira, a ***linguagem corporal da Coreografia I e a linguagem verbal da Cena Dramática I permitem a abertura de inúmeras possibilidades para que a poesia seja elo de integração entre o movimento e a palavra.***

A transcrição em seguida do primeiro diálogo do libreto entre os quatro personagens da Cena dramatica I, semioticamente (SANTAELLA, 2010) o uso da língua portuguesa estabelece o fenômeno de terceiridade:

> Bailarina -1.Nossa que frio!
>
> Bailarina - 2.Brasileira?
>
> Bailarina - 3.Somos... Perdemos o trem!!!
>
> Empregado do Metrô - 4.Faz tempo que eu não falo com brasileiras. O trem passou à uma hora da manhã. Agora, somente às seis horas.
>
> Todos exclamam em uníssimo. Ah... não! Estou cansada! É mesmo? Seis horas?

Nos 00'.15" da cena analisada os intérpretes utilizam a linguagem do corpo aliada à linguagem verbal com enunciados de exclamação e interrogação. Desse modo, o corpo acondicionou a voz assim como a voz, também, se apropriou a ele. Os efeitos cênicos permitiram no nível indicial a mostra de percepções do perfil das identidades dos intérpretes.

Como postula Plaza, a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, ou seja, ao traduzir a partir de uma linguagem artística no caso da dança e da poesia,

tanto a coreografia quanto o libreto estão modificando as relações de dominância de temporalidades. Assim sendo, para a "diacronia" interessam os fatos tal como eles se desenvolveram no passado e para a "sincronia" o estudo dos fenômenos da língua através de um recorte de numa determinada fase ou época. Como se pode notar, a análise intersemiótica perpassa pela literatura, pelas relações temporais e por todos fenômenos percebidos pela mente do espectador.

Assim, a TI recupera a história como uma trama entre passado presente-futuro. Na tradução icônica ocorre a transcriação do passado com aplicação do processo perceptivo e sensitivo revelando lembranças às daquele objeto. Ao sinalizar a tradução indicial a transposição aponta a relação de causa-efeito com seu signo antecedente sugerindo hipóteses no presente. E por fim, na tradução simbólica a transcodificação se relaciona com seu objeto determinando sua resignificação no futuro.

CONCLUSÃO

Ao contextualizarmos o papel das artes, em especial na produção de espetáculo de dança, a comunicação com a plateia acontece por meio da intensidade da obra interpretada a partir das imagens oriundas da figura dos corpos dos bailarinos.

Podemos verificar que a memória, a tradição e a rememoração são palavras que habilitam o indivíduo a dar continuidade no fazer artístico. Assim, as reflexões elaboradas me levam a entender que a interartes presente no espetáculo de dança contemporânea "Terra Brasilis" situa-se no contexto cênico, numa dimensão de espaço sensorial de contemplação que está entre o espectador e a encenação dos bailarinos.

Para finalizar aponto que o texto poético e a dança contemporânea permitem a tradução de um sistema semiótico para outro, com possibilidade de reapresentar para o futuro aqueles fatos históricos que aconteceram e atualizá-los no tempo presente. Esses elementos vão ao encontro da tradução intersemiótica tornando-a instigante e como consequencia abrir um leque de possibilidades para inúmeras interpretações.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Siane Paula de. *Análise coreográfica: o espetáculo "Nazareth" do Grupo Corpo*. 1 ed. Curitiba: Appris, 2015.

CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba: Comunicação, 2001.

CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999

CAMPOS, Haroldo de. *Minha relação com a tradição é musical.* In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 257-267.

FOUCAULT, Michel. *O a priori histórico e o arquivo*. In: *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008. p. 145-151.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, Aura e Rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin.* São Paulo: E. 34, 2014 p. 8-20.

KATTENBELT, Chiel. *O teatro como arte do performer e palco da intermidialidade In:* DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Vol.2. Belo Horizonte: Rona. FALE/UFMG, 2012.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Org. Lisa Ulmann. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Neto. 3 ed. São Paulo: Summus, 1978.

LOPES, Tania Mara Antonietti. *Realismo Mágico: uma problematização do conceito*. Disponível em: <http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/tania_volumeV.pdf>. Acesso em: 29 de outubro de 2016.

MÜLLER, Jürgen E. *Intermidialidade* revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012b.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2008.

Perron, Wendy. *Through the Eyes of a Dancer* Disponível em: http://dancemagazine.com/inside-dm/what_exactly_is_contemporary_ballet> . Acesso em 3 novembro 2016.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

SANTIAGO, Rogério Zola. *Terra Brasilis*. Belo Horizonte: Lê, 1999.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. 11 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2001.

THARP, Twayla. *The creative habit.* New YorK:Simon&Schuster, 2003.

TAYLOR, Diana. *A memória como prática cultural*. In: O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p.125-164.

WOSNIAK, Cristiane. *A literatura, a_danca e a traducão intersemiótica*. Disponível em: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/COMUNICACAO_2013/Publicacoes/GIPA__e_GEPHEO/08-literatura_danca_traducao_intersemiotica_wosniak.pdf. Acesso em: 25 de outubro 2016.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

INTERARTES, INTERCORPORALIDADES: AS TRAVESSIAS DO CORPO

Dra. Olga Valeska Soares Coelho (CEFET-MG)

[...]onde há arte, sempre existe um corpo.
Christine Greiner

O presente trabalho analisa a performance "Tributo a *Blanco* de Octavio" realizada no dia 17 de setembro de 2016 no Centro de Referência da Juventude de BH como parte da programação do "Sarau da Conferência Municipal Literatura, Leitura, Livros e Bibliotecas" da Prefeitura de Belo Horizonte. Essa performance é uma tradução semiótica do poema de Paz para a linguagem da dança. Trata-se de uma iniciativa do Núcleo de Pesquisa e Experimentação em Poéticas do Corpo e do Movimento-COMTE/CEFET-MG que integra pesquisadores de diversas áreas do conhecimento como Música, Dança, Literatura e Artes Plásticas. Além de pesquisas acadêmicas, muitos membros do COMTE desenvolvem oficinas e cursos de extensão. São oferecidas, regularmente, também disciplinas como "Semiótica e Artes Visuais" e "Poéticas do Corpo" no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens-CEFET-MG, contando com a participação de discentes de cursos de mestrado e doutorado de várias Instituições de Ensino Superior.

"Tributo a *Blanco* de Octavio Paz" teve uma primeira versão em setembro de 2014, na Academia Mineira de Letras. O evento aconteceu por ocasião da comemoração do centenário de nascimento do poeta mexicano, na "VIII Primavera dos Museus" em Belo Horizonte, com a participação da pesquisadora Dra. Ângela Vieira (palestrante) e das dançarinas Olga Valeska e Siane Araújo. Analiso, aqui, o registro fílmico da segunda versão que, inspirada na primeira, contou somente com a participação de Siane Araújo, assessorada por Renata Crisóstomo e Nora Vaz de Melo.

Como o título desse trabalho artístico já indica, trata-se de uma tradução semiótica do poema "Blanco", como forma de homenagear Octavio Paz, poeta mexicano que nasceu no início do século XX e morreu em 1998, com 84 anos. Esse autor começou a publicar com 19 anos e tem uma trajetória de produção intelectual extremamente intensa, com poemas e ensaios sobre literatura, arte e cultura, merecendo o Prêmio Nobel de Literatura em 1990.

"Blanco", o poema escolhido para ser traduzido na forma de dança, foi publicado em 1967 e trata da cosmogonia da palavra partindo de um silêncio original até um silêncio que

dissolve esse universo de signos e impulsiona o seu reinício. Esse poema foi editado na forma de uma mandala que faz girar as palavras do texto em um movimento circular e infinito.

Segundo o Paz, "Blanco" pode ser lido de várias maneiras: o primeiro percurso de leitura incluiria o poema inteiro e, nessa ordem, o texto penetra toda a complexidade de uma cosmogonia de signos conduzidos pelos silêncios que demarcam presenças de uma sempre "outra voz" além do mundo inteligível; o segundo percurso segue a coluna central do poema e acompanha a travessia das palavras em sua viagem imóvel e fluida de branco a branco, passando pelas cores: amarelo, vermelho, verde e azul; o terceiro percurso segue a coluna da esquerda e abre espaço para a configuração dos elementos cosmogônicos do corpo do mundo feito de signos: fogo, água, terra e ar; o quarto percurso de leitura segue a coluna da direita e abre caminho para o surgimento da sensação, percepção, imaginação e entendimento. É a consciência ou autoconsciência de um mundo que deixa entrever o desenho de palavras encarnadas no "agora" da leitura, mas que trazem as marcas da experiência vivida por milhares de corpos em sua ressonância mítica e original.

> A medida que avança a leitura, a página se desdobra: um espaço que em seu movimento deixa aparecer o texto e que, de certo modo, o produz. Algo assim como a viagem imóvel a que nos convida um rolo de pinturas e emblemas tântricos: se o desenrolamos, se dispõe diante de nossos olhos um ritual, uma espécie de procissão ou peregrinação – para onde? (PAZ, 1994, p.29)

Em seu gesto de leitura, as mãos do leitor desdobram as páginas do poema provocando um movimento estático do espaço em branco que presentifica as palavras do poema. O leitor é, dessa forma, chamado a participar desse cortejo de "agoras" que não se estanca, mas se mantém suspenso no corpo das palavras. Tangido pelas mãos do leitor, o espaço flui e engendra um cosmo pautado em um tempo espacializado: um agora contínuo, fluido e repleto de corpos.

Os poetas concretos costumavam dizer que a tradução é uma forma privilegiada de leitura. A performance que analiso elabora uma leitura corporal de um trecho do poema de Octavio Paz recitado na voz do próprio autor, juntamente com Eduardo Lizalde e Guillermo Sheridan. O trecho em questão abarca o poema do início, na página 35, até o verso, "no pienso, veo", na página 48 do livro "Transblanco", organizado por Haroldo de Campos, com a ajuda do próprio autor. (CAMPOS, PAZ, 1994).

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Como fundamentação teórica para articular nossas reflexões, utilizaremos primeiramente, o conceito de "movimento como pensamento do corpo", de Rudolf Laban[133], lembrando que a nossa proposta de performance seria a de elaborar uma leitura corporal de "Blanco", um poema verbal, a partir do agenciamento da percepção sinestésica das imagens e sensações trazidas pelas palavras do poema.

> O pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada. [...]. O desejo que o homem acalanta de orientar-se no labirinto de seus impulsos resulta em ritmos de esforço definidos, tais como os praticados na dança e na mímica. (LABAN,1978,p.42-43)

Para Laban, existem quatro fatores do movimento: 1-**peso**, que se refere aos graus de resistência que o corpo parece enfrentar ao se movimentar, causando sensações específicas no espectador. O peso pode se apresentar a partir de um esforço **firme** ou **suave** expressando força ou leveza; 2-**tempo**, que se refere à velocidade e duração do movimento. Ele pode ser gerado por um esforço de natureza **súbita** ou **sustentada**, provocando a sensação de agitação, calma e amplitude; 3-**espaço**, que se refere à direção e à maneira como o movimento se desenvolve, podendo ser gerado por um esforço **direto** ou **ondulante**, causando a sensação de dureza ou flexibilidade; 4-**fluência**, que se refere à maneira como os movimentos se encadeiam. Nesse caso eles podem ser executados de maneira **controlada** ou **livre,** causando a impressão de estabilidade ou fluidez.

Destaca-se que, em vários momentos, o autor associa poesia e dança como tipos de raciocínio diferentes. Além disso, ele também enfatiza a importância de se buscar uma linha de convergência entre esses dois processos de construção de pensamento. "Temos necessidade de um símbolo autêntico da visão interna que efetue contato com o público e ele só é atingido quando se aprendeu a raciocinar em termos de movimento" (p.46).

Não cabe aqui uma discussão que buscasse conceituar o que definiria a linguagem poética do corpo (na dança), e das palavras (na poesia). Para o nosso estudo, lançamos mão apenas de alguns conceitos de Charles Sanders Peirce[134] com o fim de analisarmos os elementos presentes na proposta de tradução poética que resultou na performance "Tributo a

[133] Bailarino e coreógrafo nascido na Hungria em 1879. Desenvolveu uma importante pesquisa sobre o movimento humano, influenciando profundamente os estudos atuais sobre dança, teatro, educação, psicologia, antropologia, etc.
[134] Pesquisador norte-americano nascido em 1839, destacou-se em várias áreas do conhecimento como, Física, Química, Matemática, Lógica, Semiótica, Filosofia. Sua obra, atualmente, tem grande peso nos estudos sobre Cognição, Linguagem e Filosofia.

'Blanco' de Octavio Paz". Sob a luz desses conceitos é possível observar que todo fenômeno e, por inclusão, todo texto (verbal ou não-verbal) possui três elementos formais: 1- a primeiridade, que se refere aos aspectos apreensíveis pela percepção direta dos sentidos como a cor, textura, ritmo, etc; 2- a secundidade que se refere à presença corporal do referente apontado no texto; 3- a terceiridade que se refere ao sentido discursivo do texto. Assim, se desejamos traduzir para a linguagem da dança, o texto verbal de um poema, podemos nos aproximar, inicialmente, de seus elementos no nível da "primeiridade", o mais sensorial, e, em seguida, traduzir corporalmente esses elementos na forma de movimentos, seguindo o esquema de Laban. Após isso, seriam incluídos elementos que tocariam as camadas da secundidade e terceiridade, organizando coreograficamente os movimentos e fazendo uso de objetos cênicos, figurino, etc.

No caso da performance de Siane Araújo, o trecho do poema que analisamos é uma declamação em três vozes, seguindo o primeiro percurso de leitura proposta pelo poeta Octavio Paz. Assim, o poema é lido de forma global, incluindo todas as colunas do texto, alternando-se as vozes conforme as colunas são desdobradas. Sob o aspecto sonoro, a leitura oral é introduzida pelo som de dois instrumentos de timbres diferentes e altura que oscila entre o extremo agudo e o extremo grave. O figurino acompanha essa tensão: uma malha negra sobreposta por uma saia branca traduz para o visual essa oscilação sonora. As notas têm duração e ritmos aparentemente aleatórios compondo um espaço sonoro coerente com os versos que se seguem: "el comienzo/el cimento/ la simiente/ latente / la palavra/ inaudible/ impar/ grávida/ nula/ sin edad / la enterrada con los ojos abiertos/ inocente/la palavra/sin nombre/ sin habla" (CAMPOS; PAZ, 1994, p.35). Importa observar que a distribuição das palavras no espaço da página em branco é irregular, formando um desenho constelar e fluido a um só tempo.

A primeira nota emitida antes do início da declamação do poema é aguda e sibilante. Nesse momento, a dança também começa: no patamar de uma escada, num movimento de giro acompanhando, parcialmente, a duração do som agudo, surge a bailarina que parece atrair a potência original da criação do universo em um giro súbito e estático. Em seguida, ela desce as escadas com movimentos de peso firme, mas de aspecto fluido. Nesse momento, os sons entre agudos e graves parecem dialogar configurando um espaço sonoro que evoca um tempo primordial, ainda sem forma ou sentido: os sons antes dos sons; a palavra antes da palavra; o silêncio antes do silêncio.

A bailarina caminha em direção a um tecido branco que domina a cena estendido no chão. Quando ela toca os pés nesse tecido, o poema começa a ser declamado com uma voz lenta e solene (ver versos citados acima). Durante a recitação desse primeiro trecho de poema, a bailarina dança livremente sem utilizar qualquer objeto cênico, utilizando saltos, movimentos circulares e enérgicos, sinalizando a potência criadora do mundo.

A segunda parte da performance coincide com a recitação do seguinte trecho do poema "Blanco": "sube y baja/Escalera de escapulário,/El linguaje deshabitado./Bajo la piel de la penumbra/Late una lámpara./Superviviente/Entre las confusiones taciturnas,/Asciende/En un tallo de cobre/ Resuelto/En un follaje de claridade:/Amparo/De caídas realidades./O dormido/O extinto,/ Alto en su vara/(cabeza em uma pica),/Un girassol/Ya luz carbonizada/ Sobre un vaso/ De sombra./ En la palma de una mano/Ficticia,/Flor/ Ni vista ni pensada:/ Oída,/ Aparece/Amarillo/Cáliz de consonantes y vocales/Incendiadas. (CAMPOS; PAZ, 1994, p.36). Nesse trecho, a bailarina pega um lenço de seda amarelo e laranja e molha os pés em tintas da mesma cor, marcando o tecido branco com pegadas coloridas. É o início da luz, o surgimento da flor original: o girassol que anuncia a articulação das primeiras letras "consonantes y vocales incendiadas".

Surge, então o fogo e as sensações do corpo, representados na terceira parte de "Blanco", em um poema recitado por duas vozes masculinas. Esse texto, desenhado em duas colunas distintas, uma negra e outra vermelha, é marcado por palavras antitéticas: fogo/sombra; alma/sensação. Trazendo, em uma dança magnética: uma explosão de energia e calor em um "jardim de chamas". E, na performance que analisamos, a bailarina parece dançar nesse jardim com movimentos súbitos, diretos, firmes e livres, evocando toda a força da crepitação do fogo e a potência inebriante da luz original: "leona en el circo de las llamas".

Na quarta parte do poema "Blanco" encontramos uma transição entre o fogo e a água, com versos que marcam metáforas como: Y el hieroglífico (agua y brasa); Entre sableras llameantes; oleaje de sílabas húmedas; Rio de sangue/ Rio de historias/ De sangre,/Rio seco; el cabrilleo/Hasta el agua (CAMPOS; PAZ, 1994, p. 39-40). Esses versos localizam-se na coluna central do poema e apontam para o quase surgimento da palavra anunciada pelo dizer/não dizer da vida e da morte. Nesse trecho, a performance se desdobra com a bailarina trocando o lenço amarelo e laranja por outro de listas ondulantes de vários tons de azul mesclados de branco. O índice de fogo, que até agora dominava a dança é trocado por outro índice que aponta para o elemento "água" e para uma paisagem húmida. Com movimentos

suaves, sustentados, ondulantes e livres, a bailarina tinge os pés com as cores azul e verde, manchando o tecido branco à medida que seu corpo dança utilizando os planos médio e baixo.

Todo o corpo da bailarina tende a movimentos ondulantes e sustentados, fazendo referência direta à qualidade da água e da lama. No final desse poema, os pés da bailarina parecem brincar com uma água imaginária que parece empoçada no chão: um manancial do qual surge a potência de um rio pleno de corpos, espelhos e imagens de pensamento, impressos no próximo poema que surge na mandala de Octavio Paz: "me miro en lo que miro/es mi creación esto que veo/como entrar por mis ojos/la percepción es concepción/en un ojo más límpido/agua de pensamentos/ me mira lo que miro/ soy la creación de lo que veo (CAMPOS; PAZ, 1994, p 42) Nesse momento, toda a potência da água é evocada em um poema recitado, novamente em duas vozes masculinas representando duas colunas distintas, com tipos negros e vermelhos. O timbre das vozes e o sentido dos versos apontam para o esse instante intenso em que o elemento "água" domina o mundo das palavras e do pensamento, anunciando o espaço da imaginação e do sonho. A performance, nesse trecho, abarca todos os planos: alto, médio e baixo, ocupando toda a amplitude desse domínio. Os movimentos são executados com de forma fluida, mas intensa, interpretando toda a agitação das águas e dos pensamentos ainda não impressos em palavras conscientemente articuladas.

O próximo trecho, traz o domínio da terra para essa cosmogonia: "la tierra es un linguaje calcinado" (CAMPOS; PAZ, 1994,p. 43). Depois do fogo, da água, a terra evoca o peso da presença dos corpos que se tocam e tocam o mundo material, concreto. E essa relação se revela como desejo, ódio, violência e vitalidade derramada na forma de sementes: "La rabia es mineral/Los colores/ Se obstinan/ Se obstina el horizonte/Tambores tambores tambores/ [...]/Tierra te golpeo/Cielo aberto tierra cerrada/Flauta y tambor centella y trueno/ Te abro te golpeo/ Te abres tierra/ Tienes la boca llena de agua/Tu cuerpo chorrea cielo/Tierra revientas/Tus semillas estallan/verdea la palavra"(CAMPOS; PAZ, 1994, p.43).

A dança, nesse trecho, assume o plano baixo, com o corpo da bailarina encoberto por um lenço multicolorido. As cores dispostas em grandes formas arredondadas evocam a imagem de plantas e flores, frutos da terra. A bailarina, encoberta pelo lenço/terra, respira com força, de maneira a levantar o tecido. Essa respiração remete aos movimentos telúricos que ameaçam transbordar em erupções e terremotos.

"La rabia es mineral", diz o poema, e o corpo da bailarina acentua o movimento anunciado pelo sopro inicial e se resolve em uma sequência de movimentos violentos, em direção ao céu. "Tambores tambores tambores" recita a voz de Octavio Paz, e a bailarina

inicia uma série de gestos que golpeiam a terra de maneira obstinada e violenta. Todo o corpo da bailarina parece se entregar a essa movimentação intensa e inebriante como em um ritual antigo ou uma dança de fertilidade: Tremor/Tu panza tiembla/ Tus semillas estallan/ Verdea la palavra.(CAMPOS; PAZ, 1994, p.45)

No trecho que se segue, o poema retorna a uma disposição dialógica entre duas colunas diferentes sendo recitadas novamente por duas vozes masculinas. Nesse momento, a bailarina explora a cor negra, molhando os pés com tinta dessa cor e marcando o tecido branco com seus passos. Seus movimentos alternam um gestual denso, pesado e lento, com outros gestos leves rápidos e flexíveis. Assim, a matéria da terra se revela em suas contradições e em sua complexidade paradoxal: "Desnuda como la mente/Brilla se multiplica se niega/En la reverberación del deseo/Renace se escapa se persigue/girando girando/[...]/En torno de la idea negra/[...]/Inmóvil bajo el sol inmóvil/Pradera quemada/del color de la tierra"(CAMPOS; PAZ, 1994, p.45).

O último trecho do poema "Blanco" traduzido na performance que analiso engendra finalmente a palavra como que surgindo de um redemoinho de vento: "La palavra se assuma a remolino/ Azules/ Gira el anillo beodo/ Giran los cinco sentidos/[...]/Un archipiélago de signos./Aerofania,/Boca de verdades,/Claridade que se anula en una sílaba/ Diáfana como el silencio:/ No pienso, veo" (CAMPOS; PAZ, 1994, p. 46). O surgimento da palavra coincide com a aerofania dos sons articulados no sopro da voz e no formato dos signos que confundem e esclarecem a um só tempo: "No pienso, veo/— No lo que veo,/Los reflejos, los pensamentos veo" (CAMPOS; PAZ, 1994, p.46).

Nesse trecho final, a performance se desdobra em um outro desenho: a bailarina calça um sapato negro, descola o tecido branco que serviu de palco para a dança e se retira da cena, com o rosto coberto pelo tecido branco, todo manchado de tinta. O rosto coberto parece apontar para esse lugar do entendimento humano que precisa contar com os signos para se realizar, mas, paradoxalmente, é tragado por sua rotação inquietante. Os olhos veem os signos e os confundem com objetos, corpos e vidas. A cegueira e a claridade se integram e completam em um redemoinho de fantasmagorias que se confunde com o silêncio: eixo e dissolução da verdade da palavra recém-nascida na cosmogonia de "Blanco". Na dança, a bailarina se oculta no tecido branco deixando ao espectador o exercício de ler os rastros/manchas que testemunham a experiência de um corpo em estado de poesia.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Siane. *Tributo a Blanco de Octavio Paz. (*20 de setembro de 2016). Youtube. Vídeo disponível em:< https://youtu.be/6nDH1U6ZYhE > acesso em 27 de novembro de 2016.

CAMPOS, Haroldo; PAZ, Octavio. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

GREINER, Christine. *O Corpo*. Pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

PAZ, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Aliaza, 1991b.

PAZ, Octavio. Advertência de Octavio Paz. In: CAMPOS, Haroldo; PAZ, Octavio. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Nova Fronteira, s.d.

PEIRCE, Charles. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos*. Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A CRIAÇÃO DE DRAMATURGIA DE CENA EM ESPETÁCULOS-SOLO, NO CURSO DE ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

Me. Pablo Canalles (UFSM/UNIRIO)

No ano de 1999, quando me tornei aluno da Universidade Federal de Santa Maria, no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas, a instituição oferecia duas formações distintas: dos vinte alunos ingressantes no chamado "núcleo básico", era possível que se escolhesse, ao final do sexto semestre letivo, a formação em Direção Teatral ou em Interpretação. Dessa forma, todas as disciplinas ofertadas nos três primeiros anos de estudos eram comuns e obrigatórias, tanto para os futuros atores quanto para os diretores em formação. Somente os dois últimos semestres de estudo eram voltados exclusivamente para a formação pretendida: os diretores deveriam conceber um espetáculo desde o projeto até sua apresentação pública, seguida de uma defesa de relatório; já os atores formandos deveriam construir um espetáculo-solo, partindo também de um projeto de pesquisa e levando o resultado ao público, para posterior defesa do processo desenvolvido a partir do projeto.

O trajeto de quatro anos dentro do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UFSM, foi a maior experiência de vida que tive até aquele momento. Passar de um universo em que minha experiência com o teatro era basicamente intuitiva - a partir de espetáculos assistidos em festivais - para um trabalho diário sobre o fazer artístico, tanto pelo viés do diretor como por vias da atuação, modificou absolutamente minha forma de ver a arte e o mundo.

O trabalho de ator e diretor dentro do curso sempre se deu de forma basicamente prática, pois era um dos projetos trazidos pela Profª Dra. Nair D'Agostini de seus anos de estudo no LGITMIK – Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado, na Rússia. Aluna de direção teatral de Georgy Tovstonogov (1913-1988), e de atuação de Arkadii Katsman (1921-1989), foi através de sua formação dentro dos *studios* do Instituto que D'Agostini, após retornar ao Brasil, tornou-se professora da Universidade Federal de Santa Maria, implantando no Curso de Artes Cênicas princípios curriculares e éticos semelhantes àqueles que experienciou na Rússia.

Esse modelo de ensino, os chamados *studios*, em que os alunos tem uma formação prática diária, em experimentos e espetáculos realizados a cada semestre, com base no conhecimento do "sistema" de Stanislávski, entrou em consonância com as especialidade de outros professores do curso, àquela época.

Como aluno, dentro da grade curricular do Curso, nos seis semestres básicos, experienciei as mais diversas disciplinas teóricas, voltadas ao estudo da dramaturgia e do espetáculo, como Evolução do Teatro (oito semestres) e Ética e Estética Teatral (um semestre), além de outras disciplinas teóricas obrigatórias, ministradas por professores de outros departamentos, como Leitura de Textos Literários e Leitura e Produção do Texto Acadêmico, proveniente do Departamento de Letras; História da Música (quatro semestres), junto ao Departamento de Música; e Psicanálise e Teatro (dois semestres), ministrada por professores do Departamento de Psicologia.

No que concerne às disciplinas práticas, destaco Técnicas de Montagem (quatro semestres) acerca dos elementos visuais do espetáculo; Expressão Corporal e Vocal (quatro semestres), cujo trabalho centrado na Eutonia, ministrado pela Profª Ma. Beatriz Pippi, nos dois primeiros semestres, foi de suma importância para um melhor entendimento e consciência de meu próprio corpo; Laboratório (seis semestres), disciplina em que, a cada semestre, experimentávamos uma diferente linha de atuação: Jogo Teatral (semestre I), Espaço Cênico e Movimento (semestre 2), Performance (terceiro semestre), Clown (quarto semestre), Bufão (quinto semestre), Commedia Dell'Arte (sexto semestre) e Laboratório de Pesquisa, nos dois últimos semestres, paralelos às disciplinas práticas de conclusão de curso.

Apesar da riqueza da vivência que tínhamos com essas disciplinas, existiam as chamadas "disciplinas do eixo", que desenvolviam-se ao longo de oito semestres, e enfatizavam a formação do aluno como diretor, no caso da disciplina de Encenação, ou como ator, em se tratando da disciplina de Técnicas de Representação.

Com a proposta dos *studios*, a cada semestre os alunos de direção e interpretação dedicavam-se a trabalhos práticos, em cada uma das disciplinas do eixo. Dessa forma, mesmo que o aluno pretendesse graduar-se em Interpretação Teatral, era necessária a prática da direção nos seis primeiros semestres do curso, devido ao núcleo básico: no primeiro semestre, a direção se dava sobre uma cena curta sem falas, criada pelo aluno sobre um tema dado em aula; no segundo semestre, trabalhávamos com cenas de textos dramatúrgicos de autores brasileiros; no terceiro semestre, quando era introduzida a Análise Ativa, criávamos esquetes com base em contos; no quarto semestre, a escolha do texto era livre, desde que ele fosse um conto ou possuísse no máximo um ato, já que a ênfase do trabalho racaía sobre a utilização de um espaço alternativo aliado aos elementos visuais e sonoros do espetáculo; no quinto e sexto semestres, o aluno deveria dirigir um espetáculo completo, que tinha início com um projeto de pesquisa e culminava com, no mínimo, duas apresentações públicas do trabalho.

Da mesma forma, o aluno que pretendesse seguir o eixo de Encenação, passava por um aprendizado prático do trabalho de ator: Improvisação e Jogo Teatral (primeiro semestre); 'Sistema' de Stanislávski (segundo semestre); Princípios da Comédia (terceiro semestre); Princípios da Tragédia (quarto semestre); O Ator Brechtiano (quinto semestre) e Preparação para Trabalho-Solo (sexto semestre). Cabe ressaltar que, a partir do momento em que a grade curricular exige trabalhos práticos em direção, os encenadores em formação buscavam seus elencos dentre os colegas de diferentes semestres do curso, o que possibilitava que os alunos que pretendiam graduar-se em Interpretação tivessem como trabalhar em muitos espetáculos diferentes durante sua formação.

A partir desses seis semestres de exercício prático em sala-de-aula, sempre perpassado por um vasto arcabouço teórico, o aluno finalmente fazia sua opção de curso: enquanto o núcleo básico consistia no Curso 724, o aluno que escolhia graduar-se em Direção Teatral passava para o Curso 725, enquanto o formando em Interpretação passava ao Curso 726. Nessa última etapa, os alunos de direção deveriam criar um novo espetáculo, a partir de um projeto de pesquisa que era desenvolvido paralelamente ao trabalho prático, na disciplina de Laboratório. Posteriormente às apresentações públicas da peça, o aluno defendia, junto a uma banca de três professores, seu relatório de trabalho.

O aluno de Interpretação deveria, da mesma forma, propor um projeto de pesquisa em função de uma metodologia de trabalho para o ator e, paralelamente ao desenvolvimento dessa pesquisa, criar um espetáculo-solo, ao longo do ano, sem a presença de um diretor, mas sob orientação de um professor responsável pelas disciplinas de Técnicas de Representação e Laboratório. O espetáculo-solo deveria ser levado ao público em pelo menos duas sessões, e um relatório deveria ser entregue à banca para avaliação e defesa pública.

O modelo curricular implantado sob a coordenação de D'Agostini permaneceu sem alterações até a reforma aprovada pelo MEC em 2004. Nessa época, já graduado, eu fazia parte do corpo docente do Curso como Professor Substituto, e pude auxiliar a comissão de reforma curricular do início ao fim do processo. Em nossas avaliações, percebemos uma sobrecarga na grade curricular, especialmente com disciplinas que eram oferecidas por outros cursos, como História da Música, Leitura de Textos Literários e Leitura e Produção do Texto Acadêmico, e Psicanálise e Teatro. Apesar de serem, ao meu ver, importantes disciplinas para a formação do artista cênico, a sobrecarga de conteúdo, num espaço de oito semestres, acabava por desviar o foco da formação do ator e do diretor das especificidades de seu trabalho prático, prejudicando a organização curricular focada nos *studios*.

Dessa forma, no currículo implantado em 2004, algumas disciplinas foram suprimidas, enquanto outras tiveram a carga horária estendida. Um dos aspectos fundamentais da mudança curricular foi que a opção do aluno por formar-se em Direção ou Interpretação, passou do final do sexto semestre para o final do quarto semestre. Tal mudança acarretou um direcionamento maior das disciplinas obrigatórias para a formação pretendida, ou seja, enquanto no currículo anterior os alunos tinham dois semestres voltados exclusivamente para a formação pela qual optaram, na nova organização curricular esse tempo passou para quatro semestres. Portanto, o espetáculo-solo, que era desenvolvido no último ano de formação, passou a ser uma exigência nos semestres 5º e 6º, fazendo com que, atualmente, o trabalho de conclusão de curso ocorra em espetáculos contracenados, dirigidos por um professor ou por um aluno de direção. Também é permitido que o formando opte por realizar um segundo espetáculo-solo, mas esse é um caso raro, e ainda não ocorreu desde a implantação da nova grade.

Foi frente a essa constituição curricular que, no ano de 2009, após retornar do Mestrado em Artes Cênicas da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, tornei-me Professor Assistente do curso de bacharelado, após mais uma experiência de dois anos como professor substituto na mesma instituição, de 2007 a 2008. Como substituto, nesse segundo contrato, aprofundei meus estudos em Teoria do Espetáculo e do Texto Teatral, ministrando disciplinas ligadas à história do teatro moderno e contemporâneo. No viés prático, fiquei responsável por disciplinas concernentes ao trabalho prático do ator, em especial nos semestres iniciais do curso, em decorrência do tema pesquisado no mestrado: a construção das ações físicas segundo Konstantin Stanislávski, a partir da tríade percepção-imaginação-adaptação.

Voltando ao ano de 2009, e já fazendo parte efetivamente do corpo docente, optei por trabalhar com os alunos ingressantes do 5º semestre de interpretação, cujo desenvolvimento de um espetáculo-solo, a partir de um projeto de pesquisa, era obrigatório, bem como posteriores apresentações públicas do trabalho prático dele resultante. Atualmente, esse processo ainda faz parte do currículo oferecido aos atores em formação, e se constitui de 4 disciplinas obrigatórias: Laboratório de Orientação I e Técnicas de Representação V, no quinto semestre, e Laboratório de Orientação II e Técnicas de Representação VI, no sexto semestre.

O Laboratório de Orientação I tem como objetivo orientar a elaboração do projeto de pesquisa, atrelado ao acompanhamento do processo prático desenvolvido pelo aluno. Posto

assim, cabe ao professor guiar o aluno desde o entendimento das normativas de escrita do projeto acadêmico, até sua elaboração e o acompanhamento dos ensaios, orientando, na prática, a proposta do aluno.

Paralelamente ao Laboratório de Orientação I, o professor-orientador também é responsável pela disciplina de Técnicas de Representação V, que visa à elaboração de um projeto para a criação de um espetáculo-solo, a fim de estabelecer o processo criativo do ator. Ainda que na ementa da disciplina conste o termo "monólogo", para nomear a obra resultante do projeto, observamos que a palavra tendia a obstruir possibilidades criativas, uma vez que *monólogo* pressuporia a utilização da palavra, o que impossibilitaria algumas formas de trabalho contemporâneas do ator. O programa da disciplina prevê duas unidades distintas: na primeira, chamada *Projeto de Montagem*, temos 1.1 - escolha de matéria textual; 1.2 - análise de matéria textual; 1.3 - estudo das técnicas e procedimentos de atuação; e 1.4 - projeto de montagem de monólogo.

Nos cinco anos em que atuei nessa disciplina, orientei quatorze pesquisas que culminaram em espetáculos-solo, dos quais dez tiveram a criação de dramaturgia como elemento fundamental. Tenho observado que, apesar de o ítem 1.1 citado anteriormente sugerir *escolha de matéria textual*, é sempre difícil encontrar textos dramatúrgicos para apenas um ator, quando esse se coloca ideologicamente como porta-voz de uma ideia. Isso se dá, em minha opinião, pelo fato de o dramaturgo ter sua própria visão de mundo, e de ela nem sempre condizer com a visão do ator que encenaria o texto. Portanto, na grande maioria das vezes, o que fiz junto aos alunos foi recorrer a contos, romances, reportagens e memórias, além de núcleos de experiência e textos dos próprios atores, para a criação da dramaturgia.

Como meio de compreender esse material, fosse ele textual ou não, utilizamos procedimentos da Análise Ativa, pois ela parte da análise das ações contidas no material, para possibilitar a criação de um universo próprio, no qual o ator pode trabalhar sua subjetividade, ao mesmo tempo em que vai gerando material prático, que será visto e finalizado na forma de um espetáculo-solo.

O trabalho criativo, nesses casos, foi anterior à escolha/criação do material textual, e as partituras de ações físicas (nosso material primordial de trabalho) vão-se estabelecendo conforme o trabalho prático é instaurado. Esse contato com o universo sensorial e subjetivo do ator em-ação é que possibilita, muitas vezes, ao meu ver, a aproximação a uma temática a ser trabalhada, seja ela via memórias do ator, elaboração própria de textos ou mesmo a busca

por matéria textual não-dramatúrgica, que esteja de acordo com aquilo que o artista quer abordar.

Na segunda unidade da disciplina, *A Linguagem do Ator*, temos como itens 2.1 - a metamorfose do ator no processo criativo; 2.2 - pesquisa prática corporal e vocal; 2.3 - pesquisa da composição cênica; e 2.4 - apresentação dos resultados práticos parciais.

Apesar de ter trabalhado nesses diversos espetáculos, como orientador dos projetos que originariam a obra teatral, e de contar com a Análise Ativa como um dos pilares metodológicos, nos quais baseio meu trabalho nessas situações, sempre dei especial atenção à busca de uma metodologia de trabalho 'sobre si mesmo', para o ator, buscando formas de criação calcadas na experimentação, a partir de meios diversos: mímesis, treinamento, lógica clownesca, qualidades de movimento, elementos da cultura popular, etc. Essa aparente 'miscelânea' justifica-se pelo fato de que, no próprio currículo, em especial nos ítens 2.1, *'a metamorfose do ator no processo criativo'* e 2.3, *'pesquisa da composição cênica'*, a ênfase do trabalho se dá nas particularidades da pesquisa de cada ator, em que são desenvolvidos os anseios do aluno, tanto éticos quanto estéticos. Dessa forma, o orientador acaba por mergulhar, junto à turma, em diversos procedimentos e linguagens, que serão desenvolvidos durante o ano letivo.

Justamente por isso, minha pesquisa, enquanto orientador, nunca girou em torno de linguagens ou estéticas específicas, mas sim em função de procedimentos que apoiassem a criação do espetáculo, visando a uma dramaturgia de cena eficiente, ou seja: que fosse capaz de comunicar a ideia do ator ao público, através de cenas ou ações que compunham o espetáculo.

Ao fim do primeiro semestre de trabalho, com a prática que une as disciplinas de Laboratório de Orientação I e Técnicas de Representação V, tenho o costume de chamar um grupo de professores do Departamento de Artes Cênicas para uma apresentação provisória dos resultados. Apesar de não ser uma exigência, essa espécie de 'banca informal' reforça o comprometimento dos alunos com o trabalho, ao mesmo tempo em que auxilia o orientador a observar os trabalhos por um viés distinto, já que o acompanhamento diário dos processos, bem como a participação ativa na criação dramatúrgica em cena, tende a dificultar o distanciamento do professor com relação ao trabalho artístico dos alunos.

No início do segundo semestre letivo, o professor segue com a mesma turma, agora nas disciplinas de Laboratório de Orientação II e Técnicas de Representação VI. Na primeira disciplina, o objetivo é orientar a concretização e a reflexão do processo criativo, no projeto

de montagem do espetáculo-solo. Como primeira unidade, temos a *Organização das propostas pesquisadas*, em que se busca 1.1 - Seleção e elaboração do material criativo; e 1.2 - Criação, composição e organização cênica. Na segunda unidade, *Orientação de espetáculo*, temos 2.1 - Ensaio de cena; 2.2 - Ensaio de detalhes; 2.3 - Ensaio de afinação; e 2.4 - Ensaio geral. Por fim, na terceira unidade, mais voltada à avaliação do processo e da pesquisa, temos 3.1 - Sistematização de diário de campo; 3.2 - Orientação na relação entre o referencial teórico projetado e a prática realizada; e 3.3 - Orientação à defesa de relatório.

Já na disciplina de Técnicas de Representação VI, o objetivo pretendido reside na concretização do projeto em um espetáculo-solo, articulando seus elementos de criação e operacionalizando os meios de produção teatral. Quanto às unidades, temos em primeiro lugar a *Concretização da criação cênica*, cujos itens são 1.1 - Sistematização da dramaturgia do ator; 1.2 - Definição da linguagem do espetáculo; e 1.3 - Concretização e apresentação pública do espetáculo. Na segunda unidade, chamada *Reflexão sobre o processo criativo*, temos 2.1 - Análise e elaboração de relatório sobre o processo criativo; e 2.2 - Apresentação de relatório.

A cada ano, temos vinte alunos ingressantes no núcleo básico. Posteriormente, a grande maioria dos alunos opta pela formação em Interpretação, e como o atendimento é bastante particular e requer muito do tempo e empenho do professor-orientador, o número total de alunos nesse eixo é dividido em duas ou três turmas. Por isso, com o intuito de aproveitar de modo mais eficaz o tempo em sala-de-aula, e acompanhar o trabalho dos alunos com mais afinco, costumo oferecer para minha turma, além das disciplinas obrigatórias, mais duas DCGs - Disciplinas Complementares de Graduação. Essas disciplinas, *Montagem de Espetáculo I e II*, foram pensadas de modo a proporcionar ao orientador quatro horas semanais extras de trabalho junto alunos, sem que ele necessite despender esse tempo fora de seu horário de trabalho.

Levando como base essas experiências docentes e também artísticas - pois sempre me coloquei como diretor dos espetáculos - percebo que, apesar da eficácia comprovada dessa metodologia de trabalho (já que grande parte dos espetáculos seguiram sendo apresentados ao público), ainda não possuo total consciência das formas de transposição de material não-dramatúrgico, e criação textual, para ato teatral, pois o trabalho diário sobre 4, 5 ou 6 espetáculos, como muitas vezes ocorreu, me fez direcionar a atenção mais aos resultados e à funcionalidade da cena, do que aos processos que criei para realizar essa transposição criativa junto aos atores, haja vista as singularidades, enquanto pesquisa, de cada processo, que

ocorria paralelamente aos demais. Esse, portanto, foi o motivo primordial que me levou ao PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da UNIRIO, em que desenvolvo, atualmente, meu doutoramento. Minha tese versa sobre a sistematização de procedimentos para a criação de dramaturgia de cena em espetáculos-solo, a partir da utilização de princípios e pressupostos da Análise Ativa, tendo como referência seis espetáculos-solo, cuja criação orientei como docente, e a construção de um novo espetáculo durante o doutoramento.

REFERÊNCIAS

D'AGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator.* Tese de doutorado. Catálogo USP: São Paulo, 2007.

VÁRIOS. *Projeto Político Pedagógico do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria.* Documento oficial. UFSM: Santa Maria, 2004.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

LITERATURA-MUNDO EM PORTUGAL: UM PROJETO EM MOVIMENTO

Ma. Patrícia Infante da Câmara (CEC/FLU Lisboa)

O conceito de Literatura-Mundo foi cunhado – *Weltliteratur* – pelo historiador alemão August Schlözer, em 1773, para se referir a várias expressões literárias mundiais, desde a épica medieval islandesa até outras obras anglo-saxónicas, irlandesas, russas, bizantinas, hebraicas, árabes e chinesas, numa altura em que a curiosidade crescente sobre "as margens" da Europa apontava para uma conceção de *Weltgeschichte*, ou história universal do desenvolvimento humano. Cerca de 50 anos mais tarde (1827), Goethe recupera o conceito e dá-lhe uma dimensão cosmopolita, utilizando-o para designar a circulação quase "comercial" de ideias entre escritores e intelectuais de vários países, defendendo portanto a possibilidade de um *diálogo* entre as diversas literaturas nacionais. Num momento histórico de forte pendor nacionalista, como o foi aquele representado esteticamente pela corrente do Romantismo, o impulso de Goethe parece querer criar uma espécie de ponte literária sobre os rios que dividem e isolam as várias nações, mas é preciso ter em conta as limitações deste suposto "mercado conceptual": Goethe estava interessado em alinhar-se com as ideias e as obras dos grandes pensadores e dos grandes ficcionistas, as grandes obras-primas da literatura e essas, à época, pareciam consistir apenas naquelas elaboradas pelos maiores vultos europeus. Assim, a ideia de *Welt* (mundo) possível acabava por coincidir com e restringir-se a uma elite de teor eurocêntrico, estreitamente associada à ideia de formação de um cânone literário mundial que então se adensava. Precisamente, o conceito de Literatura-Mundo viria a corresponder flutuantemente, ao longo dos séculos XIX e XX, ao de "literatura mundial", cuja «concepção e prática derivaram para a proposta de um cânone, sobretudo ocidental, que só mais recentemente foi integrando obras, autores, géneros e processos externos ao cânone ocidental *stricto sensu*» (BUESCU, 2013, p. 70), ou àqueloutro de "literatura universal", que pretende designar o conjunto de todas as obras literárias de todos os autores de todo o mundo.

Por se equiparar ou confundir, para quem o (re)concebe ou com ele depara, com o de cânone ocidental, o conceito de Literatura-Mundo tem por isso evoluído em proximidade com o surgimento das teorias pós-colonialistas e multiculturalistas, por influência das quais se tem vindo a abrir da mesma forma que se vem alargando o cânone. Já no final do século XX, e com o advento da globalização, começou a desenvolver-se uma nova conceção da Literatura-Mundo que a considera como um sistema que pode ser entendido à luz de noções e processos

do foro económico como os da circulação, do mercado editorial e da tradução. Assim, voltamos a aproximar-nos da ideia de Goethe segundo a qual a Literatura-Mundo corresponderia a um processo de circulação, de troca e de intercâmbio, mas agora a uma escala mais alargada, da Europa para todo o mundo.

Ora, atendendo à brevíssima descrição evolutiva que acabo de traçar,[135] não será difícil perceber de que forma é que o conceito de Literatura-Mundo se enquadra perfeitamente nos estudos de Literatura Comparada, uma vez que surgiram sensivelmente na mesma altura (e em países vizinhos) e têm evoluído de modo semelhante desde então. Além disso, historicamente, tanto a Literatura-Mundo quanto a Literatura Comparada foram fundadas, pensadas e trabalhadas sobre uma ideia de defesa da supranacionalidade, e «não creio que a Literatura-Mundo possa prescindir da epistemologia comparatista, afinal de contas inerente à diversidade da constituição das literaturas mundiais e da variabilidade do seu relacionamento entre si» (adaptado de *idem*, *ibidem*, p. 66). Prova disso será um olhar atento sobre os últimos relatórios da ACLA (American Comparative Literature Association), principal pólo difusor dos estudos em Literatura Comparada para além da ICLA (International Comparative Literature Association), e perceber de que formas e com que regularidade expressões como "Cosmopolitanism" (Saussy), "Trans-" (Berman) e "World Literature" (Damrosch) têm merecido destaque.[136]

O conceito de Literatura-Mundo tem, efetivamente, ocupado um lugar cimeiro no domínio comparatista, particularmente nos Estados Unidos da América, de cujo mercado editorial sai a maioria das publicações a respeito. Têm-se ensaiado diferentes abordagens ao conceito, que se afastam progressivamente da tal matriz eurocêntrica e abarcam produções literárias até recentemente de menor incidência comparatista. O gesto da Literatura-Mundo é hoje de inclusão dialógica a uma escala planetária e nos últimos 20 anos têm sido ininterruptamente editados novos estudos críticos na área (veja-se a diversidade dos trabalhos seminais de David Damrosch, Franco Moretti, Emily Apter, Lawrence Venuti, Zhang Longxi, Mads Rosendahl Thomsen, Theo D'Haen ou Rebecca Walkowitz, entre outros). Hoje, o conceito de Literatura-Mundo admite reconfigurar os mapas da produção literária, «relativizando a existência de uma hierarquia pré-fixa e sublinhando um movimento de natureza mais rizomática (em rede, com mudanças de direcção […])» (*idem*, *ibidem*, p. 48). Impõe-se, a uma escala global, a ideia de que a *relação* importa mais do que a *posição*, de que

[135] Para uma história da Literatura-Mundo, cf. D'HAEN, 2012.
[136] Cf. "The 2014-2015 Report on the state of the discipline of Comparative Literature" (acesso a 18/11/2016).

a possibilidade de pensar em *rede* importa mais do que a de considerar *hierarquias*. No entanto, e apesar de falarmos hoje de uma escala global, será importante esclarecer que a própria opção ortográfica por um conceito hifenizado (Literatura-Mundo) pretende evidenciar que não nos referimos ao somatório da literatura de *todo* o mundo (evitando confusões com o tal conceito de "literatura universal", acima explicitado), mas sobre literaturas que *formam* um mundo ou uma forma de olhá-lo e entendê-lo a partir das relações comunicacionais que estabelecem entre si. Trata-se de perceber as formas como uma obra literária se move de um contexto nacional para um contexto global, como entra num "espaço elíptico" (Damrosch, 2013) entre a sua cultura de origem e as culturas onde chega, sendo moldada por ambas mas acabando por não se circunscrever exclusivamente a nenhuma. Trata-se de observar modos de circulação (e tradução) e de renovar modos de *ler*, atentando no caráter transversal e transnacional dos fenómenos literários.

Contudo, em Portugal, apenas Helena Carvalhão Buescu, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), se debruça com diligência sobre o tema – apesar de ser possível mencionar alguns trabalhos de Maria Graciete Silva, Inocência Mata, Cristina Almeida Ribeiro ou Carlos Cunha –, tendo já publicado a respeito inúmeros artigos e capítulos de livros, nacional e internacionalmente, e em 2013 um livro inteiramente dedicado à Literatura Comparada e à Literatura-Mundo,[137] onde dá conta também do projeto que dirige no Centro de Estudos Comparatistas da FLUL, no qual colaboro, intitulado "Literatura-Mundo: perspectivas em Português".

> Este projecto desenvolve uma perspectiva comparatista da Literatura-Mundo em Portugal. Na sua primeira fase, a decorrer actualmente, o objectivo principal consiste na preparação de três antologias complementares e na organização de um conjunto de actividades de escopo internacional no âmbito dos estudos de Literatura-Mundo. O primeiro volume reúne um conjunto de textos literários escritos originalmente em Português, provenientes de diferentes tradições dentro da área lusófona. O segundo e o terceiro volumes (relativos respectivamente à Europa e ao Mundo) entendem reunir um conjunto de textos de Literatura-Mundo traduzidos para Português.[138]

«Cada uma das antologias reflecte um ponto de vista diferente, mas considerado como essencial a esta defesa do português como língua literária e cultural de natureza cosmopolita [e] a Literatura-Mundo pode assim ser compreendida como experiência simultânea do comum e do incomum: arquivo de semelhanças potenciais mas também de diferenças e infinitas

[137] Cf. BUESCU, 2013.
[138] Cf. http://www.comparatistas.edu.pt/investigacao/morphe/Literatura-Mundo-perspectivas-em-portugues.html (acesso a 16/11/2016).

variações» (*idem*, *ibidem*, pp. 67, 56). Além disso, e até 2020, o projeto promoverá também ações de formação avançada, através de convites regulares a pesquisadores de topo da área, e desenvolverá um *website*, com visualização cartográfica dos resultados dos três volumes de antologias, mapas históricos e geográficos, linhas de orientação e textos paradigmáticos das antologias em versão digital (projeto em Digital Humanities). Trata-se, portanto, de uma iniciativa complexa e forte e que reflete as várias possibilidades de trabalho à volta do conceito de Literatura-Mundo, infelizmente ainda pouco tido em conta em Portugal. Não obstante o potencial de um projeto como este que acabo de apresentar, a Literatura-Mundo é vista ainda com bastante ceticismo ou simplesmente desconhecimento por parte da maioria dos académicos e dos estudiosos de Teoria Literária em Portugal. Dar-se-á talvez o caso de alguma "cegueira etnocêntrica",[139] que impede que se considerem novas formas de diálogo mais alargadas e que entendam a literatura e a cultura portuguesas como «entidades não autocontidas e que não se esgotam em si mesmas» (*idem*, *ibidem*, p. 34); que aceitem que qualquer literatura nacional, hoje, faz parte de um processo crescente de sincretismo cultural e estético e que nenhuma identidade nacional é hoje absoluta, impermeável a outras culturas ou simplesmente autónoma. Qualquer literatura nacional, hoje, vive entre o reconhecimento das suas tradições autóctones e a aceitação da multiplicidade de influências decorrentes das suas relações alóctones, numa tensão dialética entre o singular/local e o plural/global, entre a perceção da singularidade e ao mesmo tempo a inquietação integradora. E parece-me que a Literatura Portuguesa Contemporânea reflete, precisamente e de vários modos, essa abertura à simbiose cultural e que poderá ser produtivo analisá-la equacionando-a no quadro epistemológico de um conceito como o da Literatura-Mundo.

Nesse sentido, e enquanto investigadora de Doutoramento, proponho-me nesta fase da minha pesquisa a olhar para três dos maiores e mais jovens nomes da Literatura Portuguesa – Nuno Camarneiro, Afonso Cruz e Gonçalo M. Tavares –, demonstrando de modo inovador como as suas obras estão infundidas de uma dimensão transnacional que justifica pensá-las à luz dos pressupostos da Literatura-Mundo. Creio, aliás, que as suas obras problematizam a ideia de "identidade pátria" enquanto tal e que é possível identificar nos vários elementos que as compõem um princípio desestabilizador da própria noção de Literatura Portuguesa que, penso, se começa agora a desvincular das especificidades do seu local de produção e implica um pensamento aprofundado sobre as tendências mais atuais de construção textual e cultural (aliando a contemporaneidade nacional à internacionalidade e ao conceito lato de

[139] Silviano SANTIAGO (2004, p. 5, *apud* BUESCU, 2013, p.41).

cosmopolitismo, contemplando textos escritos em mais do que uma língua, ação decorrente em vários espaços geográficos ou em trânsico, nomenclatura externa à portuguesa, fenómenos sociais nacionalmente transversais, etc.). Creio que através de uma abordagem que faça confluir a contextualização histórica, a análise social e a leitura aproximada (*close reading*) será possível compreender e evidenciar as bases de uma nova tendência na Literatura Portuguesa e dos pressupostos epistemologicamente globais que a sustentam (Literatura-Mundo), comuns a estes três autores, não esquecendo todavia de equacionar as especificidades inerentes às obras de cada um deles. Parece-me produtivo operacionalizar o conceito de Literatura-Mundo para um estudo literário que tenha como objetivo conciliar e fecundar as áreas da Literatura Comparada e da Literatura-Mundo, ao mesmo tempo considerando o caráter intercultural e transfronteiriço dos espaços, personagens e temas-problemas ficcionais que atravessam as obras destes três autores fortes no panorama literário nacional, assim como as redes de circulação conceptual e tradução que têm vindo a estabelecer na última década.

Veja-se o caso de Nuno Camarneiro, cujo romance de estreia *No Meu Peito não Cabem Pássaros* (2011) narra como três personagens, em três países (Portugal, Argentina e Estados Unidos da América), encaram a passagem de dois cometas pela Terra – e esses três personagens são nada mais, nada menos do que Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges e Franz Kafka, respetivamente, apesar de o narrador nunca o assumir de forma declarada – e partilham várias afinidades apesar da distância geográfica que os separa, forjando assim uma nova ideia de comunidade humana, mais planetária do que local/nacional. Ou Afonso Cruz, cujos personagens circulam através de clássicos da literatura mundial, em *Os Livros que Devoraram o meu Pai* (2010), e que acaba de lançar o quinto volume da sua *Enciclopédia da Estória Universal* (2009-2015), que consiste num conjunto de livros feitos de factos e burlas e citações, esquecidos ou ignorados pela História e interligados num complexo labirinto ficcional – um universo habitado por coronéis, mordomos, metáforas, mentiras, homicídios, deuses, Cabalistas, ascetas Hindus e narrativas orientais, que misturam e desfocam a linha ténue que separa a factualidade da ficcionalidade ao acrescentar, confundir ou embelezar de acordo com a sua vontade, mesclando História e estória comprometendo ambas. Ou ainda Gonçalo M. Tavares, que já publicou dez volumes para a sua série "O Bairro" (2002-2010), correspondendo cada um deles a um diferente autor empírico, nomeadamente *O Senhor Valéry, O Senhor Henri, O Senhor Brecht, O Senhor Juarroz, O Senhor Kraus, O Senhor Calvino, O Senhor Valser, O Senhor Breton, O Senhor Swedenborg* e *O Senhor Eliot*, que

coabitam numa pequena comunidade/bairro e por cuja interação direta ou indireta acabamos por deparar com novas e inesperadas formas de intertextualidade. Há referências a "um país", "uma língua" ou "um livro", em volumes como aquele dedicado a'*O Senhor Brecht*, que são todos e nenhum à força de nunca serem identificados. Por outro lado, a partir da sua tetralogia "O Reino" (2003-2010), é possível atentar na transnacionalidade de alguns mecanismos biopolíticos e na forma como a identidade dos personagens depende da perda da sua individualidade. Ou, ainda, reencontrar em *Matteo perdeu o emprego*, romance de 2010, uma semelhante descaracterização dos espaços e das personagens, que convergem em mosaicos humanos de figuras de cera e na construção de uma tabela periódica que, de modo aleatório, distribui cidades em vez de elementos químicos, desafiando a mundividência do leitor.

Ou seja, apesar de o presente trabalho não permitir, pelas limitações impostas à sua extensão, entrar realmente nas obras literárias que acabo de mencionar, analisando-as com a profundidade necessária, creio que permite já, contudo, começar a lançar algumas bases de entendimento que viabilizem perceber que as criações literárias dos três autores não só se aproximam no seu pendor transnacional, como permitem em conjunto pensar uma nova etapa da História da Literatura Portuguesa, que, defendo, se vem agora desenvolvendo à luz de alguns pressupostos epistemológicos que subjazem ao conceito de Literatura-Mundo. A obra conjunta destes três autores, representativos de uma "Novíssima Literatura Portuguesa", constitui um ponto de viragem na História da nossa literatura pois, pela primeira vez, se assiste a uma desvinculação quase total da necessidade de afirmação ou descrição textuais da identidade pátria, acentuando-se antes uma tendência para extravasar, por várias vias, as fronteiras nacionais. Estes escritores escusam-se, de modo quase inédito, a escrever sobre Portugal, a sua História, os seus personagens ou os seus problemas e idiossincrasias particulares, e os seus trabalhos permitem que se ensaie propor uma inflexão no próprio conceito de Literatura-Mundo, ao pensá-lo, como aqui proponho, a partir de um conjunto de textos expressivos e modernos de uma única nação. Mas devo esclarecer, é claro, o que expressões como "pela primeira vez" e "de modo quase inédito" representam no quadro da minha proposta: é certo que, por um lado, existem inúmeros autores no panorama literário atual que, sim, escrevem sobre Portugal ou alguns desdobramentos e ecos de episódios nacionais vários, assim como sempre existiram, por outro lado, aqueles que nunca o fizeram – mas neste momento estou a optar, conscientemente, por considerar o geral em vez do particular, generalizando de modo a conseguir estabelecer padrões. Servindo-me de termos empregues no domínio das Ciências Sociais, diria que tento empreender, simultaneamente,

uma investigação idiográfica – observando a singularidade dos fenómenos – e nomotética – tentando estabelecer leis gerais e científicas a partir de fenómenos recorrentes, dentro da cientificidade possível no contexto do fenómeno literário.

Considero que, em consonância com as várias tendências críticas que regem neste momento uma grande parte dos estudos sobre Literatura-Mundo, fará sentido pensar em termos de escalas, local-global e micro-macro, padrões de circulação e abordagens macrocomparativas à história literária, a par da manutenção da leitura aproximada (*close reading*), indispensável e favorável às possibilidades do dialogismo intercultural – é, afinal, quando lemos o texto do outro que realmente *vemos* o outro, naquilo que ele efetivamente *diz* mais do que naquilo que podemos inferir ou interpretar. E, ao pensar a Literatura Portuguesa Contemporânea como reflexo epistemológico da Literatura-Mundo, não pretendo (nem poderia) sugerir que a Literatura Portuguesa deixou de o ser: qualquer expressão literária é sempre pensada a partir de algum ponto no mundo, e quem a pensa pertence sempre a alguma nação por muito que a sua obra se projete para fora dela. É, precisamente, sobre essa singularidade universalizável e dialógica que agora se escreve, pensa e trabalha com maior fulgor no panorama literário português. As literaturas nacionais, a Literatura Comparada e a Literatura-Mundo, contudo, existem numa reciprocidade dinâmica e nenhuma pode sobrepor-se à outra – acredito, pelo contrário, que é possível buscar formas de conciliá-las que a todas robusteçam conceptualmente e que este é o momento de abrir novas discussões e problemas, não de fechá-los, até porque tanto as literaturas nacionais quanto a Literatura Comparada e a Literatura-Mundo se mantêm, na sua evolução, polissémicas e polifacetadas.

REFERÊNCIAS

BUESCU, Helena. 2013. *Experiência do Incomum e Boa vizinhança*. Porto: Porto Editora.

DAMROSCH, David. 2003. *What Is World Literature?* Princeton University Press.

D'HAEN, Theo. 2012. *The Concise History of World Literature*. London: Routledge.

SAUSSY, Hans (ed.). 2006. *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

AS IDENTIDADES A PARTIR DA TÉCNICA: SUJEITOS METALPUNKS SOBREVIVENTES DA DESGRAÇA SOCIAL E DAS RUÍNAS DA HIPERMODERNIDADE

Ma. Patrícia Rodarte Silva Gomes Coelho (CEFET-MG)

INTRODUÇÃO

A técnica configura desde a primária elaboração mental para ação de sobrevivência ao aparato que fez desaparecer a presença humana em diversos postos de emprego, como por exemplo os caixas de bancos e estacionamentos. Então, quando afeta o homem, pode-se dizer que a técnica não existe sem a palavra cultura, está arraigada nela. De acordo com Galimberti (2003), "a técnica, que desvela um espaço interpretativo que definitivamente se despediu tanto do horizonte da natureza quanto daquele da história" (p. 22) , assim se explica a dificuldade do homem de adaptar-se à idade da técnica.

São as segmentações da técnica ao longo do tempo que vão constituindo a cultura. É esta relação que se torna "o calor das discussões" acerca da técnica. Esta, sem seus desdobramentos culturais é apenas produto de racionalidade: o inteligível com o mínimo ou ausência do sensível. De acordo com Quintais (2015), "é muito provável que o conhecimento tecno-científico esteja a alterar a nossa perspectiva sobre muitas das nossas velhas concepções de vida, natureza, cultura conhecimento, alma, consciência, subjetividade, livre-arbítrio, memória, volição, etc. (p.10). Assim, atravessando a relação homem X natureza, a técnica não pressupõe apenas consumo, mas costumes, comportamento e produção de identidades. Ainda que o homem domine a técnica, ele é surpreendido pelo que acontece acerca da mesma, suas mudanças sociais,históricas, culturais e políticas Alcançar a idade da técnica como discussão crítica parece algo distante. Os interesses econômicos e políticos que ditam as regras e modos se "fazer ciência" estão completamente envolvidos no universo da técnica.

Nesse sentido, não há mais como pensar ciência isolada da técnica, mas sim falar de "tecno-ciência". As representações da arte contemporânea que o digam em seus infinitos desdobramentos e possibilidades crítico-analíticas. Os trabalhos da artista portuguesa Marta de Menezes são exemplos que adentram inclusive as subjetividades dos artistas e cientistas, em seus conjunto de retratos que, através de um scanner específico, faz visualizar áreas do

cérebro dos mesmos quando realizavam uma tarefa escolhida. A própria tecno-ciência está imbricada da palavra consumo e das conveniências de mercado.

IDENTIDADE

O tema identidade foi estudado principalmente pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman, com foco na pós modernidade.E também pelo sociólogo inglês Stuart Hall, que baseia-se nas identidades culturais, também na perspectiva da pós modernidade.

Bauman (2005) define identidade tomando como ponto de partida as atividades do sujeito ligadas a determinadas comunidades. Ele propõe duas esferas de comunidade: as de vida, com ligação permanente, absoluta ou as comunidades de idéias, formadas por diversos princípios.O que importa para o autor é a crença na necessidades de escolhas contínuas: identidades em construção. A identidade para Bauman (2005) é problematizada a partir do que ele chama de crise de pertencimento. A identidade é algo precário, onde sua essência se define de acordo com vínculos das pessoas umas com as outras. . a identidade é "uma luta contra a dissolução e a fragmentação, uma intenção de devorar e uma recusa de ser devorado" (p. 84). É uma experimentação infinita, de diversas possibilidades somadas a outras que podem ainda ser inventadas na modernidade líquida.

Hall (2006) parte do princípio de "identidades culturais" como nosso pertencimento a etnias, pelo uso de linguagens, religiões e países determinados. Porém, o autor entende que a realidade do mundo atual está "fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais (p. 9). Tal deslocamento e ou descentralização do sujeito do seu mundo social e cultural é chamado por ele de "crise de identidade". Portanto, pode-se perceber nos dois autores acima citados, a idéia de identidades flutuantes, não mais estáticas ou permanentes. Os indivíduos se reinventam seja sob as influências da técnica, do consumo, e do convívio social, dentre outros.A esfera do consumo é um aspecto marcante na realidade do mundo contemporâneo. É fronteira de inclusão ou exclusão social, de pertencimento a grupos ou não.

A sociedade definhando O caos se aproximando A violência se espalhando Os políticos no comando A miséria corroendo A TV e seu veneno Controlando e alienando A internet é o complemento Da lavagem cerebral Você tá vegetando você não pensa mais Só tecla, tecla, tecla Curti,curti, curti! O mundo em estado de óbito O pobre se fudendo Com seu salário apertado Caos na saúde pública O buzu

> *sucateado Trabalhador sempre explorado O voto do analfabeto As crianças sem escolas o povo em regime semi-aberto e as estradas homicidas Você tá vegetando você não pensa mais Só tecla, tecla, tecla Curti,curti, curti! O mundo em estado de óbito.* (O Mundo Em Estado De Óbito - Cleuber Toskko - Banda: Rastros De Ódio)

Em culturas contra-hegemônicas, como o exemplo dos punks e seu "faça você mesmo", nos seus coletes cheios de tachas de metal, com patches silkados nas garagens e quintais de casas de subúrbio, há a tentativa de escapar da lógica do sistema (que afirmam também estar inseridos).Os instrumentos midiáticos massificantes permeiam fortemente este universo técnico e formador de identidades e opiniões alienantes.Em uma letra de música, uma renomada banda punk expressa a realidade sob forma de protesto:

> *Chego em casa e liga a TV/Nada é tão cômodo para você/Barriga pra cima/descanse então, em 24 horas de alienação/Olhe no espelho/você está vivo/quanta utilidade pode fazer/a TV te consumindo/a TV te consumindo/24 horas de controle remoto24 horas de controle remoto.(Televisão- Banda consciência Suburbana)*

Ainda que em comunidades alternativas, as pessoas nunca estão isentas do universo do consumo. A ideia do "faça você mesmo", de fugir dos transgênicos e da economia solidária nunca sai do círculo dos mecanismos excludentes da globalização ."Viver já é estar sujeito à auto-regulação " (GARCIA DOS SANTOS, 2004).O corpo está sob efeito das forças de fora e as de dentro. Entre memória e resistência, luta constante de "signos" (BAKTHIN, 1992) define a construção das identidades. O eu e o mundo, a alteridade e tensões constantes políticas e culturais são os contornos do sujeito em devir:

> Você... já se olhou no espelho hoje? Então pelo ao menos deve ter ficado consciente; De que não sou monstro, ignorante; Sou igual à você , um verme humano. Com personalidade forte, superior a ti, tenho razão; Não me olhe com cara de merda; me respeite igual eu te respeito; Se não vou te afundar com jeito e você vai se ferir por ignorância.HA!HA! Se tenho tatuagem e piercing o problema é meu; A dor quem sentiu fui eu, e fiquei ótimo. Sou diferente de você; Meu visual te assusta? Tadinho! Seu mauricinho, com cabelinho engomadinho; Modista, manipulado pela mídia; Tenha sua própria visão,não da televisão; A realidade é diferente, não ilusão; Não adianta, você não entende. Refrão 2x mas não tem jeito, somos minoria. O Brasil, que se diz ter liberdade de expressão; è só violencia, desnutrição; Noveça jóia; Juíz ladrão. a minha roupa é diferente, meu visual não é padrão; Meu cabelo não está na moda; Foda-se, e daí, estou bem comigo; Sou competente no que faço; E não te devo explicação; Não abaixo minha cabeça e sigo em frente; Quando um religioso me zoa - ; Lembro na hora, que e marionete; Sem informação, doente sem ação; Mas as vezes a culpa não é dele; É do país sem educação E o pastor usa da ignorância um fato de inspiração Refrão 2x Te corto com frio Te quebro. Te estraçalho na palavra. Se olhar torto, farei , o mesmo que você; Se me criticar, farei o mesmo com você; se discriminar, eu vou botar pra quebrar; se me encostar, não vai acreditar ..... "vish" Se olhar torto, farei , o mesmo que você; Se me criticar, farei o mesmo com você; se

> discriminar, eu vou botar pra quebrar; se me encostar, não vai acreditar ..... (Não julgue – Banda Bulldogs- letra de Jonny Armani)

Os modos de vida e identidades geram tensões, ainda que de forma simbólica. Entre linhas que vão costurando sujeitos e e identidades , entre superfícies que emergem entre tempos e espaços diversos, entre passado e futuro.Não é apenas o dialogismo entre o eu e o mundo , são linhas diversas atravessando estes. O singular e o individual são distintos. As singularidades são nômades para Deleuze (1974). Assim, o autor lembra da impossibilidade do retorno do indivíduo:

> As singularidades são os verdadeiros acontecimentos transcedentais (...). Longe de serem individuais ou pessoais, as singularidades presidem à gênese dos indivíduos e das pessoas: elas se repartem em um "potencial" que não comporta por si mesmo nem Ego (Moi) individual, nem Eu (Je) pessoal, mas que os produz analisando-se, efetuando-se, as figuras desta atualização não se parecendo em nada ao potencial efetuado. (DELEUZE, 1974, p.105)

O devir do sujeito e das suas singularidades não permitem que o indivíduo retorne. Para Deleuze (1974), há forças que agem sobre os elementos transcedentais (homens, plantas, animais) que criam e recriam a própria existência.

Quintais (2015.) usa o termo "bricolage tecnológico" e "evolutivo" (p. 54) para fazer correlações nas relações dos sujeitos com o mundo: se a lógica de correlação estrutural por exemplo é de atribuir penas à asas, há lugar também para "bizarrias" como asas co-ocorrerem mais com pelos do que com penas. A esfera do design propicia tais possibilidades, consolidando a própria concepção do mesmo, estabelecendo diálogos profundos e criativos entre ciência, tecnologia e sociedade.

Este "recriar" inclui o homem se adaptando à idade da técnica, em suas transformações culturais e ideológicas Sabendo-se que a linguagem é uma tecnologia, a construção e a constante mutação identitária dos sujeitos se ligam fortemente à imagem e ao som. Portanto, a metáfora que é criada pelo homem diz muito mais que a própria linguagem A idéia de representação é alicerce do conhecimento, sendo assim, o "ato técnico" que configura a essência humana e sua cultura. Para tanto, Galimberti (2003) afirma que a técnica é nosso mundo em constante transformação:

> Pelo fato de habitarmos um mundo em que todas as suas partes estão tecnicamente organizadas, a técnica não é mais objeto de uma escolha nossa, pois é nosso ambiente, onde fins e meios, escopos e idealizações, condutas, ações e paixões, inclusive sonhos e desejos, estão tecnicamente articulados e precisam da técnica para se expressar (GALIMBERTI, 2003, p. 8)

Assim, a técnica depende também de estímulos do corpo, experiências sensíveis com o mundo para existir: Para Nietzsche (1998), todo conhecimento é efeito de uma dupla metáfora: na primeira, transformamos um estímulo nervoso em uma "imagem", na segunda, a imagem adquirida é modelada em um "som". Seria este o fundamento primordial da linguagem e das representações.: "A bio-arte poderá ser entendida como um comentário político a formas de violência cognitiva que se instalam no fazer moderno" (Quintais,2015). Para o autor, as tecno-ciências contemporâneas derrubam fronteiras cognitivas e os pressupostos classificatórios se diluem (p. 14). E sob a ótica dos estudos de identidades e subjetividades, o radicalismo estético provoca o risco de desnaturalizar o ser vivo, depois de destruir o seu meio ambiente, trazendo como exemplo os transgênicos. Tais processos não se isentam do hiperconsumismo e do hiperindividualismo sob a ótica de Lipovetsky (2010) em meio às experiências contemporâneas de transformações do homem e do ambiente com consequências não muito positivas.

A galáxia da internet, a ciber-arte, e ou info-artes, provocam a questionar riscos, incertezas e consequências dos procedimentos das tecno-ciências. A ditadura de posturas e escolhas estéticas e políticas transitam neste lócus virtual. E, claro,consequentemente, as escolhas identitárias vão se definindo de maneira orgânica,nunca estática e assim, tudo está em movimento. O devir sugere identidades cambiantes, mutantes, como as personagens de Guimarães Rosa. Autor este, que mantém-se atual em suas escrituras, estas, que se adaptam ao cotidiano contemporâneo sob diversas metáforas e terrenos férteis de análises e produção de sentidos não somente na estrutura de palavras e ou termos "nativos" inventados por ele. As passagens humanas em Rosa, conduzem à uma terceira margem do rio, muito mais profunda que o próprio mergulho em suas águas. *Maria Mutema*, a personagem da narrativa do jagunço *Jõe Bexiguento* a *Riobaldo*, transita entre o bem e o mal no decorrer dos discursos. Maria Mutema mata o marido, sem nenhum motivo. O narrador conta desse modo o seu crime contra o marido: "Matou – assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido." (Rosa, 1984: 173). Em suas idas constantes à igreja levava o padre ao sofrimento, declarando-lhe amores e pedindo para ser sua amante. Assim o atormentava até a morte. Depois de muitas penitências e julgamentos do povo da cidade, alguns diziam que após o perdão, Maria Mutema estava virando santa, na narrativa de Riobaldo. Rosa mostra que os discursos também criam identidades flutuantes, não estáveis, não apenas nas mentes das personagens, mas dos outros, os narradores.

As pessoas se inventam, são inventadas e reinventadas seja no discurso, pelos caminhos e novidades da técnica. Hoje, o novo-homem, o ser híbrido, andrógeno, reinventado, extensões do corpo como telas interativas, carros e próteses estéticas que apontam para rumos incertos ou que estremecem o futuro da condição humana.A capacidade constante de adaptar-se à idade da técnica quando a manutenção da vida torna-se ameaçada significa riscos, incertezas, previsões apocalípticas (reais e surreais) e à própria tragédia que é estar vivo.

IDENTIDADES METALPUNKS NAS RUÍNAS ESQUECIDAS DA CIDADE

> *Estado autoritário, enforcando a liberdade/ditadura, golpe de estado/64 à 84 AI5, 20 anos de atraso!/Interesses econômicos agora protegidos/banqueiros, empresários cada vez mais ricos, ame-o ou deixe-o, ou seja assassinado/hiperinflação e arrocho de salário (64 à 84- Banda de Protesto Dops)*

As identidades metalpunks vivem à sombra da desgraça social, de um país caótico, de corrupção, desigualdade e violência. Basta andar um pouco por BH pra ver que é a cidade dos mendigos nômades empurrando carrinhos de supermercados, não cheios de alimentos, mas com seus poucos pertences que restaram, pois BH foi maquiada, não os cabe. São invisíveis para a prefeitura, são o lado feio da cidade excludente.“Amar BH radicalmente”, é impossível sob a lógica do concreto que tapa viadutos (que caem ou estão sob ameaça de cair), e obstrui os usos do espaço urbano pelo povo da periferia.

> *Sarjetas Injustiça social dominando as sarjetas Com o instinto irracional, o governo trapaceia Enquanto eles bebem e reclamam de rebelião Saem do plenário cambada de ladrão Desfalcas em obras para os que precisam Inventaram novas leis para os que não sabiam Jogam fora até o que não resta Compram carros investem em festas As ruinas vividas nas Sarjetas A DOENÇA MUNDIAL, A LUTA PELO PÃO A CABEÇA NO MEIO FIO E O COBERTOR EM EXTINÇÃO Reciclando as ruas já suja de nascença Desigualdade social não é só mais uma aparência Com seu novo visual e o seu novo emblema Com seu filme sem ação, dublê corrupto entra em cena Protestando contra suas sugestões Não preocupam com os que não comem Humanos pagãos continuando a viver Prato do dia caro e a luta pra comer Até o fim do Ano o povo vai morrer* (Letra da música “Sarjetas”, Banda Drástiko)

Os pixos, os travestis, michês e prostitutas nas esquinas, os vendedores ambulantes e comunidades de movimentos sociais, os viciados em crack não foram enterrados pelo concreto.

Os lados esquecidos da cidade também configuram espaços de cultura viva, como o bairro Bonfim, onde acontecem os shows do coletivo metalpunk Overkill.Bonfim, bairro

antigo, muito conhecido pela lenda da Loira do Bonfim (Cemitério situado na região e lugar de encontro na década de oitenta pela banda de black e death metal, Sarcófago).

> *Numa noite em BH, uma mina numa rua eu cruzei La pras bandas do Bonfim, com essa gata arrumada eu alinhei. Loira, alta e sedutora, com um percingir invocado na barriga Me chamou pra sua casa, "vamo" embora começar nossa festinha. Sexta feira da paixão, lance certo sem mistério Eu tremendo de emoção, caminhava meio aéreo Sexta feira da paixão, lance certo sem mistério Eu peguei na sua mão e senti que era sério Parecia enfeitiçado, nada errado nessa gata eu notei "Sarrandandando" pelo bairro, excitado eu fiquei e a beijei Com as cabeças encantadas, imaginando o constante vai e vem Apressava minha amada, "vamo" embora pra sua casa meu neném Sexta feira da paixão, lance certo sem mistério Eu tremendo de emoção, caminhava meio aéreo Sexta feira da paixão, o lance certo e sem mistério Perguntei aonde mora, ela disse cemitério. Foi assim que me liguei na treta ruim que eu cai e me meti Seduzido e sequestrado, enfeitiçado pela loira do Bonfim. Foi assim que me liguei na treta ruim que eu cai e me meti A apaixonada jabiraca era a loira mal amada do Bonfim*. (Loira do Bonfim, Banda Nadaver, letra de Saulo Maia)

O resgate do Bairro pelos punks e metaleiros de BH acontece com shows na Molduraria Enquadros, transformada em espaço de exposição de quadros e casa de shows. O coletivo Metalpunk vem constantemente organizando shows com bandas de BH, interior de Minas e outros estados e também do exterior. È um elo de ligação do movimento a nível mundial.O metal extremo e suas diversas vertentes: death, black, grind,etc (Campoy, 2010) e o punk são "nebulosas afetivas" (Maffesoli, 1987) que unem estes sujeitos de BH e vários lugares do mundo.

Em dias de show, a Rua Ildeu Gramscelli se transforma numa enorme mancha negra, ilustrada pelas indumentárias pretas, camisetas de bandas de metal extremo e ou punk, pelos mais diferentes coletes de patches, com inúmeras bandas da cena underground e coturnos estilo militar.O público é bastante fiel. Quem costuma frequentar os shows sempre conta com a presença de rostos conhecidos da cena, a maioria integrantes de bandas do gênero. Alguns ficam dentro do local curtindo o show batendo cabeças ou entrando nos moshs, e outros bebendo cerveja na rua.O heavy metal e suas variações musicais, envolvem os sujeitos para além do som, apropriam-se de lugares e dos que ali se encontram:

> *Heavy metal* agora denota uma variedade de discursos musicais, práticas sociais e significados culturais, os quais giram em torno de conceitos, imagens e experiências de poder. A altura e intensidade da música *heavy metal* visivelmente empodera (capacita) os fãs, cujos gritos e bater de cabeças testemunham a circulação de energia nos concertos. O metal energiza o corpo, transformando espaço e relações sociais. (WALSER,1993, p. 2).

Os shows são marcados nas redes sociais anteriormente, o que remete a um público específico, com grande maioria da cena local. Os espaços virtuais e urbanos traduzem um movimento fiel. Máquina e corpo, representações e encontros entrelaçam:

> Isto transporta-nos também para uma parte muito considerável desse imaginário assume a translacção entre aquilo que sabemos e aquilo que podemos fazer, saber e poder, corpo e cidade. (QUINTAIS, 2015, p. 70)

Uma pergunta que não quer calar: Por que a maioria deles viram músicos e formam bandas? A tecno–arte pode ser o ponto de partida para discussão da formação da identidade destes meninos e ou senhores do metalpunk (há desde adolescentes de 13 anos a veteranos da cena na faixa dos seus 50 anos de idade)

A identidade a partir da técnica para Galimberti (2003), parte da noção de indivíduo na antropologia ocidental, através do pertencimento do sujeito do grupo com o qual se identifica. De acordo com o autor,

> .. " hoje, as ações do indivíduo não são mais lidas como expressões de sua identidade, mas como possibilidades calculadas pelo aparato técnico, que não só as prevê, mas até mesmo prescreve a forma de sua execução . Executando-as, o sujeito não revela sua identidade, mas a do aparato, no seio do qual a identidade pessoal se resolve como pura e simples funcionalidade. (GALIMBERTI, p. 19)

Tocar um instrumento, fazer um vocal gutural, bater cabeça ou entrar no mosh são tais possibilidades arraigadas na técnica que conduzem à representações identitárias, muitas vezes enxergadas como critérios de classificação utilizados pelo "outro" que observa ou convive com aquele sujeito.Talvez nem ele mesmo saiba que representação "o outro " produz dele.

> A vontade de potência, vontade viva do sujeito corporeizado se configura , portanto, como interseção e articulação entre forças de fora e forças de dentro, entre excitação e assimilação, entre passividade e atividade, entre a memória como autoformação e a memória como resistência, entre passado e futuro, entre autoregulação e abertura para o outro. (GARCIA DOS SANTOS ,p. 115.)

Assim, a experiência oportuniza o afeto, a alteridade, a disponibilidade para o que vem de fora. O corpo desse sujeito vivo, entregue à experiência, ainda que sofra ou que venha a se ferir, está à revelia da assimilação, onde sempre há uma excitação. Para o autor, "um corpo vivo que está sujeito a excitação passiva correspondente a uma assimilação ativa, que " consiste em reduzir a alteridade ao idêntico e apropriar-se do que vem de fora, ao mesmo tempo, compensando a alteração e englobando-a" (p. 112)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As identidades dos sujeitos são permeadas e influenciadas por diversas esferas da vida moderna. O indivíduo hoje não é apenas pertencente de uma etnia, habitante de determinado lugar, consumidor de determinados produtos. Ele se esmera em uma galáxia infinita de possibilidades estéticas, políticas e pressões internas e externas. Um território de lutas constantes, de auto afirmações e assimilações. O sujeito em devir é personagem mutante onde diversos tempos e espaços se convergem e divergem, nas experiências, na alteridade e na própria necessidade de sobrevivência. No trabalho e nos poucos momentos de lazer.

Os sujeitos do metal e do punk , na idéia do "Faça você mesmo" propõe alternativas que tentam escapar da lógica do capital, ainda que com a crítica social em suas letras de músicas ou o pelas linguagens e representações dos seus modos de vestir, tatuagens, cabelos e outros. O grito de protesto através do viés artístico vai traçando suas escolhas identitárias (incluindo aqui suas posições ideológicas pra pensar o mundo de injustiças e segregação).As identidades portanto, vão se constituindo de suas vozes nas ruas, nas redes sociais, para muito além das aparências, enfim, das diversas possibilidades de agir com a funcionalidade do seu aparato técnico".

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINÓV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. TraduçãoMichel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo:HUCITEC, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz: O Underground do Heavy Metal Extremo no Brasil.*São Paulo: Alameda, 2010. 320p.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad de Luis Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva, 1974.

GALIMBERTI, Umberto. *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. 2.ed. Roma, Feltrinelli. pp. 33-48 Tradução Portuguesa de: SELVINO J. ASSMANN, 2003.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert. *Tecnologia e seleção. In:* LINS, Daniel. Org. e PELBART, Peter Pál, Orgs. *Nietzsche e Deleuze – Bárbaros, civilizados./*Organização de Daniel Lins e Peter Pál Pelbart – São Paulo: Annablume, 2004. 103- 118.

HALL, Stuart**.** *A identidade cultural na pós modernidade***.** 11ª Edição. São Paulo: DP & A, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal*- Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Um livro para todos e para ninguém.Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 1998.

QUINTAIS, Luís . *Uma arte do degelo: a bioarte e a tectónica do presente*. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2015.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

WALSER, Robert. *Running with the devil: power, gender and madness in heavy Metal music*. Hannover/London: Wesleyan University Press, 1993.

Revista Caoz Magazine — Bandas da Cena underground metal e punk - Julho/2016

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A LÍNGUA EM CAPTURA PELA CIÊNCIA: PONTOS DE VISTA QUE NÃO CESSAM DE SE INSCREVER

Raquel Alquatti (UFRGS - CNPq)

SOBRE A FUNDAÇÃO DE UM CAMPO

O que me incita a produzir este texto é a inquietude proporcionada pelo meu encontro com a Linguística a partir de Saussure. Com formação em Psicologia, venho a algum tempo buscado trabalhar junto ao campo da Análise do Discurso, disciplina emergente na França dos anos 1960 cujo expoente é o filósofo Michel Pêcheux.

Proponho aqui algumas reflexões a partir de um ponto vista. Não pretendo realizar uma aproximação entre a Análise do Discurso e Saussure. Esta discussão vem sendo realizada por diversos autores e vem se mostrado muito produtiva. A Análise do Discurso inaugura-se na reflexão sobre os modos de produção do conhecimento científico, afetada pelos profundos questionamentos epistemológicos empreendidos no período que se designa por estruturalismo. O encontro com Saussure instigou a reflexão sobre o paradoxo que se estabelece nas ciências humanas marcado pelo empenho em forjar conceituações – logo, definições linguísticas - aos seus objetos específicos uma vez que o complexo que permeia a vida humana em sociedade é marcado pela impossibilidade de recorte.

Mais do que problematizar a ciência que se desenvolve a partir de Saussure, busco problematizar sobre o estatuto da língua nas ciências, em especial nas ciências humanas. Instaurar uma ciência consiste em estabelecer fronteiras. Inicialmente com outras ciências e, posteriormente, entre os elementos de um determinado campo conceitual. Conceitos são, portanto, significantes apropriados por uma determinada ciência que mantém sua forma, mas define seu conteúdo, sua significação, em um determinado campo conceitual. Fazer ciência é jogar com as possibilidades da língua.

Nas ciências humanas, o problema do objeto, diferentemente das ciências da natureza, se apresenta de forma particularmente complexa. Fazer ciência é um trabalho de pensamento sobre a linguagem através da própria linguagem. Sabe-se, contudo, que o pensamento e língua são, já nos estudos saussurianos, elementos completamente intrincados. Se há pensamento há sujeito. Se há linguagem há social. Linguística, Psicologia, Sociologia, Antropologia, como já anunciado por Saussure, são ciências com estreitas relações, cujos limites só são possíveis

pela capacidade da língua de significar um conceito para um conjunto de sujeitos. Forjar um campo científico é produção possível *na* e *pela* língua.

Estabelecer uma definição conceitual para língua supõe compreender que língua é aquilo que pensamento, fala, sujeito, sociedade e linguagem não são. Mesmo que isso não acarrete uma independência do conceito, permite a fundação de um campo de trabalho, tarefa essa realizada por Saussure. A condição para que isso aconteça é marcada pela necessária produção de um apagamento - ou esquecimento - de que toda produção científica é produção de língua por sujeitos. E, como aponta Saussure, no sistema de uma língua não há relações verdadeiras entre as coisas, uma vez que na língua se estabelecem "relações as mais inesperadas entre coisas totalmente separadas, assim como tendem, continuamente e sobretudo, a divisar coisas absolutamente unas" (ELG, 2002, p. 70).

Pensar essa esclarecedora passagem junto ao problema da ciência efetiva a compreensão de que não há na língua relações verdadeiras entre as coisas. Logo, a própria delimitação conceitual é um arranjo lingüístico que corre sempre o risco de acoplar questões completamente distintas ou dividir questões estruturalmente constitutivas. Se a construção de modelos científicos só é possível pela e na língua, é necessário o questionamento da própria ciência como lugar e meio de produção de saber sobre o mundo.

SOBRE A CIÊNCIA DA LÍNGUA

Tratar a ciência como um discurso único é, possivelmente, trabalho daquilo que podemos chamar de um esquecimento em reunir coisas extremamente distintas em uma unidade. É por isso que se faz necessário desatrelar a produção sobre a ciência linguística atribuída à Saussure - e aqui compreendo o *Curso de Linguística Geral* (CLG, 2006) como obra principal -, das diversas leituras do texto saussureano que serviram como aporte à construção daquilo que podemos chamar de ciência linguística moderna.

Mencionar a figura de Saussure implica abarcar a memória de um texto fundador. O lingüista genebrino possibilitou à linguística uma legitimidade científica que a alçou como uma ciência piloto, emprestando sua matriz metodológica a outros campos do saber. Mesmo que as conseqüências do Curso de Linguística Geral e, posteriormente, dos Escritos e dos estudos dos anagramas tenham provocados as mais diversas leituras, pode-se afirmar que a figura de Saussure atrela-se a consolidação daquilo que se toma como uma linguística geral.

Saussure "impôs um olhar novo que marcou tudo o que se chama atualmente de 'as ciências da linguagem'" (NORMAND, 2011, p.5).

É comum reportarmo-nos a Saussure, e ao CLG, como marco fundador do estruturalismo, pela sistematização da Linguística que serviu como ciência piloto para a organização de diversas outras áreas do saber. Entretanto, falar de estruturalismo é jogar com uma multiplicidade de interpretações possíveis. Do ponto de vista que escrevo, alinho-me à Coelho (1967) quando este afirma que:

> "O 'estruturalismo' - palavra encantada e enigmática que para alguns aparece como nova alienação – não designa um objeto preciso, definido, mas é o termo conveniente *e indispensável*, para englobar um certo tipo de *atividade* (segundo Barthes) e uma certa forma de *linguagem*" (p.10)

O estruturalismo, cuja marca histórica é as décadas de 1950 e 1960 na França, eclode enquanto uma afirmação das ciências humanas e sociais. Diz respeito a um período de profundo questionamento epistemológico sobre as ciências que produziu os mais diversos efeitos. Este período marca um momento da história ocidental de rejeição à cultura tradicional, a luta do novo contra os velhos paradigmas (DOSSE, 1993). É aí que se retoma a severa crítica inaugurada por Marx ao idealismo, corrente filosófica que compreende a primazia da consciência sobre a matéria.

Contudo, o novo só pode nascer do velho. Marx, Freud e Saussure foram novamente colocados em cena pela leitura estruturalista. Em Marx pode-se compreender que a vida material dos homens é a própria condição de existência humana e, como conseqüência, de seu pensamento. Freud, por sua vez, toca no ponto mais sensível do idealismo ao desmontar a primazia da consciência com a teoria do inconsciente enquanto instância que afirma a não coincidência entre a realidade psíquica e o mundo exterior. Contudo, é Saussure e suas reflexões sobre a linguagem que fornecem os meios de combater a ideia de que o pensamento existiria de modo independente da linguagem.

> "Saussure oferece uma interpretação da língua que a coloca resolutamente do lado da abstração para melhor separar do empirismo e das considerações psicologizantes. Funda assim uma nova disciplina, autonomizada em relação às outras ciências humanas: a lingüística" (DOSSE, 1993, p.66).

A lingüística está na ordem do dia do estruturalismo. Merleau-Ponty, Levi-Strauss, Barthes e Lacan buscavam na lingüística elementos para tratar de filosofia, antropologia,

literatura e psicanálise. O que se opera em todos eles é um projeto de descolamento, de desnaturalização entre a realidade e o sistema simbólico pela qual a humanidade está imersa.

A partir deste ponto são muitas as leituras possíveis do impacto da teoria Saussuriana. Para Dosse (1993) a teoria de Saussure, com base na compreensão da atualidade do sistema, faz uma ruptura com as concepções históricas comparatistas que vinham se estabelecendo, e fornece um modelo de ciência para diversos objetos de conhecimento. Entretanto, para o autor, é alto o custo pago pelas interpretações sobre a a-historicidade da língua que conduzem para a instituição de uma ciência que não soube dialetizar sincronia/diacronia.

Deste modo, há dois pontos de vista que chamam atenção. No que tange aos estruturalistas, o que Saussure instaura é a compreensão de língua como um objeto duplo, como um sistema articulado cuja diferença existe como elemento constitutivo (COELHO, 1967). Sobre esta estrutura de uma unidade partida e contraditória pode-se encontrar o princípio epistemológico de diversas ciências que se desenvolveram neste momento, desde a relação dialética sobredeterminada entre infraestrutura e superestrutura de Formação Social, como proposto por Althusser, até a compreensão do sujeito cindido teorizado por Lacan.

Entretanto no que tange aos lingüistas que se colocam do ponto de vista da história das recepções do CLG a difusão deste texto nos anos 1950 e 1960 e a multiplicação de suas leituras é fortemente afetado pela descoberta das fontes manuscritas que animam um retorno ao que seria um verdadeiro pensamento saussureano. Para Normand (2009), o aparecimento das fontes manuscritas de Saussure provocou uma ruptura dos estudos. De um lado, a busca do pensamento autêntico inspirado pelas primeiras publicações dos manuscritos, que descartam o CLG em prol de um “verdadeiro” pensamento saussureano. De outro, uma leitura cujo norte aponta para os critérios de cientificidade, onde tanto se produziram críticas a teoria exposta no CLG, quanto interpretações sobre os efeitos históricos do Curso como um texto que forneceria à linguística moderna se não uma epistemologia, uma ruptura epistemológica (NORMAND, 2009). Para a autora, o que se realizou no período estruturalista foi um gesto positivista que produziu uma leitura baseada na estrita delimitação de domínio científico, provocando a interpretação das dualidades saussurianas como dicotomias e a compreensão reducionista da teoria.

O modo de pensar estruturalista, ironicamente, permite que tratemos as estruturas como sistemas autônomos, descolados da realidade factual, ao mesmo tempo em que produz o engessamento do modelo científico que aponta para a exclusão de tudo àquilo que excede ao

sistema. Como conseqüência, temos uma leitura do CLG que separa os conceitos em opostos, dicotômicos e distintos, cada um dotado de uma unidade simples.

É por isso que, neste ponto, coloco Saussure em suspenso. Trarei para frente da cena o conflito que se estabelece entre Psicanálise e a Ciência Linguística, ambas herdeiras das leituras estruturalistas. Por um lado a psicanálise enquanto um saber que desenvolve uma via paralela para pensar língua alinhada ao funcionamento do inconsciente. Do outro lado, a Linguística advinda dos desdobramentos científicos positivistas da leitura de Saussure.

É Jean-Claude Milner quem arma este conflito na publicação intitulada *O amor da língua* (2012), de 1987. Para o autor que se coloca do ponto de vista da psicanálise, a única intervenção válida deste saber é "enunciar que, em matéria de língua, a ciência possa faltar" (2012, p. 08).

Milner afirma que é recorrente a compreensão de que a linguística só pode ser científica se definir língua enquanto um sistema de signos onde todas as operações devem ser deduzidas deste mesmo sistema. Deste modo, os elementos deste sistema, postos lado-a-lado, passam a constituir uma classe sem contradição. Trata-se de uma tentativa de capturar a língua em uma totalidade imaginária, que constrói a imagem de uma língua inteira, completa, de onde é necessário descartar tudo àquilo que coloque em risco a regra.

É o conceito de *lalangue* (traduzido muitas vezes como *lalíngua* ou *alíngua*) cunhado por Jaques Lacan que entra em cena como um artifício para demarcar "num só golpe, há língua (ou seres qualificados como falantes, o que dá na mesma) e há inconsciente" (MILNER, 2012, p.26). *Lalangue* trata do fato que há impossível de dizer e há o que não pode ser dito de determinada maneira. É o que o discurso científico tenta sem êxito abordar, mas lhe escapa, por não levar em consideração a instância inconsciente (LACAN, 1972-73/2008).

É fato que, para o sujeito falar, é necessário que na língua haja o repetível e que a repetição construa uma rede pela qual algo possa ser representado. Características, que ciência linguística se esmera para compreender, empreendendo esforços em torno daquilo que escapa à delimitação de um contorno. É o real que se apresenta.

O real, enquanto conceito psicanalítico lacaniano denomina àquilo que o humano está impossibilitado de apreender simbolicamente. "Digo sempre a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam as palavras. É justamente por esse impossível que a verdade provém do real" (LACAN, 1993, p. 11).

Para o autor, é a assunção de um ponto de vista sobre o real o lugar de onde emergem as diferentes vertentes científicas que se propõem a conceituar língua. O real, como nada mais

que um conceito exprimido do ponto de vista psicanalítico sobre o sujeito, quando contemplado ou não pela linguística, norteia uma série de derivações sobre o encontro do sujeito com a língua. O problema da ciência está posto. Na esteira de reflexões proporcionada pela tensão entre a Psicanálise e a Lingüística busco aqui fazer uma triangulação destes dois pontos de vista com algo da teoria Saussuriana.

SOBRE PONTOS DE VISTA

Em Saussure, a discussão sobre a definição do objeto língua é apontada como uma difícil tarefa por demandar a realização de um recorte de uma totalidade sabida impossível. É o que é exemplificado no CLG pela palavra *nu.* Se a primeira vista *nu* aparece um objeto linguístico concreto, uma análise mais atenciosa remete a palavra à uma gama de coisas completamente diferentes "como som, como expressão duma ideia, como correspondente ao latim *nudum*, etc" (p. 15). Ao que se tenta apreende-lo, o signo escapa, derivando sempre uma outra coisa distinta. Partindo deste exemplo é apresentado um dos mais importantes axiomas propostos no CLG: "é o ponto de vista que cria o objeto" (2006, p.15). Tem-se aqui a clara compreensão que língua pode ser aquilo que, a partir de um ponto, é passível de ser definido como língua.

Há, portanto, no CLG - em outros termos -, o pressuposto da incompletude da língua e sua impossibilidade de apreensão em um todo; a capacidadede um objeto poder sempre vir a ser outro, diferente de si; e, por fim, a compreensão de que, tratando-se de língua, é sempre necessário o estabelecimento de um ponto de vista, arrisco dizer, a montagem de uma ficção em torno de um objeto que, para ser apreendido, necessita ser forjado.

> "Sempre encontramos o dilema: ou nos aplicamos a um lado apenas de cada problema e nos arriscamos a não perceber as dualidades assinaladas acima, ou, se estudarmos a linguagem sob vários aspectos ao mesmo tempo, o objeto da Linguística nos aparecerá como um aglomerado confuso de coisas heteróclitas, sem liame entre si" (CLG, 2006, p.16).

É possível observar a deliberada afirmação de que o que está em jogo é a construção via língua do objeto língua. Assim, em meio à impossibilidade de um todo ser abarcado, há a necessidade de estabelecer um ponto pelo qual um aspecto será recortado, formando uma totalidade. E a proposição acerca da qual um ponto de vista constrói um objeto está radicalmente atrelada à teoria da arbitrariedade e do valor.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A arbitrariedade, na teoria saussuriana, vincula-se ao conceito de signo, ou seja, o ponto de união de uma ideia e um som, um significado e um significante. O conceito de arbitrariedade explicita a natureza desta união pela compreensão de que não há laços naturais entre a língua e a realidade. O arbitrário lança à ordem própria da língua o modo pelo qual elementos dos domínios amorfos de sons e ideias se articulam. A unidade linguística do signo, contudo, só pode ter significação a partir de seu valor obtido pela relação com os demais signos do sistema. Quando, no CLG, a totalidade do sistema lingüístico é exposta, considera-se que, em termos de língua, só o que existem são diferenças, um "jogo de oposições dentro de um sistema" (CLG, 2006, p.141). Desta forma, um signo é aquilo que os demais signos que o cercam não são, e é desta combinação positiva em meio a oposições que se delimita seu o valor.

Têm-se, nessa breve passagem pelas proposições saussurianas, o objeto língua criado em função de um ponto de vista dentre outros possíveis, não coincidente com a realidade e preso a um sistema pela rede de relações que estabelece negativamente com os demais elementos. Esta é a delimitação do campo saussuriano como uma totalidade admitida falha, mas necessária para o desenvolvimento de um trabalho sobre a língua, conceituada da seguinte maneira:

> "Para nós, ela não se confunde com a linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos. Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade" (CLG, 2006, p. 17)

O ponto de vista sobre a língua no CLG desempenha a tarefa de suportar que características distintas, passíveis de serem tomadas como contraditórias, possam existir*ao mesmo tempo*. A própria coexistência das faces opostas da língua que lhe sustenta. Além disso, a conceituação de língua trazida neste trecho revela uma tolerância ao inapreensível recorte do objeto e aquilo apontado como o todo da linguagem não se estabelece a partir de uma regra que delimita o pertencimento ou não ao conjunto, mas, em seu oposto, o todo remete àquilo que impede a distinção, uma massa multiforme e heteróclita.

Não é difícil encontrar nos Escritos de Linguística Geral, trechos onde a assunção de uma incompletude da língua dizer é explicitada, uma vez que é profundamente compreendido que, na língua, não existem relações verdadeiras entre as coisas. "Desde o primeiro momento,

a palavra só aborda o objeto material segundo uma ideia que é, ao mesmo tempo, totalmente insuficiente, se for considerada com relação a este objeto, e infinitamente ampla, se for considerada fora do objeto" (ELG, 2002, p.70).

Exposto isso, gostaria de retornar a Milner no ponto onde ele questiona: o que resta de Saussure nos dias de hoje? Como resposta, o autor afirma que o que resta de Saussure na ciência linguística é a *ideia* da fundação de uma ciência ideal cujos princípios seriam facilmente suscetíveis à fundação de qualquer ciência, caso se substitua a língua por um outro termo. "A língua é um sistema de signos" é passível de definir um ponto de vista para outros objetos caso a língua seja substituída. O argumento de Milner recobre a concepção de que sendo a ciência admitida pela escrita do repetível, de qualquer ponto de vista pelo qual se parta para definir o objeto de saber, é necessário também que se determine tudo aquilo do qual não se quer saber. Para o autor:

> "Isso implica que ela descarte tanto o que, da realidade, não é necessário à repetição em seu objeto quanto o que, por si só, não é repetível – o acidental,digamos – bem como, por fim, o que poderia mascarar o que se repete naquilo que se repete – ou seja, as variações individuais" (MILNER, 2012, p.62).

Compreendo que, antes de uma crítica à Saussure, o que se apresenta na concepção de Milner é ciência como o inevitável estabelecimento de um ponto de vista que consiste, necessariamente, na exclusão de um outro campo. Uma outra linguística que não se apoiasse em Saussure chegaria aos mesmos preceitos operando outros recortes, excluído outros conceitos, apoiando-se em outros mecanismos pois, para Milner (2012) o núcleo das ciências linguísticas é composto pela escolha de um modelo de ciência, seja ele qual for; por uma operação que exerce e a vontade de não saber sobre o não-todo, e pela tese do discernível. Trata-se de compreender o efeito da ciência sobre seu objeto no que tange às ciências humanas e sociais.

SOBRE O SUJEITO

A delimitação de língua como uma ficção gera necessariamente uma rede de saberes sobre os demais aspectos do ser humano. Delimitar um ponto de vista sobre a língua implica na definição de quem é o sujeito que fala bem como o modo pelo qual esse sujeito se atrela à instância social.

Pode-se pensar com Milner (2012) que, fundada na necessidade de não saber sobre o não todo da língua, a ciência acaba por produziruma noção de língua desconectada das demais instituições sociais, uma língua tida como causa de si. Nesta suposta autonomia, é feito da língua uma espécie de domesticação que permite a representação matemática de seus elementos que, uma vez passíveis de serem dispostos numa cadeia lógica, se repetem como uma fórmula exata. Nesse campo o sujeito falante é aquele que utiliza da língua como uma espécie de instrumento para se comunicar com os demais sujeitos, emitindo ou recebendo mensagens linguísticas. Assim sendo, a estabilidade da língua e do sujeito produz uma estabilidade dos sentidos, corretos ou verdadeiros, e também o encontro com o outro no social é permeado por habilidades de compreensão e de formulação na e da língua. A educação entra em cena aqui pois, vinculada à ciência, ela também estipula as regras formais de bom uso da língua, delimitando o correto e o incorreto e instaurando uma proibição.

É a esta postura que a psicanálise se contrapõe, apresentando uma concepção de sujeito do inconsciente, indiscernível da linguagem. A psicanálise concebe um sujeito que faz laço social porque consegue articular desejo pela via da língua. Aqui o sujeito é o da falta e não poderia ser diferente com a língua. Não é que a língua não seja compartilhada e transmitida, mas é exatamente a aquisição de língua que permite a entrada do sujeitono social. Contudo, há uma dupla proibição na relação sujeito-língua, a impossibilidade de dizer que decorre de uma proibição formal produzida pela ciência – não se pode dizer assim! – aliada à impossibilidade da língua dizer, que remete à *lalangue*.

Nessa superficial tessitura de considerações, compreende-se a ciência linguística e a psicanálise, cada uma a seu modo, produzem concepções sobre sujeito com base no recorte de o que é língua. Cabe perguntar: baseado na concepção de língua saussuriana, qual o sujeito em Saussure?

Uma possibilidade válida para essa questão é examinar o que Saussure denomina como sujeito falante. Se há, em Saussure, uma divisão entre língua e fala, está é uma diferenciação puramente conceitual, pois sabemos a capacidade da língua de dividir coisas unas. Trata-se de um recorte teórico-metodológico, uma vez que a possibilidade de apreensão da totalidade da língua, no CLG, só seria possível se abarcássemos a totalidade da fala de cada um dos sujeitos falantes que compartilham de um sistema gramatical, “pois a língua não está completa em nenhum, e só na massa ela existe de forma completa” (CLG, 2006, p. 21).

Vê-se, portando, que o falante não é aqui detentor de uma língua completa e plena, mas sim um sujeito que compartilha da língua, enquanto “parte social da linguagem, exterior

ao indivíduo, que, por si só, não pode nem criá-la, nem modificá-la" (CLG, 2006, p. 22). Tem-se aqui o sujeito que se insere no sistema social por uma relação de dependência a um contrato lingüístico ao qual necessita aprender o funcionamento.

Ao mesmo tempo, é cada um dos sujeitos falantes quem produz língua na língua, a cada instante em que a coloca em movimento, pois "é a fala que faz evoluir a língua" (CLG, 2006, p.27). O falante dispõe de um aparelho fisiológico e psicológico que o permite estar na língua, sendo um ser simbólico, cuja fala é o espaço possível de expressão de pensamento pessoal e dependente de sua vontade.

> "A conquista destes últimos anos é ter, enfim, colocado não apenas tudo o que é a linguagem e a língua em seu verdadeiro nicho exclusivamente no sujeito falante seja como ser humano seja como ser social" (ELG, 2002, p. 116).

O sujeito em Saussure é um sujeito de linguagem, uma vez que para o autor, só pode existir na língua aquilo que for percebido pela consciência (ELG, 2002), mas também é um sujeito social, uma vez que há a necessidade de que outros sujeitos percebam e reconheçam os mesmos elementos de língua, que haja um discernível onde se possa expressar e apreender pensamentos na articulação da língua via fala. O falante constitui-se aqui, ao mesmo tempo, um ser individual, pensante, e parte de uma comunidade que com ele compartilha os mesmos códigos e instituições sociais.

Como sabemos, a complexidade das ciências que se relacionam com os fatos humanos se dá pela impossível indistinção de objeto, uma vez que conceitos científicos são construídos por sujeitos falantes que articulam a língua em determinado contexto a fim de delimitar um modo de estudo sobre um objeto, para outros sujeitos. A grande chave que se encontra em Saussure é a não negação deste paradoxo. O ponto de vista sobre a língua em Saussure não se dá pela imagem de um cientista que observa de fora a língua, mas sim pela via do falante comum, cuja realidade se dá nas relações que estabelece e nos sentidos que constrói. O que fica fora do ponto de vista de Saussure corresponde ao que está fora da consciência do falante. Quaisquer elementos fora desta intrincada relação sujeito-língua-social "não passam de elementos materiais desprovidos de significação; em outras palavras, elas não são mais linguísticas" (NORMAND, 2009, p.50).

O sistema lingüístico é, portanto, o sistema pelo qual o sujeito mobiliza a língua para dar conta de sua pertença ao social. Um sujeito que mesmo não dominando o conjunto de normas formais da língua, domina seu uso, que mesmo não sabendo a origem e a história de

sua língua, a fala. "O locutor ordinário não é um *estudioso*, mesmo assim, ele sabe *falar*", nos diz Normand (2009, p. 44). É a ignorância de um saber *sobre* a língua que se constitui em um saber *da* e *na* língua.

SOBRE O AMOR

Se o discurso científico é um campo que, de diferentes formas, forja um objeto do qual não quer saber, paradoxalmente é um "não saber sobre" que possibilita um ponto de vista. Na ignorância sobre a língua, o sujeito fala. A consciência do sujeito falante é, portanto, parte daquilo que o integra. Não se pode deixar de notar certa semelhança lógica com a teoria do inconsciente. O inconsciente sabe, mesmo que não se saiba nada sobre ele.

De qualquer forma, ambas as instâncias instigam a produção de um saber, e é esse saber sobre a língua que Milner intitula como *amor* da língua. A língua é tanto um objeto da ciência, quanto um objeto de amor, diz Milner (2012), pois é aquilo que não se conhece e que buscamos incansavelmente conhecer pela via da ciência. Este é o campo da linguística. E trata-se de amor justamente pela impossibilidade. O que se tem é a simetria da língua e do amor: ambas esforçam-se para conjugar algo da ordem do impossível.

> "Dois sujeitos que não podem se conjugar: aí está o nó da lalíngua. Dito de outro modo, dois seres falantes são real e necessariamente distintos e sob nenhum ponto de vista sua diferença pode ser encoberta – nem mesmo pelo conceito -: eles não cessam de se escrever como discerníveis e não pode existir nenhum real em que eles se simetrizem" (MILNER, 2012, p. 98).

O sujeito na língua vivencia a todo o momento a incompletude, a falta das palavras, os deslizamentos da significação, o não controle do sentido. Se o ponto de vista que Saussure coloca sobre a língua é ponto de vista do sujeito comum, a ciência é aquilo que implica num apagamento do próprio sujeito cientista para que se possa elucidar a sua própria condição de não saber. É, portanto no momento em que o sujeito falante de coloca na posição de sujeito da ciência, desafetado do que diz e do que ouve, que se empreendem esforços para anular tudo aquilo que escapa, mas cessa de inscrever. Trabalhar a língua pela vida da ciência é, portanto, entrelaçar "uma relação inteligível com uma teoria possível do desejo" (MILNER, 2012, p.25).

REFERÊNCIAS

COELHO, Eduardo Prado. *Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismos*. In: Estruturalismo antologia de textos teóricos – Lisboa: Portugália, 1967.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo, v. 1*: o campo do signo, 1945-1966. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

LACAN, Jaques. O *Seminário, livro 20*: mais, ainda (1972-1973). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Televisão* (1974). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. 126 p. Tradução de: Paulo Sérgio de Souza Jr..

NORMAND, Claudine. *Saussure*.Tradução de: Ana de Alencar e Marcelo Diniz.São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. *Saussure: uma epistemologia da linguística*. In: As bordas da linguagem. Uberlândia: EDUFU, 2011.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguísticageral*.Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e IzidoroBlikstein. 25 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Escritos de lingüística geral*.Organizado e editado por Simon Bouquet e Rudolfo Engler. Tradução de Carlos Augusto Leuba Salum e Ana Lúcia Franco. São Paulo: Cultrix, 2002.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

"CARNE" E DADOS: "CIDADE TRANSMÍDIA"

Renata Crisóstomo (UFMG/CEFET-MG)

INTRODUÇÃO

Como ponto de partida para se analisar a produção de "Quiasma" como concebida por Merleau-Ponty, (2014) no espaço urbano será tomado como objeto o projeto "C.T."realizado em 2013 na cidade do RJ, BR. Este trata da produção de narrativas transmídias poéticas por meio de agenciamentos entre os corpos, o espaço e a tecnologia. A cibercartografia, ou cartografia na web, que emerge em "C.T." chamam a atenção para a análise do agenciamento deste objeto: a inserção de dados sobre o lugar por meio de técnicas de geoprocessamento, revelando características sobre a cidade, e o seu contraponto, a construção de uma visão reflexiva sobre o espaço, a partir da inserção de histórias particulares pelos usuários dos mapas o que se denomina aqui por singularização. Atualmente, a prática de mapeamento tem se popularizado por meio da utilização de ferramentas de geoprocessamento incorporadas por API's (Application Programming Interface) em aplicações como Google Maps, Foursquare, Instagram, Flicker, Pinterest dentre outras. Entretanto ao se observar estes mapeamentos constata-se que eles não estimulam uma troca com o espaço, mas sim um modo programado do corpo experimentar um lugar: ao chegar a uma cidade, eu acesso o foursquare para saber quais são os melhores restaurantes, quais são os pontos turísticos. Essas ferramentas acabam por enfatizar o mapeamento tradicional em que alguns lugares se tornam mais privilegiados que outros.

Sem dúvida, este crescimento de aplicações de mapeamento reflete a atualização do conceito de cartografia da ACI (Associação Cartográfica Internacional) que incluem à prática de mapeamento, a "observação direta" de fenômenos e a representação do lugar como uma "forma de expressão". Também, nesta direção, se torna notável, o esforço da Cibercartogafia científica proposta por Taylor como a "chave para navegação na era da informação, tanto como um quadro para integrar a informação e um processo pelo qual a informação pode ser organizada, entendida e utilizada" Taylor (2003, p. 405) que incorpora a percepção do usuário sobre os fenômenos espaciais na produção de mapas investindo numa abordagem relacional entre as entidades constituintes do espaço. Se a concepção do usuário neste processo de mapeamento, tem sido apontada como um fator de democratização da cartografia, por outro

lado este fator também deve ser avaliado pois, o uso da tecnologia, a partir das opções de interação oferecidas, carrega modos de viver e registrar o lugar que interferem diretamente na percepção deste e consequentemente na sua visão particular e produção da experiência e memória que se tem sobre um espaço urbano. O registro pessoal, possível de ser compartilhado em tais mapeamentos, que deveria revelar informações invisíveis sobre o cotidiano das cidades, acaba assim por não ser registrado, contribuindo para enfatizar uma visão espetacularizada da cidade, e uma maneira programada e reduzida de se experenciar o espaço urbano. Neste sentido, acredita-se que esta análise seja útil para identificar nos agenciamentos, do projeto "C.T.", como decisões tomadas para a criação das poéticas narrativas rompem com a visão institucionalizada que outros mapeamentos fazem da cidade.

METODOLOGIA DA "CARNE": AGENCIAMENTO ENTRE O CORPO, A TECNOLOGIA E O ESPAÇO

O conceito de "Quiasma", apresentado por Merleau-Ponty (2014), constitui o entrelaçamento entre homem e mundo ou junção da experiência objetiva com a experiência subjetiva foi relacionado aqui a outro conceito seu de espaço que traduzi a experiência do corpo no mesmo a fim de percebê-lo e descrevê-lo:

> É como se a visibilidade que anima o mundo sensível emigrasse, não para fora do corpo, mas para outro corpo menos pesado, mais transparente, como se mudasse de carne, abandonando a do corpo pela da linguagem, e assim se libertasse, embora sem emancipar-se inteiramente de toda condição. (MERLEAU-PONTY, 2014 p. 147-149).

O espaço assim como extensão do corpo, desperta diversas sensações neste, e neste sentido é uma cartografia corporal. Contudo o espaço, aqui é diferente do ciberespaço[140], um espaço matemático, cartesiano mas que com a evolução da cibercartografia procura adicionar relatos dos usuários sobre o espaço por meio de comentários aos pontos geográficos e neste sentido, apesar de não reproduzir as sensações do corpo, tenta demonstrar como o espaço, não é o resultado de uma interpretação única de acordo com um ponto de vista subjetivo, mas de um arranjo entre os dados geográficos e os e as percepções individuais. Essa perspectiva se

[140]A cibercartografia é definida pelo Dr. F. Taylor em 2003 como: "multi-sensorial, multimídia e interativa, aplicada a uma ampla variedade de assuntos, faz parte de um pacote de informações, é compilado por equipes interdisciplinares e fornece novas parcerias de investigação. Isto envolve novas formas de envolver e entender o usuário e uma nova pesquisa integrada frameworks".

aproximaria de acordo com uma crítica a fenomenologia feita por Deleuze que traduz que este arranjo fica claro quando acessamos o espaço por meio de um mapa. Os mapas geográficos[141] não enfatizam a percepção individual do espaço e portanto não são uma construção subjetiva. Como será visto adiante, atualmente os mapas são sofisticados arranjos de dados, nos quais podemos desvelar o significado subjetivo atribuído aos lugares e passar a vê-los de acordo com suas informações. Assim é necessário ao ter contato com o conceito de "Carne" em Merleau-Ponty (2014) compreender como a cibercartografia, e aqui como a cibercartografia de "Cidade Transmídia" (2014) conecta as experiências subjetivas e as situações e práticas fora do corpo próprio. Neste sentido, analisaremos o mapa do projeto "C.T." que parece ser um convite a uma nova experiência do espaço e que guarda tantas informações sobre o espaço geográfico quanto sobre as percepções individuais. O movimento entre estes corpos, tecnologia e espaço urbano, podem ser aproximados do conceito de "Carne", na obra O visível e o Invisível de Merleau-Ponty na medida em que a denomina como um "meio de comunicação": "o meio de se comunicarem":" não é um obstáculo entre ambos, mas o meio de se comunicarem" (2014, p. 132). Para o autor "Carne" trata da trama sensível, um elemento mesmo, entre o mundo e os corpos na qual é possível identificar tanto as relações subjetivas quanto aquilo que as percebidas objetivamente, ou seja o que em Descartes competiria as funções do corpo e da mente: "Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é "Carne". Essa questão demonstra a dissolução da dicotomia entre o sujeito e o objeto. Ou seja essa noção apresenta a própria indivisão, em que no lugar da divisão e limite entre coisa e outra aparece uma reversibilidade, e um entrelaçamento entre o corpo e o mundo ou "Quiasma":

> "O que chamamos "Carne" (...) Meio formador do objeto e do sujeito, não é o átomo de ser, o em si duro que reside num lugar e num momento únicos: pode-se perfeitamente dizer do meu corpo que ele não esta alhures, mas não dizer que ele esteja aqui e agora, no sentido dos objetos; (Merleau-Ponty, 2014, p. 142)

Neste sentido, a descrição absoluta do espaço, comum pelos mapeamentos geográficos, sob a perspectiva metodológica da "Carne" ou "Quiasma", deixa de ser uma única realidade, mas que trata das particularidades do espaço ou seja faz na "Carne", trama

[141] Os mapas geográficos das cidades a que esta pesquisa se refere são aos mapas desenvolvidos por geógrafos ecartógrafos profissionais por meio dos Sistemas Geográficos de Informação ou GIS: que segundo Peterson (2003) apresentam mapas digitais relacionados a consulta dos usuários na internet por meio de um mapa vetorial incorporado a um documento web que é exibido pelos navegadores na internet.

que trata também das sensibilidades com o espaço. Ainda, o mundo, aqui espaço, de que fala Merleau-Ponty seria o mundo do cotidiano, ligado com a presença do corpo que implica o envolvimento social, o urbanismo e com a experiência corporal. No que se refere à aproximação com as práticas de mapeamento, a noção de "Carne" nos oferece uma superação de uma visão absoluta do espaço, presente também na promessa da cibercartografia como prevista por Taylor (2015) que presume a reversibilidade. Para o autor, não seria possível haver uma única descrição da realidade. Assim as relações entre o corpo, a tecnologia e o espaço tratam de trocas que como tal modificam cada um dos agentes. Essa relação entre a interioridade e exterioridade da "Carne" é construída em toda a obra Visível e o Invisível que começa através da relação entre o sujeito e objeto:

> Antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem –, a experiência de minha "Carne" como ganga de minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo. (Merleau-Ponty, 2014, p. 21)

Merleau-Ponty desenvolve uma noção de percepção e sensível em que os corpos e o espaço entre eles transitam o sensível configurando uma corporeidade ou a criação e expressão de uma linguagem. A "Carne" é uma trama, que permite que os órgãos comuniquem e interajam criando uma linguagem entrelaçados uns com os outros. A "Carne" assim é um meio "como se mudasse de "Carne", abandonando a do corpo pela da linguagem, e assim se libertasse, embora sem emancipar-se inteiramente de toda condição " (Merleau-Ponty, 2014, p. 147) que dissolve as fronteiras entre a sensação, a percepção as coisas e os corpos. Ainda nesta comunicação ou movimento na trama é possível identificar uma "reversibilidade" na "Carne", expressa nas palavras de Merleau-Ponty: "O aperto de mãos também é reversível, posso sentir-me tocado ao mesmo tempo que toco". (Merleau-Ponty, 2014, p. 138). Compreende-se assim que a "Carne" ou mundo trariam a produção do espaço geográfico mais do que uma representação do corpo em contato com o mundo mas a partir de processos intencionais de significação e interpretação. Ao fazer parte da "Carne", o sujeito vê e é visto, se torna percebido, ou seja, na experiência vivida, se está ao mesmo tempo preso no mundo e dentro de si mesmo, tornando a "Carne", ou o mundo, um fator de reversibilidade. Portanto, a luz destes conceitos, a cibercartografia que proporciona um agenciamento entre a tecnologia, os corpos e o espaço, teria o objetivo de compreender o que os significados do espaço urbano passam a expressar após o processo de troca de experiência entre o corpo e o meio ou "Quiasma". Esta metodologia portanto, interpreta o encontro, o contágio entre os

elementos que constituem o agenciamento, e não mais se restringe a um modo programado de estar no espaço urbano em que o mapa media e determina a experiência do corpo. Agora discutiremos como seria essa experiência da "Carne" na constituição do espaço, e a contribuição da poética transmídia neste contexto.

RIO DE JANEIRO, LAPA, 2013: A NARRATIVA POÉTICA DE "CIDADE TRANSMÍDIA"

A construção de uma "C.T." que opera em meio ao espaço geográfico da cidade foi elaborada pelos artistas e pesquisadores Camila Farina e Tiago Richardson em 2013, no bairro da Lapa, localizado no centro do RJ, BR. O projeto, que não se restringe a uma cidade específica, é desenvolvido por meio da deambulação envolvendo o reconhecimento do espaço urbano das cidades. Farina e Richardson conceituam o projeto no artigo "*Cidade Transmídia o espaço urbano como suporte para narrativas digitais*":

> ""C.T."" é um projeto voltado à produção de narrativas interativas digitais, desenvolvidas com o uso de técnicas criativas que misturam a exploração e o mapeamento do espaço urbano, o resgate da cultura local através da narração de histórias e a aplicação de dinâmicas de jogos de interpretação de papeis –Role Playing Games (RPGs)– para a criação de personagens e universos ficcionais. (Ricciardi & Thormann, 2014, p. 217)

Cabe agora elencar as etapas do projeto que se torna fundamental para análise da função poética da transmídia no "Quiasma" ou troca entre cidade, espaço e corpo. O projeto foi dividido em três etapas e seu objetivo foi realizar um mapeamento criativo das cidades em que os autores apontam ainda os eixos de fundamentação do projeto: as "derivas urbanas", a "criação de personagens" e os "audiovisuais locativos". As derivas ubranas se constituem um importante operador na constituição da "Carne" uma vez que é o fator determinante para a produção da experiência que não está programada e que supera as institucionalizações dos mapas da cidade e da ação dos corpos nelas.

Importante mencionar que a deriva não foi um fio condutor escolhido pelos autores do projeto "C.T." ao acaso uma vez que os membros da Internacional Situacionista (IS) ao utilizá-la estão propondo segundo Gui Debord (1958) uma crítica da vida cotidiana por meio de práticas e intervenções no espaço urbano: ou seja uma experiência tática a modelo de De Certeau (1998) de experenciar o espaço urbano. No manifesto escrito por Debord, comenta sobre o conceito de deriva na Revista Internacional Situacionista tese 2 no qual as derivas

situacionistas incentivam a as perambulações ao acaso pela cidade para uma reinterpretação do espaço a partir da experiência vivida:

> "o conceito de deriva está ligado indissoluvelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio." DEBORD apud (BERENSTEIN JACQUES, 2003, p. 87)

Existe aqui a relação entre a prática da deriva associada a manutenção da alienação, por meio da caminhada. No projeto os grupos de alunos realizam uma deriva urbana para se deixar experimentar a cidade por ela mesma como mencionam os organizadores do projeto:

> Dessa maneira, a deriva foi usada como uma estratégia de abertura do olhar dos participantes para aspectos subjetivos e afetivos do espaço urbano, de modo a criarem uma intimidade com a cidade que resultasse distinta daquela adquirida através do convívio diário com aqueles percursos. (Ricciardi & Thormann, 2014, p. 219)

Os grupos ainda deveriam escolher alguns pontos da Lapa e relatar os "significados especiais" que estes locais despertaram. Esta dinâmica da prática da deriva se torna importante tanto porque destitui do mapeamento a sua função de organização do espaço quanto porque promove a reflexividade. A reflexividade, ver o espaço, reconhecer nele algumas características e atribuir significados particulares a determinados pontos, incorporando-as no seu modo de lidar com a cidade, é um tema caro a Cibercartografia pois trata das práticas democráticas de mapeamento. Desde 1996 a Associação cartográfica Internacional, ICA/ACI, se dedica a superar o mapa como funcionalidade apenas geográfica. Sua concepção de cartografia passa a considerar as várias abordagens sobre o registro do lugar enquanto campo interdisciplinar: "a arte, ciência e tecnologia de produção e utilização de mapas" e ainda a cartografia enquanto um campo de assuntos relacionados com a visualização geoespacial: "instalação única para a criação e manipulação de representações visuais ou virtuais - Mapas- para a exploração, análise, compreensão das informações geoespaciais." (International Cartographic Association, 2003, p. 17). Esta definição trata o mapeamento como expressão, cartografia, experiência vivida como um conjunto de estudos e tratamentos artísticos e técnicos sobre o espaço, e propositalmente não chega a identificá-la como uma ciência. Acredita-se que reflexividade, presente na construção dos personagens que traduzem essa experiência na narrativa transmídia, se faz presente no processo de democratização das cartografias e cibercartografias uma vez que considera as várias

cosmovisões sobre o espaço. Acredita-se que esta escolha da ICA(ACI) não ocorre apenas para falar da inclusão das novas tecnologias à cartografia e sim tratar de uma questão mais profunda: a inclusão do lugar à rede por meio da percepção do corpo, e do agenciamento entre ele o lugar e a tecnologia. Neste mesmo sentido a Cibercartografia científica, investe na reflexividade e que ao fazer uma crítica ao GIS (Geographical information System ou SIG Sistema de Informação Geográfica) torna o usuário do mapa, ator central da sua metodologia de mapeamento. Assim seu foco é problematizar a interação do sujeito com o espaço, ou seja os agenciamentos possíveis, investindo em recursos tecnológicos para empoderar os cidadãos na representação do espaço (TAYLOR & CAQUARD, 2015, p. 1). A partir daí a cibercartografia científica investe na inserção de dados pelos usuários sobre o território, a fim de que o mapa deixe de ser um princípio central na organização do espaço. Assim também considera-se que aqui que não só os participantes do projeto "C.T.", como também aqueles que acessam os mapas pela plataforma digital tem a opção de deixar de ser apenas usuários dos mapas, mas participam do processo cartográfico ao se identificar com as memórias dos personagens. Assim a narrativa transmídia proposta pelo projeto transforma a colaboração em condições para a incorporação de traduções do espaço por meio da tecnologia, a fim de não restringir o mapa a uma mimese do território.

É importante notar ainda que compreender o projeto a partir da metodologia da *"Carne"* é evidenciar as funções do corpo, o mapa e narrativa na produção poética. Não foi eliminada da visualização do projeto a institucionalização do mapa uma vez que ele utiliza uma API do google maps e nele se fazem presentes os principais pontos turísticos do bairro, mas foi agregada a ela as cosmovisões dos corpos e suas interaçãoes nas personagens ficcionais sobre o bairro.

MAPEAMENTO GIS E DADOS, TRANSMIDIA ENQUANTO MAPEAMENTO

O bairro da Lapa, RJ é comumente explorado por propostas de mapeamento da que assim como o projeto "C.T.", utilizam as tecnologias de posicionamento global via satélite e geoprocessamento para rastrear a localização dos lugares citados nas narrativas bem como o trajeto do corpo dos personagens no mapa. Afim de detalhar melhor a dupla visibilidade que a transmídia oferece ao mapeamento descreve-se agora como a metodologia do GIS, ou dados

geográficos estão presentes na produção e exibição do mapa do projeto. No mapa a API[142] do Google Maps, abriga tanto as narrativas por meio de marcadores quanto o mapa e outros pontos de referência da região da Lapa, RJ. Esta aplicação compõe todas as etapas e cidades que o projeto foi realizado. Como prática atual de mapeamento de alta tecnologia, o GIS reivindica a objetividade dos dados geográficos nos quais a representação se torna uma verdade, o mapa é uma mimese do espaço urbano e sua imagem pode substituí-lo e mediar a experiência no espaço. Esta proposta mimética do espaço baseia-se numa conversão de dados geográficos em informações úteis e também é utilizada no mapeamento de "C.T.". O GIS no projeto se refere a cartografia computadorizada, que se aproxima da geografia e tem a função de traduzir os dados do espaço em sistemas matemáticos:

> "SIG identifica uma base de dados na qual todos os objetos têm uma localização geográfica precisa junto com software para desempenhar funções de entrada, manipulação, análise e saída. Além da localização geográfica, a base de dados também conterá numerosos atributos que servem para distinguir um objeto do outro, e informação sobre relacionamento entre eles" (GOODCHILD, 1995: 35).

Assim o GIS ou SIG transforma os fenômenos no espaço em dados sobre sua localização e normalmente fornece ferramentas para mostrar e analisar a informação geográfica tendo a capacidade de conduzir o desenvolvimento de ferramentas mais avançadas como o *Google Maps*143 a que podem ser inseridas opiniões de usuários ao mapa. No projeto "C.T.", a aplicação GIS (*Google Maps,)* mostra no projeto, as diferentes camadas de informação sobre a Lapa, região central do RJ.

Apesar de muito enriquecedora e complexa, o mapeamento GIS enquanto conjunto de ferramentas que traduz os dados geográficos em informações referentes a localização de um corpo no espaço, não favorece a interação do agenciamento corpo, espaço e tecnologia para a produção de uma experiência singularizante. E ao contrário da abordagem poética da transmídia, assim como as abordagens críticas144 e contemporânea da cartografia e da geografia, o agenciamento aqui neste exemplo não supera a abordagem sistêmica e funcionalista que os mapeamentos turísticos como o do site Visit.rio oferecem. A produção do

[142] Api ou Aplicaton Programing Interface ou interface de programação de aplicativos se refere a padrões e rotinas de programação que viabilizam o acesso a software ou plataforma web.
[143] A Enciclopédia de GIS (2008) evidencia a natureza multidisciplinar dos mapas produzidos por esta disciplina que se tornam disponíveis para a análise de geógrafos, cientistas computacionais, programadores, pesquisadores e analistas de dados. O google maps se torna uma das aplicações centrais aos estudos do GIS uma vez que é uma ferramenta de captura imagens de sensoriamento remoto de alta resolução que são disponibilziados para o público em geral, ampliando ainda mais a gama de usuários dos mapas desenvolvidos pela discplina.
[144] Sobre a abordagem relacional e crítica da Cartografia estudou-se o conceito de cartorafia relacional de Massey (2008) e de Harvey(1980).

GIS no projeto "C.T." parece ser utilizado com o objetivo de produção de redes no ciberespaço, popularizando a natureza colaborativa, possibilitando a troca rápida de informações, baixo custo e fácil acesso à informação geográfica entre os internautas que acessam o projeto pela web o que permite a construção social do conhecimento através da geocolaboração. Conclui-se assim que o mapa enquanto produção de GIS no projeto não é suficiente para uma singularização do lugar, pois planifica todos os locais, evidenciando suas formas e funções convencionais e reduzindo as multiplicidades a dados de longitude e latitude. Ainda que sejam adicionadas imagens ao lugar atribuídas aos prontos de geolocalização, não há evidencias das estórias e memórias pessoas que as acompanham, de modo que por mais sofisticados que sejam os mapas, eles não capturam o sentido atribuído aos lugares. Comumente usado por agências de turismo do rio, assim como se pode ver no site Visit.rio os mapas sobre o Bairro da lapa reforçam essa visão funcionalista do geoprocessamento.

PESONAGENS, CORPO E REFLEXIVIDADE: TRANSMÍDIA E CARTOGRAFIA

Cabe agora compreender como a produção de poéticas transmidiáticas no projeto "C.T." está diretamente vinculada a uma produção da "Carne" e experiência com a cidade. Como tal a produção da "Carne" promove a passagem de uma estrutura de mapeamento fechada hierárquica e passiva a uma estrutura de cartografia ativa, singularizante. Mais especificamente atribuí-se ao "Quiasma" a mudança que a presença dos personagens opera no mapeamentom, um local com significado funcional é ampliado na medida em que passa a um significado poético na narrativa. Na etapa inicial da oficina, os participantes, são organizados em grupos afim de desenvolver o perfil dos personagens colaborativamente, a partir de objetos pessoais dos participantes que são recontextualizados através do levantamento de características dos personagens:

> Cada grupo escolheu um objeto ou desenho e, em seguida, desenvolveu um personagem. No processo de desenvolvimento dos personagens, os grupos deveriam imaginar diversos aspectos: seu passado, suas características físicas e psicológicas, seus desejos e segredos. (Ricciardi & Thormann, 2014, p. 219)

Na oficina ocorrida no RJ, deu origem a Mayara, "um travesti sofisticado" Yuri Klinsmann, "uma alemã skatista em intercâmbio no BR"; Lupércio, " um carioca dos anos 70 que fez uma viagem no tempo até a Lapa de 2013"; e Vincent, "um carioca solitário morador

da Lapa, que tem especial apreço pelas sombras". Estes personagens, corpos ficcionais e híbridos, com seus perfis já definidos cabia dar voz aos personagens no seu cotidiano que fundamenta a escolha dos locais transitados pelo personagem e sua narrativa poética. Percebe-se que neste ponto se iniciou um processo de cartografia afetiva com a região da Lapa, com o intuito de fazer com que determinados locais e características dos personagens se tornassem parte da mesma "Carne": as características do lugar passam a fazer parte das características do personagem. Assim as características dos personagens são compreendidas aqui como o disparador de uma ação reflexiva, que provocam a mudança do agenciamento, na medida em que os objetos que estimulam a produção dos personagens carregados de significados particulares promovem uma troca entre a cidade e os sentidos. Essa oportunidade, ou deiscência da "Carne" proposta por Merleau-Ponty (2014) pressupõe a articulação do "Quiasma" ou troca entre reconhecimentos de características semelhantes reivindica uma ação ativa do personagem de "C.T.", que deve produzir fissuras no olhar panóptico, totalizante e austero do mapeamento institucional da cidade. Em um jogo com o lugar, afim de produzir um "lugar praticado", os personagens tratam da experiência do corpo a corpo dos transeuntes que De Certeau (1998) menciona na produção do Espaço. Ainda é este autor quem nos fundamenta como a produção do corpo ficcional dos personagens associado a prática da caminhada ou deriva, e novamente como esta dá a ver outras singularizações do espaço pela produção dos personagens. Desta forma, pode-se compreender que os personagens assim como os citadinos de De Certeau operariam a dinâmica lugar/espaço por reflexividade ou seja pelo agenciamento que proporciona a criação de um número infinito de camadas de identificação da personalidade com vários pontos da cidade, atualizando os lugares. Este permite que os lugares "espetacularizados" da Lapa adquiram significados próprios dentro do contexto do personagem criado, promovendo uma verdadeira singularização. Cabe mencionar que os personagens criados, não ignoram a Lapa a partir de sua exuberância turística, comercial, mas com a prática reflexiva, acabam por reconfigurá-la no seu ambiente interno, memória possível de ser acessado através da narrativa transmídia e trazendo aos mesmos lugares novas determinações e significados. Neste sentido identifica-se a produção de um "Quiasma", ao compreender o significado que o personagem Vincent faz do palácio maçônico do RJ, à R. do Lavradio, 97. Este espaço, fundado em 1927 segundo o seu proprietário, Grande Oriente do BR, é comumente tratado como um lugar místico que significa a ausência do pai traduzido na narrativa do personagem Vincent. Percebe-se assim que a produção poética é o fator de ampliação dos agenciamentos já existentes no espaço.

CONCLUSÃO: NARRATIVAS E DADOS E "CARNE"

As narrativas transmídia aqui são a própria prática de criação do espaço previsto por De Certeau (1998). As estruturas narrativas e a retórica apresentam em Certeau o estatuto de espaços de sintaxes. Como Certeau escreve "há tantos espaços quanto experiências espaciais distintas" Certeau (1998, p. 174) e que o espaço é uma "uma realização espacial do lugar" (op. cit.). Olhando para esta mesma linha de pensamento de um ângulo diferente, o autor afirma o conceito de produções de "táticas" que subvertem as funções originais das práticas. Compreende-se, assim, que a caminhada, "uma realização espacial do lugar" segundo Certeau (op. cit.), seria semelhante ao processo de "encarnação" e "desencarnação" do corpo no espaço, que ocorreria por meio das práticas de apropriação do espaço pelos caminhantes, ao recriarem lógicas que se desviam do controle imposto pelos sistemas dominantes. Nesse sentido, aproxima-se o conceito de "carne" ao conceito de cotidiano e pode-secompreender que o propóstito das narrativas aqui seria de praticar o lugar, ou seja por meio das narrativas dos personagens sobre suas memórias dos lugares não só é possível conectar as trajetórias, como também identificar as trocas ou "Quiasma" como Merleau-Ponty (2014) o concebe. As poéticas narrativas assim, mais que a produção de personagens, exprimem em produções audiovisuais os afetos e são o amalgama da superação dos agenciamentos vigentes da cidade como mencionado pelos autores do projeto:

> A publicação dos vídeos na web incorporados no mapa (...) permite que o público interaja com o produto resultante do curso, oferecendo, a partir das inscrições videográficas no mapa, novas possibilidades de trajetos, ou, ainda, novos olhares sobre trajetos já conhecidos. (Ricciardi & Thormann, 2014, p. 220)

Conclui-se portanto que o mapeamento transmidiático do projeto, ao promover um meio de interação com as memórias dos personagens, atende a produção de singularidades uma vez que permite perceber a cidade como um sistema ou conjunto orgânico, na qual todos os elementos funcionariam para aquilo que foram destinados e também participam de agenciamentos poéticos. Os corpos ficcionais criados transformam a localização do mapa em latitude e longitude em tempo, cotidiano, sentido particular e narrativa. Assim, cada ponto do mapa, enquanto latitude e longitude, que é semelhante aos demais, com as poéticas tornam-se variações no tempo. Essas variações do espaço são possíveis tanto ao usuário do mapa ou quanto ao transeunte da cidade que percebe uma variedade de formas diferentes de ver o

lugar. Presume-se assim que a cibercartografia de "C.T." amplie as trocas com o corpo e a cidade.

REFERÊNCIAS

BERENSTEIN JACQUES, P. (2003). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.* RJ: Casa da Palavra.

CERTEAU, M. d. (1998). *A Invenção do cotidiano. Artes de fazer (Vol. I)***.** (E. F. ALVES, Trad.) Petrópolis, RJ: Vozes.

International Cartographic Association. (2003). *A Strategic Plan for the International Cartographic Association as adopted by the ICA General Assembly* 2003-08-16., (p. 18). Durban, South Africa,.

LEMOS, A. (2010). Jogos Móveis Locativos: Cibercultura, espaço urbano e mídia locativa. *Revista USP, n. 86*, pp. 54-65.

McDonough, T. (2004). *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents.* Londres: MIT Press.

MERLEAU-PONTY, M. (2006). *Fenomenologia da Percepção*. (C. A. MOURA, Trad.) São Paulo, SP: Martins Fontes.

MERLEAU-PONTY, M. (2014). *O visível e o invisível.* São Paulo: Perspectiva.

Ricciardi , T. C., & Thormann, C. (2014). ""C.T."": o espaço urbano. *Actas de Diseño*, 254.

TAYLOR, F. (2003). The concept of cybercartography". Em P. P. M, *Maps and the Internet* (pp. 405-420). Amsterdam: Elsevier Science.

TAYLOR, F., & CAQUARD, S. (2015). Cybercartography: Maps and Mapping in the Information Era. *Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization, 41*(1), 1-6.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

O DICIONÁRIO NO ESPAÇO LINGUÍSTICO – DIVERGÊNCIAS ENTRE AS LEXICOGRAFIAS FRANCESA E PORTUGUESA

Dr. René G. Strehler (UnB)

INTRODUÇÃO

Português e francês são duas línguas que, inicialmente, estavam presentes apenas na Europa. Com a história, essencialmente colonial, estes idiomas são falados, hoje em dia, por milhões de pessoas no mundo inteiro e vários países e regiões adotaram esses idiomas como língua oficial. Para a lexicografia este contexto implica alguns desafios, como delimitar a língua descrita em termos geográficos ou se posicionar a propósito de que se entende por norma culta ou norma dicionarística.

Responder a estes desafios implica que uma equipe lexicográfica se fixa uma norma para descrever a língua em questão. Os fatos que fogem desta norma recebem marcas de uso que indicam de qual maneira eles se distanciam desta norma (variação diatópica e variação diastrática essencialmente). Interessa agora saber1) em que medida os dicionários apresentam seu posicionamento no tocante a uma norma linguística e a uma área geograficamente delimitada e 2) de que maneira este posicionamento adotado, explicitamente ou não, se manifesta nos dicionários.

Estes aspectos serão examinados no do português e no francês a fim de ilustrar divergências na praxe lexicográfica desses idiomas. Para proceder a este exame, consultamos três dicionários de língua portuguesa e três dicionários de língua francesa. As obras serão apresentadas na continuação, mas já adiantamos que se trata de dicionários que tratam a língua comum ou geral, por oposição a obras que abordam línguas de especialidade. Quanto à origem geográfica das obras, conseguimos, para as duas línguas, examinar dicionários de proveniência dos dois lados do Atlântico.

LEXICOGRAFIA – GENERALIDADES

No presente trabalho tratamos de dicionários gerais monolíngues, como o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* ou o *Petit Robert*, e de dicionários enciclopédicos, como o *Dictionnaire Universel*, para levantar peculiaridades a propósito de como é vista a língua

tratada num dado dicionário. As obras em questão serão apresentadas mais adiante (cf. também bibliografia). De modo usual, um dicionário geral de língua se baseia sobre uma variedade de prestígio para descrever os fenômenos linguísticos tratados e é a partir desta variedade que se marcam desvios da norma adotada. Partindo desta constatação é interessante ver que língua ou que variedade um dado dicionário pretende descrever.

ASPECTOS LEXICOGRÁFICOS DO PORTUGUÊS

Para o *Dicionário da Língua portuguesa* (doravante DLP, edição de 2013), as partes pré-dicionarísticas oferecem poucas indicações a propósito da variedade escolhida. Observações como "considerando exclusivamente a variedade europeia do português" (p. 7) ou "No caso de dupla grafias, registramos as que são usadas em Portugal, uma vez que o dicionário é publicado neste pais" (p.9) permitem acreditar que a variedade contemplada é aquela de Portugal. O DLP não é encabeçado por um autor específico, sendo assim, interpretamos a posição levantada como a da Porto Editora e não especificamente como a de um dos quarenta e seis colaboradores mencionados.

No *Grande Dicionário Sacconi da língua portuguesa* (2010, editora Nova Geração, doravante GDS), o seu autor, Luiz Antonio Sacconi, deixa claro que a língua ou variedade tratada e "o português contemporâneo do **Brasil**" (sem número de página, negrito do dicionário). Em contraste com a obra precedente, o GDS é um dicionário enciclopédico, i. e., uma obra que consagra igualmente verbetes a nomes próprios, além dos nomes comuns. Em conformidade com a escolha lexicográfica, é evidentemente a *realia* do Brasil que está privilegiada nesses verbetes. O GDS e o DLP focalizam apenas um país na descrição do português, o Brasil e Portugal, respectivamente.

Entre os três dicionários de língua portuguesa aqui abordados, o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (edição 2009, doravante Houaiss) é o que apresenta com maior precisão as escolhas lexicográficas adotadas. No tocante ao português tratado, há uma passagem no *Prefácio*, de Antônio Houaiss mesmo, que exprime claramente o espírito da obra: "[...] preconizamos um português lusofónico, buscando evidenciar a compatibilização possível entre a norma culta do Brasil com a de Portugal e as emergentes dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa [...]" (p. XIV). Mais adiante, no item 10 do *Detalhamento dos verbetes e outras informações técnicas* (p. XXVII – XXVIII), Mauro de Salles Villar expos as implicações desta escolha a propósito do conceito de 'regionalismo': "palavra ou locução [...]

ou acepção [...] privativa de determinada região **dentro do território onde se fala a língua** e desconhecida das demais" (o grife é nosso). Baseados nas afirmações do dicionário Houaiss, postulamos a existência lexicográfica de um português supranacional que se divide, no mínimo, num português europeu e num português brasileiro. Cabe igualmente notar que, nestas explicações, o Houaiss admite a existência de mais de uma norma culta para o português, a do Brasil e a da Europa. Para os países da África, a norma culta ainda não parece estabelecida.

Como se verá, o fato de reconhecer claramente a presença de mais de uma norma culta não é um fato trivial. De fato, isso implica que uma parte de uma comunidade linguística assume, a um dado momento, seu falar como tão valioso como a norma já existente. Ao menos no caso do português, como do francês, havia inicialmente apenas uma variedade de prestígio.

Em termos lexicográficos, a evolução do português para um policentrismo provoca uma curiosidade a respeito do conceito de 'regionalismo'. Frequentemente entende-se que um regionalismo já é um distanciamento em relação à norma, mesmo que o linguista apenas veja a extensão limitada do mesmo. É o caso dos dicionários portugueses aqui tratados. Podemos admitir a situação seguinte: no Houaiss, GDS e DLP uma lexia com extensão geográfica inferior ao território de Portugal ou do Brasil é um regionalismo que foge da norma padrão. Contudo, o Houaiss classifica também como regionalismos lexias com uso apenas no Brasil ou em Portugal (os chamados *brasileirismos* e *lusismos*), mesmo que esses pertençam à norma culta brasileira ou portuguesa. Biderman, ao falar do Aurélio (cf. bibliografia), tinha ainda uma visão divergente, quando ela afirmava que:

> "O dicionário **Aurélio**, por exemplo, classifica como *brasileirismo* um grande número de palavras; ora, essa perspectiva é evidentemente a da ex-metropóle – Portugal – tal critério remete ao português europeu como norma culta" (Biderman 1998:138)

A praxe atual do Aurélio justapões as marcas diatópicas *Bras.* e *Lus.*, o que coloca os dois 'regionalismos' em pé de igualdade.

ASPECTOS LEXICOGRÁFICOS DO FRANCÊS

Em contraste com a lexicografia portuguesa, a lexicografia francesa se concentra ainda bastante nas mãos de editoras da França, para não dizer de Paris, como nessas duas casas,

Larousse e Robert. A afirmação deveria ser mais nuançada se tivéssemos ultrapassado o domínio da lexicografia geral que, desde a segunda metade do século XX incluiu a língua geral produzidos no Québec, no Canadá. Mas, em geral, as regiões francófonas fora da França são descritas por uma lexicografia diferencial que é frequentemente ligada ao projeto monumental do *Trésor de la Langue Française* (cf. bibliografia). Vejamos como alguns dicionários se situam em relação do francês representado e descrito por eles.

O *Multidictionnaire de la langue française* (doravante MDLF) menciona como autora Marie-Éva de Villers e sua quarta edição foi publicada em 2008 pela editora Québec-Amérique. Trata-se, portanto, de uma obra canadense. Segundo o prefácio de Jean-Claude Corbeil o MDLF descreve "le français standard, tel qu'il est expliqué par les grammaires et les grands dictionnaires, noyau dur de la langue française commune à tous les francophones". A introdução à obra bate na mesma tecla ao afirmar que o MDLF descreve "le français de tous les francophones ainsi que le bon usage québécois". Esta última observação deixa entender que existe um bom uso face a um uso condenável; mencionar o 'bom uso quebequense' é significativo no contexto da lexicografia do Québec que, antigamente, se caracterizava por uma forte proporção de obras corretivas combatendo qualquer quebecismo. O ponto importante, a propósito do MDLF, é a menção do *français standard*, que parece ser uma variedade internacional, não ligada a um território específico, um construto que talvez não seja visto da mesma maneira por um quebequense, um francês ou um suíço.

Quanto à política lexicográfica do *Petit Robert* (doravante PR) em volta dos chamados regionalismos, continuam válidas as explicações feitas no prefácio da edição de 1993, prefácio anexado à versão eletrônica do milésimo 2017 (já publicado em outubro de 2016). O item 'Variétés du français' (p. XV do prefácio) mostra que há certa abertura aos regionalismos do interior da França e, igualmente, aos regionalismos provindos de outros países. Para estes últimos, o PR se baseia em colaborações, de tal modo que os helvetimos, os quebecismos, ou outros foram indicados por especialistas originários da área geográfica em questão. No entanto, o belga ou o suíço não vai encontrar a mesma pormenorização que o francês. Em outras palavras, uma peculiaridade lexical divulgada na Suíça romanda inteira é um regionalismo para o PR, mas não para o falante suíço, e um regionalismo mesmo nos ouvidos de um suíço dificilmente entra na nomenclatura do PR. Este funcionamento se explica pelo objetivo do PR, que é "la description d'un français général, d'un français commun à l'ensemble de la francophonie [...]". Esta afirmação se vê ainda completada por uma observação, a de que os dados apresentados não substituem uma descrição específica dos

regionalismos de fora da França. Aliás, o PR deixa claro que descreve fundamentalmente "une norme du français standard", sem que esta escolha feche as portas à existência de vários "bons usages" não forçosamente validados por Paris.

Com o *Dictionnaire Universel* (5ª edição, 2008, doravante DU) temos uma obra elaborada numa perspectiva enciclopédica, portanto, tratando na nomenclatura nomes comuns como próprios, sem falar das 200 páginas pré- e pós- dicionarísticas consagradas essencialmente à realidade africana. É justamente neste último aspecto que reside a originalidade do DU, que foi elaborado, segundo o linguista Bernard Cerquiligni, para responder à "forte demande, en Afrique, d'un ouvrage de référence spécifiquement adapté aux besoins des locuteurs et des apprenants de français sur ce continent [...]" (p. III). Se o dicionário foi publicado pela editora parisiense Hachette, deve-se igualmente dizer que o conteúdo é fruto de uma colaboração internacional, na qual a Agence universitaire de la Francophonie (AUF) teve seu peso. Sua realização foi igualmente possível graças ao financiamento público do Ministério francês das relações exteriores (affaires étrangères), por exemplo. Na apresentação das marcas de uso e das marcas geográficas nota-se que os lexicógrafos, sem dúvida, se basearam também num francês standard para proceder à descrição da língua, mesmo tendo uma grande abertura à realidade africana. De fato, REGIONAL é uma "forme comprise et employée dans une région spécifique de France [...]" (p. XI) e "(Afrique)" marca uma "forme ou sens propres à un ou plusieurs pays francophones d'Afrique subsaharienne". Face a este sistema de marcação, a Bélgica, o Canadá e a Suíça corresponde cada vez uma marca específica. Questões econômicas são raramente tratadas em lexicografia, mas acreditamos que, por enquanto, não há condições para proceder a uma descrição específica do vocabulário de cada país africano. Como ponto positivo, notamos ainda que o DU se vende na Europa por 45 € e na África por apenas 16,80 €.

A apresentação dos seis dicionários já mostra uma diferença na praxe francesa e portuguesa. A lexicografia francesa é guiada por um *français standard* praticado por qualquer francófono. Assim considerações de ordem diatópica se superpõem sobre este primeiro aspecto. Para o português parece existir primeiramente a extensão geográfica do idioma e, depois, se superpõem a esta realidade considerações de ordem normalizadora. Cabe agora ver como estes aspectos se manifestam concretamente em verbetes dos dicionários examinados.

A PRAXE LEXICOGRÁFICA

Se falemos agora da praxe lexicográfica e investiguemos se o mesmo fenômeno linguístico, ou fenômeno parecido, possa se manifestar de diferentes maneiras, segundo o dicionário contemplado. Em termos estruturais este procedimento não é inatacável, pois o signo linguístico se define, a princípio, de maneira negativa, sendo ele tudo o que os outros signos não são. No entanto, o procedimento adotado permite identificar a praxe lexicográfica dos dicionários, ainda mais quando é possível completar o exame de uma unidade lexical com outra do mesmo campo nocional. Vejamos algumas unidades lexicais do português.

Começamos pelas unidades lexicais *fumador*, *fumante* e *fumista que* aparecem em três dicionários.

	fumador	**fumante**	**fumista**
DLP	Que ou que tem o hábito de fumar; **~ passivo** pessoa [...]	[Brasil] que ou pessoa que tem o hábito de fumar tabaco; fumador [...]	Pessoa que fuma por hábito [...]
GDS	Ø	Que ou pessoa que fuma habitualmente; tabagista [...] **Fumante passivo.** [...]	Ø
HOUAISS	*P* m.q. ***FUMANTE*** [...]	que ou quem fuma; fumador, fumista [...]	m.q. ***FUMANTE*** [...]

Nos sete verbetes aparecem duas marcas diatópicas, *P* (Portugal) caracteriza *fumador* no Houaiss e [Brasil] caracteriza *fumante* no DLP. O emprego destas marcas é lógico em relação aos programas lexicográficos dos dicionários em questão, pois o DLP se fixa como norma dicionarística o uso europeu e o Houaiss visa tratar um português lusofónico ou supranacional, na nossa terminologia. Neste sentido a ausência de marca diatópica no GDS a propósito de *fumante* é igualmente coerente, dado que este dicionário descreve o português do Brasil, fato que explica igualmente a ausência de *fumador* neste GDS. Já para *fumante*, a ausência da marca *B* (Brasil) no Houaiss é surpreendente, porque este dicionário pretende descrever uma variante supranacional do português. Neste mesmo dicionário o contraste entre *fumador*, *fumante* e *fumista* ilustra os limites do 'modelo supranacional'. Com efeito, as três unidades lexicais exprimem o mesmo fato, mas apenas *fumante*, a variante brasileira, recebe uma definição substancial. Nas duas outras unidades o consulente é convidado a consultar o verbete que corresponde à variante mais usual ou mais frequente na perspectiva lexicográfica adotada; ou seja, o português de Portugal se vê relegado à segunda posição, apesar das

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

intenções apresentadas na introdução do dicionário. Aliás, ignoramos se *fumista* é um lusismo, apenas constatamos a ausência da referida unidade lexical no GDS, que é bastante voluminoso, e a presença no DLP de Portugal, de menor volume.

A unidade lexical *pagode* é outro exemplo que ilustra as práticas lexicográficas divergentes em português. Vejamos primeiramente os verbetes, tal como aparecem nos três dicionários.

> **pagode** *n.m.* **1** designação genérica dos templos de certas religiões da Ásia, especialmente do budismo e do bramanismo **2** ídolo adorado nesse templo **3** antiga moeda de ouro da Índia **4** [fig. pop.] troça **5** [Brasil] MÚSICA variação do samba que apresenta um estilo romântico e um andamento fácil de dançar [...]
> (DLP)
> **pa.go.de** *s.m. (o)* **1.** Pavilhão destinado ao culto e adoração dos deuses, na Ásia [...] **2.** Ídolo venerado nesse pavilhão. **3.** Brincadeira popular, ruidosa e sem ordem; pândega [...] **4.** Ritmo popular, espécie de samba, originário dos morros cariocas. **5.** Reunião informal em que se desfruta desse ritmo [...]
> (GDS)
> **pagode** *s.m.* (1516) **1** templo ou monumento memorial da Índia ou de outras regiões do Oriente, ger. Em forma de torre, com diversos andares e telhados a cada andar [...] **2.** Ídolo indiano, imagem de um deus ou santo asiático **3.** Divertimento ruidoso ou licencioso; pândega **4.** *p. ext. B.* baile popular **5.** *p. ext.* MÚS *B* samba, esp. a variedade de partido-alto nascido no Rio de Janeiro na década de 1970 **6.** MÚS *B* reunião de pessoas que tocam e cantam o pagode (acp. 5) **7.** *p. ext. AL* m.q. [2]*coco*(‘dança’) **8.** *B infrm.* zombaria, caçoada [...] (Houaiss)

Notamos que, nos três dicionários, há convergência a propósito das duas primeiras acepções. De fato, trata-se de um empréstimo que o português fez ao dravidiano, sem dúvida para denominar o tipo de templo desconhecido anteriormente dos portugueses. A partir deste ponto, o idioma não evoluiu da mesma maneira nas várias regiões da lusofonia, e é essa discrepância que aparece nos três verbetes aqui apresentados. Em termos diatópicos, o DLP apresenta uma acepção consagrada à temática da música e essa é claramente marcada como brasileirismo. O GDS, a seu turno, pormenoriza, como o Houaiss, apresentando o estilo musical e a reunião na qual se pratica este estilo. Como o GDS descreve o português do Brasil, estas acepções não recebem marcas diatópicas, pois correspondem à norma dicionarística. O Houaiss, quanto a ele, marca estas acepções como ‘regionalismo’ em relação ao português supranacional descrito; além disso, na acepção 7, ele ainda emprega a marca *AL* (Alagoas) para indicar um regionalismo no interior do Brasil mesmo. Além destas observações, que dizem respeito apenas à variação diatópica, observam-se ainda elementos apenas indiretamente ligados à variação diatópica, mas mais diretamente ligada à maneira como o idioma é visto e praticado pela equipe de lexicógrafos. No caso do DLP é a presença da terceira acepção que ilustra este fato. Portugal sempre teve uma forte ligação com o oriente

e sendo assim, a moeda da Índia em questão representa em Portugal uma realidade culturalmente mais acessível que no Brasil. Já no GDS notamos que a definição de 4 se dirige claramente a um consulente brasileiro, pois 'originário dos morros cariocas' não é forçosamente entendido por um lusófono de fora do Brasil. No Houaiss é a sétima acepção que merece um comentário. O dicionário descreve um português supranacional, mas, provindo do Brasil, ele tem um maior grau de precisão na descrição do uso brasileiro do que no uso de fora do Brasil. Este fato não se vê confirmado apenas com a marca diatópica *AL* (Alagoas), mas igualmente com certas passagens em definições, como 'variedade de partido-alto', que denotam um contexto cultural nitidamente brasileiro.

Estes poucos exemplos já esclarecem nas grandes linhas o funcionamento dos dicionários de língua portuguesa a respeito da variação diatópica. Examinemos agora alguns verbetes de dicionários de língua francesa para averiguar em que pontos a praxe lexicográfica do português e do francês são comparáveis.

MDLP	PR	DU
acétate **1.** Sel de l'acide acétique. **2.** Fibre artificielle. [...] forme fautive ***acétate.** Impropriété au sens de ***transparent***. [...]	**acétate** [...] CHIM. Sel ou ester de l'acide acétique [...]	**acétate** [...] CHIM. Sel ou ester de l'acide acétique [...]
Ø	**athénée** [...] En Belgique, Etablissement d'enseignement scolaire dépendant d'un pouvoir public, naguère réservé aux garçons [...]	**athénée** [...] (Belgique, Afrique) Etablissement d'enseignement secondaire ; lycée.
Ø	**aula** [...] (Suisse) Amphithéâtre d'une université ; grande salle d'un établissement scolaire.	**aula** [...] (Suisse) Dans un bâtiment d'enseignement, salle des cérémonies officielles et des fêtes.
Ø	**essencerie** [...] (Afrique noire) Station-service.	**essencerie** [...] (Afrique) Station d'essence. [...]
POLICEMAN** Anglicisme pour ***policier.	**policeman** [...] Agent de police, en Grande-Bretagne et dans les pays britanniques.	Ø
pressing n. f. Anglicisme utilisé en France pour désigner un établissement où l'on nettoie et repasse les vêtement SYN. ♣ nettoyeur.	**pressing** [...] anglic. **1.** Établissement où l'on nettoie les vêtements et où l'on les repasse à la vapeur. **2.** Repassage à vapeur.	**pressing** [...] (Anglicisme) **1.** Repassage des vêtements au moyen de presses chauffantes à vapeur [...] **2.** SPORT Pression exercée sans relâche [...]

Quando examinamos a coluna correspondendo ao MDLF, notamos a ausência das palavras *athénée*, *aula* e *essencerie*, unidades lexicais típicas do francês da Bélgica, da Suíça

e da África. Na perspectiva lexicográfica do MDLF este fato é coerente, pois ele descreve o *français standard*, o francês estilisticamente não marcado e dividido por todos os francófonos, incluindo as peculiaridades do Québec. No entanto, os exemplos presentes mostram certa influência do francês da França, que talvez seja confundida com o *français standard*. Citamos a este propósito a unidade *pressing*. Os três dicionários a qualificam de 'anglicismo'; esta marca de uso tem, na lexicografia francesa, a função de indicar ao consulente que existe palavra francesa equivalente, que seria preferida por um purista, senão apareceria algo como 'de l'anglais'. Ora, o MDLF indica claramente que se trata de um emprego da França e se não é este uso que o dicionário visa descrever, é legítimo perguntar-se se há confusão entre o uso da França e o chamado *français standard*. Aliás, a flor-de-lis que precede o sinônimo (ou certas unidades lexicais da nomenclatura) indica que se trata de um quebecismo aceitável em termos normativos. Na realidade, esta construção lexicográfica estabelece uma subnorma ao lado do *français standard*, pois o significado de *nettoyeur* aqui em questão é inexistente na França e no *français standard*. Já o contraste entre o MDLF e o PR a propósito da unidade *policeman* mostra a problemática no tocante à noção de *français standard*, descrito pelos dois dicionários; ou seja, a mesma variante linguística não é vista da mesma maneira dos dois lados do Atlântico. Quando o MDLF emprega um asterisco (*) em frente de uma palavra é para indicar que se trata de uma "forma errada". Em outras palavras, *policeman* não corresponde à norma culta nos olhos do MDLF, mas é uma palavra integrada na língua francesa se seguimos o PR. É conhecido que a França e o Québec não têm os mesmos anglicismos, mas os exemplos supra mostram que o MDLF tem uma visão mais restritiva que o PR. No caso de *acétate*, a acepção de "folha transparente", corriqueira no Québec, a condenação contradiz o uso linguístico canadense, mesmo em textos formais, como mostram exemplos da base lexical quebequense consultável no bdlp.org (cf. bibliografia).

O contraste entre o PR e o DU mostra igualmente a problemática de harmonizar o *français standard* para um público específico. Queremos lembrar que os dois dicionários se baseiam neste *standard*, mas o PR trata o francês da França e o DU visa o continente africano. Para o PR a unidade lexical *athénée* serve a designar uma realidade extralinguística belga e o dicionário indica esse fato no início da definição, com a observação "En Belgique". Para o DU há uma maior abertura às variedades do francês da África e, assim, ele não se esquece de que certos países da África negra foram colonizados pela Bélgica, fato que explica porque o DU emprega igualmente a marca diatópica "Afrique" no verbete em questão. Vejamos a problemática a este propósito. Se considerarmos um francês africano, *athénée* será um

regionalismo em relação a este francês. Estas observações tornam possível notar que a variante da África ainda não goza de uma descrição lexicográfica pormenorizada, comparável àquela já existente no Québec. E mais, a precisão a propósito de extensão geográfica de um fenômeno não é um problema apenas para o francês da África. Assim, no caso de *essencerie* o PR indica "Afrique noire" para excluir o francês do Magrebe. No DU a marca "Afrique" indica que esta ou aquela forma está em uso num país ou em vários países da África; ou seja, a África em si não fornece uma extensão geográfica que se considera uma área de referência não marcada.

Em relação à lexia *aula* notamos que este signo linguístico não está presente no MDLF, mas no PR e no DU. O PR inicia sua definição habilmente com a unidade lexical correspondente usual na França e, neste sentido, o tratamento lexicográfico adotado é útil aos franceses e aos suíços para apreender o uso do vizinho respectivo. A presença de aula no DU é mais delicada a ser explicada. Trata-se de uma unidade lexical em margem dos objetivos do dicionário e sua presença pode testemunhar de certa abertura a outras variedades. Pode então aparecer a questão 'porque tal ou tal unidade está presente, mas tal ou tal outra não?'. Responder à presente questão exigiria ver uma quantidade maior de unidades lexicais para ver se o DU tem mais abertura para regionalismos provindo de certas delimitações geográficas, enquanto outro dicionário privilegiaria os regionalismos provindos de outros países. A resposta a tal pergunta se fundamentaria certamente em fatores culturais, contatos entre povos e países, e talvez em corpora complementares que indicam as frequências das unidades lexicais examinadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comparação dos dicionários de língua portuguesa e de língua francesa aponta para certas diferenças na praxe lexicográfica a propósito das duas línguas.

Assim, quando nós nos referimos ao nível linguisticamente não marcado, que serve de norma dicionarística para a descrição do léxico, notamos que as duas lexicografias não procederam às mesmas escolhas. A lexicografia do português parece se orientar através da extensão geográfica do idioma, apoiando-se nas noções já estabelecidas de uma 'norma culta portuguesa' e 'norma culta brasileira'. Dentro desta visão, o DLP e o GDS optaram por descrever o português europeu e o português brasileiro, respectivamente. Nos dois casos a norma culta pode servir igualmente de norma dicionarística. A escolha do Houaiss é mais

delicada, pois se baseia num português supranacional que considera como regionalismos as peculiaridades de Portugal e do Brasil. No contexto da língua portuguesa esta escolha talvez não seja tão delicada, uma vez que a noção de regionalismo parece menos conflituosos em termos de norma culta que no contexto francófono. No entanto, os exemplos apresentados mostram que mesmo um dicionário do formato do Houaiss não consegue ter o mesmo nível de precisão na descrição do idioma dos dois lados do Atlântico. Sendo assim, parece que, para o usuário, é importante saber que tipo de dicionário ele tem nas mãos; por exemplo para interpretar corretamente o valor de uma marca de uso como 'brasileirismo', que pode significar em termos pragmáticos "cuidado, seu interlocutor talvez não vai entender" ou "faz parte do acervo usual".

Na lexicografia francófona da língua comum é o *français standard* que serve de fio condutor e a praxe lexicográfica mostra que este recorte da língua serve apenas imperfeitamente de norma culta ou de norma dicionarística. De fato, a descrição do francês a partir do uso específico de um país causa certos problemas em conciliar o *français standard* com a noção de norma culta.

Para o PR, esta problemática quase é inexistente, pois este dicionário descreve claramente o francês da França, relegando as especificidades dos outros países na esfera dos regionalismos. Fica então com as outras comunidades linguísticas do francês a preocupação de interpretar esses regionalismos como traços de uma subnorma, ou não. No caso do MDLF existe certa simbiose entre *français standard* e norma culta mal definida, mas enriquecida por quebecismos aceitáveis na percepção dos lexicógrafos. O DU, do seu lado, é o representante de um outro tipo de problemática. Certos países da África mantêm como língua oficial o idioma do ex-colonizador, mas não têm as condições materiais para produzir uma lexicografia baseada sobre seu próprio uso real. Mesmo para países em situação econômica boa, como a Bélgica ou a Suíça, não encontramos dicionários gerais baseando-se sobre o uso do país comparáveis com o PR. Sem dúvida é a predominância de uma lexicografia de qualidade provinda da França, associada ao peso demográfico e econômico largamente maior da França, que permitia, no espaço francófono, a aparição de uma lexicografia diferencial, que descreve apenas as peculiaridades de um país ou região, baseado no uso real deste país ou região.

Em todos os casos, para interpretar corretamente interpretar o valor pragmático das marcas de uso diatópicas, o consulente deve ter consciência clara a respeito da natureza do dicionário de que ele se serve. Caso contrário ele talvez não entenderia, a definição, presença

ou ausência de certas unidades lexicais ou acepções. Este fato ultrapassa até a constatação de que a lexicografia portuguesa é mais policêntrica que a francesa.

REFERÊNCIAS

Sites:

http://atilf.atilf.fr/tlf.htm (*Trésor de la langue française informatisé*)

http://www.bdlp.org/ (*Base de données lexicographiques panfrancophone*)

Dicionários:

ANÓNIMO. *Dicionário da Língua Portuguesa.* Porto: Porto Editora, 2013.

CERQUIGLINI, Bernard (Direction). *Dictionnaire universel*. Paris: Hachette-Livre/aupelf-uref, 2008.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa.* Rio: Objetiva, Versão eletrônica, 2009.

REY-DEBOVE, Josette & REY, Alain. *Le nouveau Petit Robert.* Paris: edições LeRobert. Reeditado anualmente, versão eletrônica utilizada: 2017.

SACCONI, Luiz Antonio. *Grande Dicionário Sacconi*. São Paulo: Nova geração, 2010.

VILLERS, Marie-Éva de. *Multidictionnaire de la langue française.* Montréal: Éditions Québec Amérique, 2003.

Obras de consulta:

BAVOUX. Claude. (dir.). *Le français des dictionnaires.* Bruxelles : De Duculot, 2008.

BIDERMAN, M. T. Camargo. "Os Dicionários na contemporaneidade: arquitetura, métodos e técnicas". In OLIVEIRA, A. M. P. P. de & ISQERDO, Aparecida Negri *As ciências do léxicio*, vol III, Campo Grande MS, Editora UFMS, 1998.

BORBA, Francisco da Silva. *Organização de dicionários. Uma introdução à lexicografia.* São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BOULANGER, Jean-Claude. *Lexicographie générale, notes de cours.* Québec : Université Laval/Société Dictionelinc., 1995.

GAUDIN, François (Org.), *La lexicographie militante*. Paris: Honoré Champion, 2013.

GLESSGEN, Martin-Dietrich & THIBAULT, André (orgs.). *La lexicographie différentielle du français.* Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2005.

KRISTOL, Andres. « Une Francophonie polycentrique ». In Yan Greub, André Thibault (Orgs.) *Dialectologie et étymologie galloromanes. Mélanges en l'honneur de l'éméritat de Jean-Paul Chauveau*. Strasbourg: Editions de Linguistique et de Philologie, 2014.

STREHLER, René. « Observations sur le Dictionnaire québécois d'aujourd'hui ». In *International Journal of Lexicography*. Vol. 10 No. 1. Oxford: University Press, 1997.

STREHLER, René. "O *Dictionnaire suisse romand*e a lexicografia diferencial". In *Cadernos de Tradução*. Vol. 32, Florianópolis, UFSC, 2013.

STREHLER, René. "A marca POP em dicionários de língua portuguesa". In *Lusorama*. Nr. 99-100, Frankfurt am Main, 2014.

WELKER, Herbert Andreas. *Dicionários. Uma pequena introdução à lexicografia*. Brasília: Thesaurus, 2004

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

UMA TRAMA DE IMAGENS, POEMAS E SONS: "A DAMA E O UNICÓRNIO" EM LIVRO E CD[145]

Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt (UFRGS)

Una imagen es algo incompleto, pero al mismo tiempo, el hecho de que ellas persistan en el tiempo es extremadamente importante, porque quiere decir que incluso cuando el acontecimiento, documentado por la imagen o representado por la imagen, ha desaparecido, la imagen continúa.
Georges Didi-Huberman: **'El pesimismo no puede tener la última palabra'**

TAPETE TEXTO

A Dama e o Unicórnio (*La Dame à la Licorne*) é o título de conjunto de tapeçarias francesas, frequentemente considerado como um dos grandes trabalhos da arte medieval europeia. Estima-se que as seis telas tenham sido desenhadas em cartão e tecidas no final do século XV, entre 1480 a 1500, em Flandres.

As imagens exibidas nesses tapetes são geralmente interpretadas como alegorias dos cinco sentidos - gosto, audição, visão, olfato e tato e, no sexto deles, onde aparece a inscrição "A Mon seul désir" ("Ao meu único desejo" - em tradução literal), haveria um apelo ao amor, à compreensão ou à reflexão, que equilibraria, na ênfase ao autocontrole, os apelos sensoriais tematizados nas demais. No entanto, neste último tapete, como o motivo seria algo a ser deduzido, os sentidos (físicos e da leitura) permanecem abertos às mais variadas interpretações.

Cada uma dessas telas, de grandes dimensões - de 3.68m X 2,90m a 3,76m X 4,63m -, exibe uma senhora bem vestida e um unicórnio, além de incluir outra mulher mais jovem, um leão e outros animais, muitas flores, árvores e frutas. As flâmulas, bem como os brasões de armas portados pela Dama, pelo unicórnio ou pelo leão, carregam uma insígnia da família, composta de uma série de crescentes amarelos sobre azul, do nobre que provavelmente patrocinou os trabalhos, talvez o sr. Jean Le Viste, homem poderoso na corte de Carlos VII de França, que a teria encomendado como um presente à sua noiva, Claude. Este reconhecimento

[145] Este artigo compõe uma pesquisa em andamento, intitulada *A dicção Preciosa*, resultante de um estágio de pós-doutorado em Lisboa, Portugal, com o auxílio da CAPES. É uma adaptação de parte do primeiro capítulo - "Materiais" -, que investiga as várias e sucessivas leituras literárias do conjunto "A Dama e o Unicórnio".

deu-se em 1882, por Edmond du Sommerard, quando diretor do Museu de Cluny, após o estado francês ter adquirido as peças, sendo a versão que prevalece hoje em dia.

Tecnicamente, usando apenas lã e seda de três cores - vermelha, azul e amarela - os tapetes são admiravelmente tecidos no estilo *mille-fleurs* (ou *mil flores*), que produzem impressionantes efeitos cromáticos e justificam certa aura de mistério e fascínio. Foram encontrados, em 1841, pelo escritor e historiador romântico Prosper Mérimée, no castelo de Boussac, região de Creuse, França.

A escritora George Sand[146], impressionada com a beleza do conjunto, que teve a oportunidade de conhecer em uma viagem a Creuse, escreveu, em 1844, o romance *Jeanne*, uma de suas obras mais conhecidas, de atmosfera romântica, que tem um fundo social na figura da protagonista, uma camponesa disputada por três homens. Ela inclui no enredo algumas descrições dos tapetes de *A Dama e o Unicórnio*, o que trouxe fama e contribuiu para inaugurar a atmosfera lendária em torno das suas imagens. A obra também mereceu outras leituras de Sommerard, que desfizeram, em parte, algumas das hipóteses levantadas por Sand, em sua ficção. Atualmente denominado Museu da Idade Média, a antiga Abadia de Cluny continua a abrigar esses trabalhos, em Paris.

Já no século XX, em 1979, as seis tapeçarias *A Dama e o Unicórnio* serviram de proposta a seis escritores portugueses, que aceitaram o desafio de explorá-las em textos. Partindo da leitura já mencionada, que atribui a cada tela/tapete uma representação dos cinco sentidos, completando o conjunto com a última, que seria, talvez, o sexto sentido ou a habilidade do entendimento, cada escritor ocupou-se de um deles: Maria Velho da Costa explora o ambiente mágico da Dama a partir da visão; José Saramago, através da audição; Augusto Abelaira, do olfato; Nuno Bragança, do paladar, e Ana Hatherly, do tato. Por fim, Isabel da Nóbrega aventura-se nos meandros do sexto sentido, que se enuncia na última imagem pela divisa secreta "A mon seul désir".

Dessa produção conjunta, trabalho de tapeceiros da língua, resultou um belo livro ilustrado, *Poética dos cinco sentidos*: *La Dame à la licorne*, no qual cada parte, elaborada como uma espécie de conto, sugere, à distância, relações entre os tapetes, os sentidos e também entre as múltiplas linguagens da arte. Obviamente, não há separações definidas e definitivas, ao contrário, o que se percebe no tom geral dos textos é uma tentativa de apagamento, de esmaecimento entre os sentidos e/ou dos limites das artes às quais se

[146] George Sand é o pseudônimo de Armandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant (1804-1876), romancista e memorialista, considerada uma da maiores escritoras francesas e precursora do feminismo.

reportam e a produção de uma montagem, em tentativas transversais de escritura/leitura. Fala-se de literatura, em poesia e em trama; fala-se de pintura, em afrescos e em tapeçarias; fala-se de música, em sinfonias e em canções. Também de história, viagens, mitologia, gabinetes de maravilhas e descobrimentos.

Trinta anos depois da publicação lusitana, em 2010, a produção é recuperada por seis ensaístas brasileiros - Cleonice Berardinelli, Vilma Arêas, Jorge Fernandes da Silveira, Gilda Santos, Horácio Costa e Luis Maffei -, pesquisadores da literatura e cultura portuguesas, que guiam o leitor através de cada texto e imagem, descobrindo, no livro, para além da relação com a tapeçaria, o mote inicial, alguns caminhos da ficção em Portugal após a ditadura salazarista. Assim, atualizando e acrescentando outras camadas aos sentidos da trama, elaboram um retorno interpretativo, cujo título é *Poética dos cinco sentidos revisitada*, e que se envolve menos com a obra tecida, os tapetes, e mais com os textos, ou seja, com a "teia de palavras", proposta pelos escritores portugueses.

Assim, uma nova teia é acrescentada à anterior, na mesma sequência dos textos da edição de 1979, em proposta levemente diferida, mais metatextual, exibindo tonalidades e interpretações de especialistas, que incluem referências às obras dos escritores da primeira publicação e também discutem as relações destes escritores com seu próprio fazer literário.

O livro *Contos de imagem*, de 2005, escrito por Fiama Hasse Pais Brandão é composto de três contos – "O unicórnio", "O monóculo" e "Eva sabia" - e de uma novela poética - "Movimento perpétuo" -, fragmentada em três partes. Como o título anuncia, todos os textos, de alguma forma, se envolvem com problemáticas em torno das imagens, e, subliminarmente, o primeiro conto já introduz essa temática. Além da referência explícita ao animal lendário, evidencia-se uma relação intertextual com outra conhecida leitura dos tapetes: os poemas de *O livro das imagens*, de 1902, e, especificamente, o poema "O unicórnio", de *Novos Poemas*, 1907, ambos de Rainer Maria Rilke:

O Unicórnio

O santo alçou sua cabeça e a oração
tombou-lhe para trás, qual elmo soerguido;
então o alvíssimo animal sempre descrido
dele acercou-se sem o mínimo ruído –
cerva indefesa, os olhos a implorar perdão.

Em marcha harmoniosa, os cascos de marfim
iam-se adiantando; um reflexo fulgurava
ditoso no pelame e se detinha enfim
na fronte quieta, límpida onde, como esguia
torre sob o luar, o chifre de tão alva

matéria cada passo dado soerguia.

Entre a penugem róseo-parda do focinho
tão de leve franzido, avultava um traço
de branco absoluto: os dentes a brilhar;
as narinas para o alto arfavam um pouquinho.
Coisa alguma porém lhe restringia o olhar:
ao atirar imagens para o espaço,
um ciclo azul de lendas vinha ele encerrar.

Este poema, aqui citado em epígrafe, traz o unicórnio como protagonista e foi publicado no Brasil em 2012, com tradução de José Paulo Paes. O que se põe em cena, em Rilke e nesses versos, é um movimento de passagem de uma ordem pagã – "de lendas" – para uma ordem cristã – de "santo" – figurada na primeira estrofe, que flagra um momento de oração e vai separar, na estrofe final, a palavra como mito da palavra como ato.

Sendo o unicórnio e as tapeçarias motivos caros a Rilke, também na obra *Cadernos de Malte Laurids Brigge*[147], de 1910, cujos fragmentos 38 e 39 os descrevem, não é de se estranhar a apropriação feita pela escritora da figura do poeta, ao torná-lo personagem de seu breve conto. O fim de uma ordem e a continuidade de outra, ou a continuação espectral de uma na outra, segue um movimento similar ao que Fiama Hasse aplica, em seu conto, à figura do narrador, a seus motivos e personagens: seu "Unicórnio", duplo do poeta, é composto de imagens atiradas ao espaço, estranhamente deslocadas no tempo, que surgem devagar, destacadas de um fundo comum e são momentaneamente materializadas, como por efeitos de luz - uma luz muito suave que vem das palavras postas, no conto, em estado de performance.

Antes de tratar do texto que, efetivamente, é o objeto desse artigo, no fim dessa cadeia de relações entre algumas leituras literárias e os tapetes, convém retornar brevemente a eles, às suas tramas de lã e seda, e descrever as cenas que aí se desenrolam.

TAPETE TEXTO IMAGEM

Denominei de cena, em função da densidade dramática dessas imagens, cada parte recortada, ou bordada, em tela. As personagens são as mesmas, mas nunca iguais. Assim, se alteram o rosto e o vestuário da Dama, o penteado da aia, a posição do unicórnio e do leão, o tramado de fundo e a disposição do grupo no espaço. Montei uma breve descrição de cada tela, conservando a ordem de aparecimento dos sentidos nos dois livros citados: o dos portugueses - *Poética dos cinco sentidos*: *La Dame à la licorne* - e o dos brasileiros - *Poética*

[147] Em tradução portuguesa, o título é uma variante: *As anotações de Malte Laurids Brigge*, 2003.

dos cinco sentidos revisitada, que consideraram a visão como necessariamente o primeiro sentido em uma ordem de "leitura" dos tapetes ou em uma hierarquia, embora a teoria mais recente (Berger, 1972; Jay, 1993) saliente e questione a ênfase ocidental na visão, ao ser considerada um inequívoco lugar de verdade e/ou de certezas.

Dito isso, passando às descrições, na cena da visão no tapete, a senhora está sentada, segurando em sua mão direita um espelho de cabo longo. O unicórnio está ajoelhado,com suas patas dianteiras no colo da Dama, e o espectador também o contempla parcialmente no reflexo do espelho. O leão, do lado esquerdo, segura o mastro com as divisas. No conjunto, o unicórnio ocupa o lado direito dos tapetes e o leão, o esquerdo. Em todos, há uma espécie de ilha, marcada na forma oval de tom mais escuro que acomoda, ou compõe, um espaço que delimita o lugar onde estão as personagens, figuras centrais de cada cena.

Na cena da audição no tapete, a dama, à esquerda, toca um instrumento de teclas pousado sobre uma mesa. A aia, em pé, do lado oposto, a acompanha, operando o que parece ser um tipo de fole. O leão e o unicórnio ocupam cada lado da figura, segurando os mastros com os crescentes, em suas posições usuais, como guardiões.

A dama está em pé na cena do olfato no tapete, compondo uma coroa de flores. Sua aia, à esquerda, segura um prato com outras flores, variadas, e colocadas ao alcance de suas mãos. Novamente leão e unicórnio ocupam os lugares laterais, segurando os mastros, enquanto um macaco, tendo apanhado uma flor de uma cesta, permanece a cheirá-la sobre um banquinho. Nesse tapete, a pequena ilha de cor mais forte torna-se ainda menor, já que, por um dos lados, tem um tramado imitando um tramado de madeira atrás das personagens, mas, por outro lado, curiosamente se amplia, pois rosas adornam a cerca e, supõe-se, espalham odores para além dos limites.

Na cena do paladar no tapete, a dama pega uma guloseima de uma taça grande e funda, que é segurada pela criada. Ao mesmo tempo, seus olhos estão voltados a um pássaro, apoiado em sua mão esquerda. O leão e o unicórnio, segurando os mastros com os crescentes, ao lado das mulheres, montam uma espécie de moldura que as centraliza duplamente - estão no centro da tela e, explicitamente, no centro da composição. Um macaco aparece aos pés da senhora, também comendo doces e um cachorrinho peludo descansa sobre uma das pontas de seu vestido.

Na última cena dos sentidos identificáveis no tapete, a do tato, a dama, em pé, ergue a mão esquerda e segura o chifre do unicórnio, enquanto, com a outra, empunha o mastro e a bandeira com as marcas dos crescentes, a divisa da família. Está absolutamente no centro da

cena e olha decidida para frente. O leão também lança o olhar para fora do quadro, enquanto ele e o unicórnio portam escudos com os mesmos símbolos. Os dois animais e a Dama são dispostos sobre a "ilha", o pequeno reino à parte, em desenho elíptico de tapete sobre tapete. Na parte do meio, à altura da cabeça da Dama, há dois macacos presos em correntes, um de cada lado, enquanto na parte superior pássaros voam. A aia não está presente.

Por fim, a cena de "A Mon seul désir" no tapete, é uma tapeçaria mais larga que as outras e tem um desenho um pouco diferente, além de apontar especificamente para valores materiais, como habitação, dinheiro e joias. A senhora se levanta em frente a uma tenda na qual, na parte superior, lê-se a inscrição. A criada, à direita, abre um pequeno baú. A Dama parece estar colocando um colar no baú, o mesmo que usa em uma das peças do conjunto. À sua esquerda, um banco com bolsas de moedas e no interior da tenda, o cachorrinho sobre uma almofada. O leão e o unicórnio estão em suas posições usuais, cada um segurando o mastro com os crescentes e abrindo uma das pontas da tenda. O conjunto se equilibra em sua "ilha" e a presença da tenda traz um aspecto mais íntimo e doméstico - o que talvez, no futuro, se chamará "burguês".

São os elementos visuais desse conjunto que, redefinidos, irão compor o trabalho de Maria Teresa Horta e Antonio de Sousa Dias, um desafio em som e palavras que se abre, como passagem, com duas perguntas ou versos, em linhas pretas e vermelhas:

> A Dama seduz
> Ou o Unicórnio entrega-se?
>
> No jogo da sedução
> Quem usa a taça e a seta?
>
> (HORTA & DIAS, 2013, sem marcação de páginas)

TAPETE TEXTO IMAGEM SOM

Disposto na sessão de literatura infantil de qualquer livraria portuguesa, ainda que os motivos dessa classificação levem adiante os mistérios que envolvem as tapeçarias, encontra-se um livro que é uma conjunção híbrida entre poemas, ilustrações e CD-ROM, elaborado a quatro mãos pela poeta Maria Teresa Horta e pelo músico Antonio de Sousa Dias, intitulado *A Dama e o Unicórnio*.

Na capa interior do livro, consta a informação de que as imagens da capa e miolo foram recortadas e reelaboradas, em colagens de figuras e detalhes de fotografias da série de tapeçarias *A Dama e o Unicórnio*, por Michel Urtado, com capa e paginação de Joana

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Miguéis/ Atelier 004. Menciona-se, ainda um projeto de leitura gravado em CD, com a voz de Ana Brandão, e também um espetáculo - levado a cena em 2012 - com o título *A Dama e o Unicórnio. Cantata Profana para voz e eletrónica*[148].

Em versão intermidiática, esse trabalho fragmenta ainda mais o tema, aproveitando fotografias e acrescentando explicitamente sons, música, ao conjunto, recorrendo mais uma vez às imagens dos tapetes e rearranjando-as em micro telas redondas, retangulares, de diferentes tamanhos, que conectam outra vez o ver e o ler, dando voltas sobre as interpretações anteriormente já vistas e lidas, tanto no que diz respeito aos sentidos quanto em relação às múltiplas possibilidades poéticas deste material.

Promove-se, por um lado, uma atualização das relações entre as linguagens, que passam por operações de design e por uma gravação em suporte digital só executável em tempo atual. Nesse tratamento, os poemas criados por Horta são lidos enquanto a eles se acrescentam efeitos sonoros e as imagens visuais são oferecidas aos pedaços, remontadas sobre um fundo liso e vermelho na capa, e branco, cinza ou vermelho nas páginas interiores, partes delas compondo frisos horizontais e verticais, desenhando quadrados e círculos e exibindo detalhes - mãos, olhos, cabeças,...- dando a ver o já visto como se não tivesse sido, e, simultaneamente, percorrendo um longo caminho, que vai desde as iluminuras dos livros antigos até os recursos contemporâneos de ilustração.

Por outro lado, pela reativação da iluminura e por novamente trazer as tapeçarias à cena, o presente torna-se uma anacrônica confluência de tempos, espaços e linguagens, em que, exacerbados, os sentidos da visão e da audição prevalecem, enquanto a textualidade vai apelar aos outros: olfato, tato e paladar. Quanto ao último dos sentidos, aquele que é indefinido, chega a apontar a outro futuro, do ponto de vista da Dama:

Conquista

Eu capricho na conquista
no fogo da sedução

Sou Dama da minha vida
deixo nela a minha pista

Senhora de meu desejo
de meu prazer e paixão

[148] Este espetáculo foi apresentado entre os dias 31 de outubro, 01 e 02 de novembro de 2013 no Teatro Municipal São Luiz, em Lisboa. Ficha técnica: Direção: António de Sousa Dias/ Poema: Maria Tereza Horta /Interpretação: Ana Brandão/ Concepção visual, sonora e programação: Antonio de Sousa Dias/ Design de luzes: Daniel Worm d'Assunção/ Produção: Horta Seca Associação Cultural. Parte desse trabalho, gravada em vídeo, pode ser assistida em: https://www.youtube.com/watch?v=Y_lEhwY2GL

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

(HORTA & DIAS, 2013, sem marcação de páginas)

Outras leituras são possíveis, aqui. Capazes de subverter as convenções, incluir novos conteúdos e sugerir, inclusive, maior autonomia e independência à personagem da Dama, algo impensável no século XV, mas perfeitamente plausível cinco séculos depois, em Maria Tereza Horta, integrante do famoso grupo "As três Marias[149]", que surpreendeu o mundo português em 1972, em plena ditadura, com um livro híbrido e de autoria compartilhada, *Novas cartas portuguesas*, considerado, hoje, um dos detonadores do movimento feminista em cena lusófona e um dos melhores trabalhos literários do século XX em língua portuguesa.

TAPETE TEXTO IMAGEM SOM POESIA

A extensão dos poemas para além dos tapetes, retorna, mais uma vez, a uma proposta que já está lá, no objeto tecido, percebida pelos muitos e variados artistas em uma espécie de encantamento: as imagens produzidas na superfície das telas podem multiplicar os sentidos e também torná-los ambíguos, sugerindo mais do que dizendo:

O vento

Mas o vento perpassa
depois pela cena
fazendo oscilar o manto e o véu

Arrepiando os pulsos
que a Dama perfuma

E ao chegar a Aia
desnuda-lhe os braços
desata-lhe os cabelos

Sobe-lhe devagar a orla da saia
(HORTA & DIAS, 2013, sem marcação de páginas)

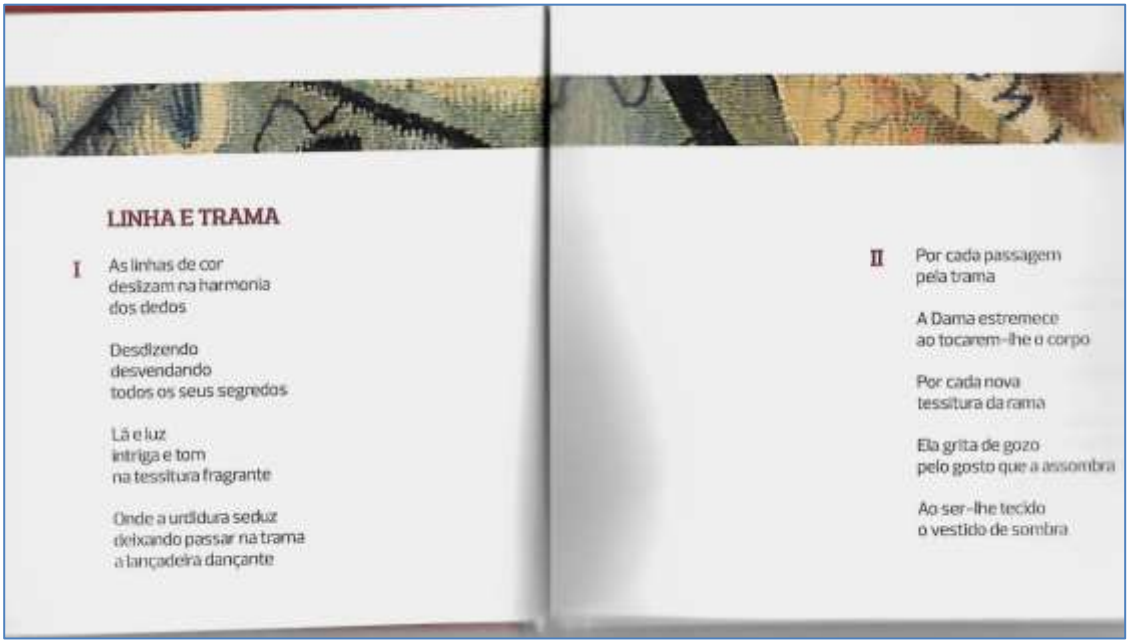
[149] As "três Marias", Maria Isabel Barreno, Maria Tereza Horta e Maria Velho da Costa marcaram, em *Novas cartas portuguesas*, "um ponto de viragem quer no panorama literário português da década de setenta quer no contexto político e social do Estado Novo. Depois da sua apreensão r do processo judicial instaurado às três autoras (...), as *Novas cartas* foram imediatamente objecto de tradução na Europa e nos EUA, por entre uma onda de apoio internacional que haveria de tomar proporções inimagináveis e de criar redes de solidariedade de perspectivas transnacionais. Hoje disponível em mais de dez línguas, o livro é ensinado em várias universidades (...) e tem sido objecto de várias dissertações académicas, estudos e tributos artísticos." In. AMARAL, MACEDO e FREITAS, 2012.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Um plano comum de leituras inclui o cenário aristocrático e decorativo, o belo, penoso e demorado trabalho manual e a preparação para o casamento, pano de fundo das tapeçarias e que, no contexto social, muda o status das mulheres, ao mesmo tempo alvo da homenagem e protagonista das cenas apresentadas. No futuro, a Dama irá se tornar a senhora de reinos e de castelos, com a naturalidade que atribuiu às mulheres e aos seus corpos os lugares e papeis designados de antemão pelo mundo masculino e pelas convenções sociais.

No entanto, embora Maria Teresa Horta também explore o desejo feminino, tomando a figura do unicórnio em contraponto fálico, outras variantes habitam o trabalho, que se torna uma sucessão de cantos de liberdade até o canto final, e se ocupa de múltiplas faces, em nova tessitura: cada sentido é revisitado, mas além deles, as personagens, que saem do pano de fundo e adquirem contornos e cores mais nítidos: as artesãs, o unicórnio e o leão, a aia - que às vezes se torna filha. E a própria Dama que se estranha sendo uma e outra, com feições diferentes em cada tapete. Cada um/uma recebe um poema. Também os sentidos e os mecanismo que fazem surgir suas imagens: enredo, desenho, teares, novelos, bordaduras, aberturas, laços, remates, linha e trama.

"Linha e trama" formam um díptico: dois poemas colocados lado a lado, com um friso superior horizontal que une as páginas, recortado dos tapetes:



LINHA E TRAMA

I

As linhas de cor
deslizam na harmonia
dos dedos

Desdizendo
desvendando
todos os seus segredos

Lã e luz
intriga e tom
na tessitura fragrante

Onde a urdidura seduz
deixando passar na trama
a lançadeira dançante

II

Por cada passagem
pela trama

A Dama estremece
ao tocarem-lhe o corpo

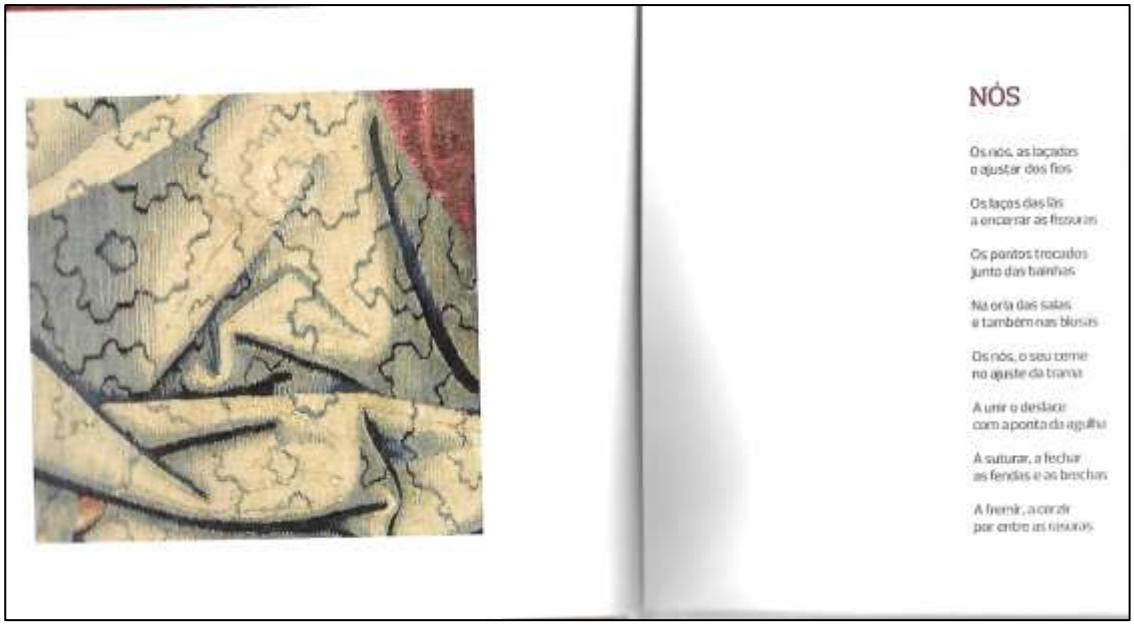
Por cada nova
tessitura da rama

Ela grita de gozo
pelo gosto que a assombra

Ao ser-lhe tecido
o vestido de sombra

O mesmo acontece em "Nós", só que dessa vez, na página oposta, surge um recorte que é quadro, formando um desenho quase abstrato:

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361


NÓS

Os nós, as laçadas
o ajustar dos fios

Os laços dos fios
a encerrar as fissuras

Os pontos trocados
junto das bainhas

Na orla das saias
e também nas blusas

Os nós, o seu cerne
no ajuste da trama

A unir o destace
com a ponta da agulha

A suturar, a fechar
as fendas e as brechas

A fremir, a coralr
por entre as rasuras

A poeta também vai se ocupar com uma dimensão mediadora: do mito, da alquimia, do sonho, do desejo. De figuras como o anjo e a ninfa, em diálogo com o Unicórnio e com todo o universo das "lendas" pagãs já assinalado por Rilke.

Invertendo a sequência dos sentidos, Maria Teresa Horta inicia pelo sexto deles, justamente o indefinido. Depois escreve sobre o paladar, a audição, o olfato, a visão e, por último, o tato - que explicitamente vai remeter à posse:

A MÃO

Pousar a mão
no chifre do unicórnio

Descendo
os dedos em torno

Como
se fosse...

A boca do
poço

A boca da face
A boca do corpo

O recorte escolhido, na página anterior, exibe um retângulo que mostra a mão da Dama segurando o chifre do Unicórnio e, a partir daí, se anuncia o final surpreendente. Os poemas a seguir, como "Rasura da rama", "Fenda entreaberta" e "Graal" vão preparar sua

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

grande fala, no final. Antes, porém, ela se encontra com as outras - Geneviève (seu outro nome), Helena de Tróia, Alice, Eurídice, Dalila - todas heroínas solitárias, personagens fixadas para sempre em seus destinos, condenadas a permanecerem linguagem, confinadas em "Uma fala sem mundo" e a um não corpo humano, feitas de pura projeção e desejo.

Com esse título - "Uma Fala Sem Mundo" - monta-se uma sequência de seis poemas começando todos com o mesmo verso, que é também uma pergunta em vermelho, que a dama faz a si mesma: "O que faço da minha eternidade?" Vale a pena ouvir no CD, na voz de Ana Brandão, esse lamento final, com o qual a Dama se despede no livro da poeta portuguesa.

Maria Teresa Horta, em 2012, publicou um conjunto de poemas eróticos, intitulado *As Palavras do Corpo (Antologia de Poesia Erótica)*. O trabalho coletivo de *A Dama e o Unicórnio* veio a público no ano seguinte, 2013. De algum modo, os dois livros se suplementam, embora, segundo afirmação da escritora, os poemas sobre os tapetes sejam um trabalho de vinte anos. Em ambos, há um exercício impossível de escutar o invisível, de buscar os lugares de sentido do corpo e da escrita das mulheres, misturando o trágico e encantatório:

AS VOZES

As vozes das mulheres
povoam cada uma
das tapeçarias

Mille-fleurs perecíveis

invisíveis

Nesta pequena obra híbrida de Horta e Dias, acompanhados pela leitura de Brandão, o texto-tapete, já muito lido e relido pela tradição, em suporte intermidiático vai ganhar intensidade, sensualidade e renovar todos os seus motivos. Estes, além de receberem um tratamento próprio de instalação, com a intervenção das ilustrações, dos sons, das cores, dos recortes e das palavras, oferecem um espetáculo que, se, efetivamente, foi apresentado teatralmente, é proposto pela obra, a partir do jogo interdisciplinar e criativo que propõe.

REFERÊNCIAS:

AMARAL, Ana Luísa; MACEDO, Ana Gabriela e FREITAS, Marinela (Orgs.). *Cadernos de Literatura Comparada*: *Novas cartas portuguesas* e os feminismos. Número 26/27. Porto: Edições Afrontamento, 2012.

DELAHAYE, Elisabeth. *The Lady and the Unicorn*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2007. [English]

et PASTOREAU, Michel. *Les secrets de la licorne*. : Editions de la Réunion des musées nationaux, 2013.

HATHERLY, Ana, ABELAIRA, Augusto; NÓBREGA, Isabel da; SARAMAGO, José; COSTA, Maria Velho da; BRAGANÇA, Nuno. *Poética dos cinco sentidos: La Dame à la licorne.* Lisboa: Bertrand,1979.

HORTA, Maria Teresa. *As Palavras do Corpo*. Antologia de Poesia Erótica. Lisboa: Quixote, 2012.

e DIAS, António de Sousa. *A Dama e o Unicórnio.* Lisboa: Dom Quixote, 2013.

,BARRENO, Maria Isabel e COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

PAIS BRANDÃO, Fiama Hasse. *Contos da imagem*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2005.

RILKE, Rainer Maria. *As anotações de Malte Laurids Brigge.* Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

[Poemas]. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SANTOS, Gilda; COSTA, Horácio (Orgs.). *Poética dos cinco sentidos revisitada*. Rio de Janeiro:7 Letras, 2010.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

ADAPTAÇÕES DE MORTE E VIDA SEVERINA: A INTERMIDIALIDADE NA OBRA DE JOÃO DE CABRAL DE MELO NETO

Dra. Helena Bonito Couto Pereira (UPM-Mackenzie)
Me. Rodrigo de Freitas Faqueri (UPM-Mackenzie/IFSP)

[...] Creio que uma das bases da minha poesia sempre foi [...] essa coisa visual. Sempre achei que a linguagem, quanto mais concreta, mais poética. Palavras como melancolia, amor, cada pessoa entende de uma maneira. Se você usar palavras como maçã, pedra ou cadeira, elas evocam imediatamente ao leitor uma reação sensorial.
João Cabral de Melo Neto (In: LUCAS, 2003, p. 95)

INTRODUÇÃO

Este breve estudo[150] tem como objetivo analisar cenas de duas adaptações do poema *Morte e Vida Severina*, do escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto, publicado inicialmente em 1956. A primeira adaptação em estudo é a minissérie homônima produzida pela TV Globo em 1981. A superprodução desta composição poética em um formato televisivo inaugurou o gênero audiovisual baseado em obras literárias que ganharia, anos mais tarde, tradição nas televisões brasileiras com este formato. Já a segunda adaptação estudada é uma versão audiovisual da *graphic novel* produzida pelo cartunista Miguel Falcão em 2005, a partir do mesmo poema de João Cabral. A adaptação intitulada *Morte e Vida Severina em Desenho Animado* foi elaborada, em 2010, com recursos de animação e efeitos 3D.

Serão examinadas as cenas relacionadas à primeira e à oitava estrofes para se observar as semelhanças entre o texto original e suas versões nestes diferentes suportes. A linguagem verbal, carregada de significados, uma semântica reveladora de vários aspectos da escrita de João Cabral, poeta capaz de articular forma e conteúdo em suas composições, e também a linguagem audiovisual, ancorada primordialmente na linguagem cinematográfica, são exploradas com maestria pelos diretores e roteiristas Afonso Serpa (na animação) e Walter Avancini (na minissérie).

A apresentação do retirante Severino e toda sua fala inicial são peças fundamentais para compreensão deste poema de João Cabral, pois apresenta-se um cenário desolador que mistura várias vozes de inúmeras pessoas na mesma condição sub-humana em que o próprio

[150] Com o apoio do Fundo de Pesquisa Mackenzie/Mackpesquisa.

narrador se encontra. Incapaz de encontrar características pessoais ou sociais que o diferenciem de tantos outros retirantes, este Severino torna-se um símbolo do drama vivido nas regiões assoladas pela seca.

Dessa maneira, é importante se observar como foi feita a transposição destes trechos da obra literária para as adaptações destacadas anteriormente. Serão destacadas as opções escolhidas pelos diretores para retratar a aspereza do texto poético e a caracterização do narrador e o ambiente apresentado.

Assim, este breve estudo analisará não só a linguagem audiovisual presente nas adaptações, mas a forma com a qual foi utilizada para permanecerem as características essenciais contidas na produção literária, juntamente com a construção imagética fornecida. Busca-se demonstrar que a linguagem audiovisual incorpora elementos, antes postos somente como da linguagem verbal, como o lirismo e a poesia, em seu âmbito de criação e proporciona novas experiências e construções de sentido tão profundas quanto a linguagem verbal.

A ESCRITA DE JOÃO CABRAL E O AUDIOVISUAL: UMA BREVE FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Antes de explorar os fragmentos selecionados do poema e sua versão audiovisual, apresenta-se a breve fundamentação teórica que o sustenta, com dois pilares: a teoria do efeito de vida, segundo Marc-Mathieu Münch, e a teoria da adaptação de Linda Hutcheon.

Como o poema Morte e Vida Severina foi alvo de diferentes versões, para texto teatral e musical, vídeos para tevê, revista em quadrinhos e desenho animado para o cinema, cada uma dessas criações ocorreu em tempos e em circunstâncias diferentes da produção original. Portanto, ao longo dessas seis décadas o poema alcançou sucessivos públicos em diferentes suportes, do escrito ao audiovisual. Desse modo, as gerações seguintes permanecem muito próximas do texto de João Cabral. Esse foi um dos motivos por examinar esse poema à luz da teoria do efeito de vida: a possibilidade de despertar emoção estética na posteridade, embora essa emoção não seja a mesma para todo mundo. De acordo com M. Münch,

> A afirmação global dos artistas é a seguinte: uma obra de arte bem sucedida é aquela que se mostra capaz de criar, na mente do receptor, um efeito de vida, por acionar todas as faculdades da mente e do espírito [...] A ficção oferecida pela obra em um objeto encarnado, encarnante, prolonga, completa, corrige, transcende a vida cotidiana. No espaço de um instante, o corpo, o espírito, o passado, o futuro, o real e

> a possível fusão em uma experiência especial, a emoção estética, para a qual as melhores palavras são presença e plenitude. Então, a emoção está na vida real e a vida real parece estar na emoção (2014, p. 107).

Não se pode definir como obra de arte toda produção que envolve a imaginação e o espírito humano, mas apenas aquelas que permanecem na posteridade:

> Mas, desde que se admita a tese do efeito de vida, surge um critério irrefutável: o da posteridade. Quando uma obra permanece viva para gerações para as quais ela não foi produzida, isso ocorre porque a obra possui, objetivamente, um valor indubitável do ponto de vista antropológico (MÜNCH, 2014, p. 110).

Quanto à adaptação, pode-se defini-la como transformação ou transposição de um produto artístico para outro, visando o público que já conhece a obra original e outro público para a qual ela talvez permanecesse desconhecida no meio em que foi inicialmente produzida.

A primeira diferença está na autoria: enquanto uma obra literária como um poema resulta da criação individual do poeta, sua versão em teatro ou em vídeo exige um adaptador, um diretor de cena, intérpretes e uma equipe de profissionais. São, portanto, diferentes processos de criação e de recepção. Toda adaptação pertence a um contexto socioeconômico, cultural e artístico e pode alcançar efeitos variados, dependendo do momento de sua criação e do público a que se destina.

Hutcheon (2011, p. 45) afirma que é possível considerar a adaptação sob três perspectivas:

1. Transposição anunciada e explícita (o produto adaptado informa de onde ele vem: “adaptado de”, “baseado em”), com mudança de mídia, podendo ser bem diferente do texto original; é um processo de apropriação;
2. Processo de criação, que envolve uma reinterpretação, uma apropriação da obra anterior, buscando novo público ao qual será transmitida uma obra que ele dificilmente procuraria ou leria na versão original. O adaptador é inicialmente um leitor e depois um criador;
3. Processo de recepção, em que o público pode experimentar uma obra já conhecida, agora em outro formato.

A adaptação busca equivalências em diferentes sistemas de signos para uma determinada narrativa, ou seja, a “forma” se separa de seu “conteúdo” original e este passa a ser transmitido em nova forma. Um relato lido ou narrado não é o mesmo que um relato mostrado ou encenado, portanto trata-se de outro produto artístico.

Sobre a escrita de João Cabral, tem-se em sua essência poética o investimento na forma, concatenando o poema, palavra por palavra, articulando forma e conteúdo de maneira singular. Essa escrita, influenciada por poetas como Carlos Drummond, Murilo Mendes e Manuel Bandeira, ganha forma e força pela capacidade do poeta pernambucano em extrair a máxima significação de cada vocábulo. Com o poeta mineiro Murilo Mendes, o próprio João Cabral afirma que aprendeu a "... dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo" (FILHO, 2007, p. 10).

Entre os poetas dessa geração, Cabral individualizou-se como um perfil único, devido ao seu gosto pela literatura (mas não pelas formas clássicas, como o soneto) e à invenção de uma espécie de "artesanato lúcido". Ele sempre salientou sua predileção pelo trabalho artístico, o raciocínio, a construção do poema: "eu não acredito em inspiração, eu trabalho meus materiais". Após ter recebido prêmios e homenagens no Brasil e no exterior, ele enunciou sua "arte poética" diversas vezes, como se registra na edição definitiva de sua obra:

> A poesia parece-me algo maior: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização das estruturas verbais; são coisas que nada têm a ver com o que se denomina, geralmente, "inspiração", ou mesmo "intuição".

A partir dessa percepção de sua criação poética, e tendo um senso aguçado da situação de pobreza e de exclusão social e econômica em Pernambuco, seu estado natal, João Cabral construiu o longo poema narrativo que viria a se tornar sua obra mais conhecida, Morte e vida Severina, publicado em 1956.

Nessa época o poeta, já conhecido por outras publicações inspiradas no Nordeste, atingiu o ponto mais elevado de sua obra, que até então era desconhecida do grande público. Poucos anos depois, *Morte e Vida Severina* deu origem a uma peça de teatro, sendo que posteriormente surgiram duas versões para minissérie televisiva, uma para história em quadrinhos e outra para animação cinematográfica, o que permitiu que várias gerações, de diferentes regiões do país, tivessem a oportunidade de apreciar a intensidade das emoções desse poema. A primeira versão para além da página escrita, que talvez tenha sido a de maior impacto, foi a transformação do poema em peça, com a musicalização de seus versos por Chico Buarque, em 1968.

Em *Morte e Vida Severina* (1956), o autor pernambucano apresenta uma forma de escrita condizente com a ambientação áspera presente na obra. Assim, um texto carregado de imagens fortes e marcantes parece tornar o desafio de uma adaptação audiovisual muito mais complexa do que aparentemente se pode imaginar. Conforme Bernardet (2000, p.33), a

linguagem cinematográfica ou audiovisual em seu desenvolvimento preocupa-se com a relação entre o espaço e a criação da estrutura narrativa própria do gênero. Além disso, ela se preocupa com o ângulo e o foco que serão selecionados para se dar destaque a determinada ação na obra:

> Outro fato básico para a evolução da linguagem foi o deslocamento da câmara, que abandona sua imobilidade e passa a explorar o espaço. [...] A câmara não só se desloca pelo espaço, como ela o recorta. (BERNARDET, 2000, p. 34-35).

A perspectiva presente em uma produção audiovisual traz elementos que são particulares e específicos desta linguagem, criando uma nova compreensão sobre o texto que foi adaptado. Pode-se dizer que o processo de criação em um suporte fortemente audiovisual é tão elaborado e pensado quanto a criação do texto poético para João Cabral. Assim como *Catar feijão se limita com escrever:/ jogam-se os grãos na água do alguidar/ e as palavras na da folha de papel;/ e depois, joga-se fora o que boiar*/(MELO NETO, 1999, p. 346) a construção de uma obra audiovisual recorta o espaço, foca ângulos específicos, seleciona-se, organiza-se e monta-se a partir da articulação entre sua forma e seu conteúdo.

ANÁLISE DA CENA DE ABERTURA DA MINISSÉRIE *MORTE E VIDA SEVERINA*, DE WALTER AVANCINI (1981)

A obra cabralina escolhida para esta análise se inicia com a apresentação do narrador "Severino", tentando diferenciar-se de tantos outros retirantes iguais a ele nas condições sociais e características pessoais. Severino busca adjetivos que o diferenciem dos outros Severinos, filhos de outras Marias de outros tantos Zacarias que também emigravam do sertão nordestino para o litoral. Chega por fim a definir-se como o Severino que viaja na presença do leitor:

> Mas, para que me conheçam
> melhor Vossas Senhorias
> e melhor possam seguir
> a história de minha vida,
> passo a ser o Severino
> que em vossa presença emigra.
> (MELO NETO, 1999, p. 172)

O narrador convida o leitor a acompanhá-lo em sua peregrinação do sertão nordestino até o Recife e ver o cenário apresentado de miséria e condições sub-humanas, acompanhado de perto pela morte assoladora.

Com essa apresentação de um Severino tão homogêneo aos tantos outros retirantes que faziam o mesmo trajeto que o do narrador, parece-se construir a imagem de que qualquer pessoa poderia ser este Severino que se apresenta ao leitor, pois ele não é diferente de nada e nem de ninguém. Ele é como muitos, que sofrem com a seca e a fome, tentam fugir da pobreza e da miséria e, cansados e desgastados pela caminhada, podem morrer antes mesmo de chegar ao seu destino.

Na adaptação para a televisão, o texto de apresentação deste narrador do poema cabralino foi utilizado quase integralmente, sem alterações. O ator José Dumont, que interpreta o narrador Severino, reproduz o início do poema, retirando somente o seguinte trecho:

> (de fraqueza e de doença
> é que a morte Severina
> ataca em qualquer idade,
> e até gente não nascida).
> Somos muitos Severinos
> iguais em tudo e na sina:
> a de abrandar estas pedras
> suando-se muito em cima,
> a de tentar despertar
> terra sempre mais extinta,
> a de querer arrancar
> alguns roçado da cinza.
> (MELO NETO, 1999, p. 172)

Observando-se o texto mantido da obra primordial e os outros elementos pertencentes da produção televisiva, tem-se a criação de uma linguagem audiovisual bem elaborada e com resultados que trouxeram uma percepção imagética e sonora possível para o poema.

O cenário em que se apresenta Severino possui em toda a sua extensão uma tonalidade amarelada, assim como a sua roupa e até mesmo o seu tom de pele. Inicialmente, as feições de Severino não se destacam por entre a vegetação que o rodeia. Quem ganha destaque é essa vegetação quase incolor, remetendo à ideia de aspereza presente no texto, posicionando o telespectador dentro do sertão nordestino apresentado. Com o foco na vegetação e não na personagem, apresenta-se a ideia de que o ambiente é melhor identificado e diferenciado que o narrador, que é igual a tantos outros Severinos [00:01:35].

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Cena da minissérie Morte e Vida Severina (1981)

À medida que se apresenta e tenta se diferenciar dos demais, Severino vai se aproximando da câmera e ganhando foco enquanto a vegetação como a ficar borrada. Sua expressão facial começa a ganhar destaca pelo foco trazido pela câmera, mas as cores do ambiente, personagem e vestimenta continuam dando o tom de semelhança entre esses elementos. Mesmo que tente se diferenciar com muitos adjetivos e referências, este Severino narrador continua sendo igual a todos os outros Severinos representados no poema cabralino [00:02:55].

Cena da minissérie Morte e Vida Severina (1981)

Quanto à oitava estrofe, mais conhecida por ter sido musicalizada por Chico Buarque em 1968, tornou-se praticamente um clássico em nossa cultura, sobretudo para os grupos de esquerda autêntica, que desejam melhor distribuição de terras e riquezas no país. Na

minissérie, o trecho abaixo permanece na íntegra, mantida a melodia proposta por Chico, décadas antes, agora interpretado pela atriz Tânia Alves:

> - Essa cova em que estás
> com palmos medida,
> é a conta menor
> que tiraste em vida
> - É de bom tamanho,
> nem largo nem fundo,
> é a parte que te cabe
> Deste latifúndio.
> - Não é cova grande
> é cova medida,
> é a terra que querias
> ver dividida.
> - É uma cova grande
> pra teu pouco defunto,
> mas estarás mais ancho
> que estavas no mundo.
> - É uma cova grande
> pra teu defunto parco,
> porém mais que no mundo
> te sentirás largo.
> - É uma cova grande
> pra tua carne pouca,
> mas a terra dada
> não se abre a boca.
> (MELO NETO, 1999, p. 182)

Nesse fragmento do poema, em especial, reproduzido fielmente na minissérie, parece concentrar-se toda a carga poética inspirada pelo drama existencial de Severino, síntese da angústia de um ser humano ciente da fragilidade da própria vida e da impossibilidade de conquistar condições dignas nesse espaço rude e violento que ele decidiu abandonar. E aqui, aproxima-se da teoria do efeito de vida: *A arte não vem ao lado de alguma outra coisa, mas imediatamente, como resposta à condição humana* (2014, p.97). Além disso, M. Münch considera que existe

> [...] um sistema interativo ligando o criador, o objeto artístico e o receptor, pois esse sistema parece mais à vontade no simples quadro da condição humana do que no quadro de uma aptidão preexistente. (2014, p. 99).

Entende-se, assim, que a produção televisiva conseguiu alcançar a ideia proposta pelo autor em relação à imagem, ao conteúdo e à forma em seu poema, aquela se fez valer de elementos que trouxessem o caráter de aspereza ao cenário e uma “homogeneidade” ao narrador em relação aos outros Severinos do sertão, assim como uma grande preocupação com o caráter social do país, que revela uma grande desigualdade.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

ANÁLISE DE *MORTE E VIDA SEVERINA EM DESENHO ANIMADO*, DE AFONSO SERPA (2010)

Morte e Vida Severina em Desenho Animado é uma animação no formato 3D da *graphic novel* do cartunista Miguel Falcão, que se baseou no poema de João Cabral de Melo Neto para elaborar a sua versão do texto para o universo dos quadrinhos.

A *graphic novel* é uma expressão artística que apresenta geralmente uma narrativa extensa através de uma arte sequencial, seja uma banda desenhada ou quadrinhos, mas que traz uma história maior e mais elaborada que uma história em quadrinhos clássica. A definição popularizou-se com Will Eisner a partir de 1978. Uma das características da *graphic novel* é que seus traços e texturas obedecem a um padrão de bicromático (preto e branco), sempre estourados e sem meios-tons, remontando aos filmes do cinema novo.

A versão animada do poema de João Cabral não suprime nenhum trecho da apresentação do narrador Severino. Percebe-se que, assim como na minissérie, o cenário e a personagem se entrelaçam em suas características, sendo um parte do outro. Na animação tais semelhanças ficam mais evidentes como se pode observar nas imagens abaixo:

Imagens de Morte e Vida Severina em Desenho Animado (2010)

A narrativa na animação mistura várias vozes, as vozes do iguais Severinos, que se assemelham física e psicologicamente. São os retirantes que atravessam o sertão do Pernambuco até o cais, testemunhando uma realidade quase fantasmagórica em que a figura da morte é onipresente.

Os traços minuciosos criados na *graphic novel* por Miguel Falcão e aproveitados por Afonso Serpa e o grupo de animadores remetem à aspereza do texto e das imagens criadas, assim como a simbologia da morte muitas vezes representada na produção digital com as carcaças de animais que andam pelo sertão com uma foice na mão, ceifando a vida daqueles que não conseguem resistir às intempéries sertanejas.

Os traços retilíneos que compõem o solo na primeira imagem traz um aspecto de dureza e falta de vida àquela terra, da mesmo modo que os traços curvilíneos que formam os cactos e os rostos dos Severinos em ambas as imagens configuram um elemento rude às personagens.

Desta maneira, com os contrastes das cores proporcionados nas imagens, juntamente com a apresentação do narrador que busca diferenciar-se dos outros retirantes, atribuem-se as características do comum e do uniforme, evidenciando as semelhanças entre personagem e o cenário da região em relação a outros elementos não pertencentes à cultura local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essas duas produções audiovisuais, pode-se dizer que o poema de João Cabral de Melo Neto recebeu adaptações bem elaboradas, as quais proporcionaram uma compreensão do texto tão plausível quanto àquela expressa no poema original. Os elementos agregados ao texto poético possibilitaram uma nova composição, articulando novas formas ao conteúdo inicial sem descaracterizá-lo ou desconfigurá-lo.

Quanto à temática abordada no poema, pode-se dizer que sessenta anos depois, e trinta anos de vida democrática ininterrupta, mostraram que a dificuldade para estabelecer um mínimo de justiça social ainda está longe de ser alcançada, embora as formas de luta hoje sejam bem diferentes.

Toda a problemática apresentada pelo poema *Morte e Vida Severina* permanece atual, na escandalosa concentração de bens nas mãos de uma minoria de privilegiados, que continuam a viver da manutenção da desigualdade e da permanência de um enorme contingente de desfavorecidos aquém da dignidade humana e à margem do bem estar social.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. Col. “Primeiros Passos”, no. 9. São Paulo: Brasiliense, 2000. (pp. 31-43)

BRITO, João Batista. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006. (pp. 143-155)

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual.* Tradução de Jefherson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2007.

FILHO, Armando Freitas. *O descobrimento de Cabral*. *In:* MELO NETO, João Cabral de. O cão sem plumas [prefácio]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis (SC): Ed. UFSC, 2011.

LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia:* Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Senac, 2003.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica.* Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. In: Obras Completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MORTE e vida Severina. Direção de Valter Avancini. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 1981. VHS, son, color.

MORTE e vida Severina em Desenho Animado. Direção de Afonso Serpa. Coprodução: Massangana Multimídia, Fundação Joaquim Nabuco e TV Escola, 2010. DVD, son, color.

MÜNCH, Marc-Mathieu. *La beauté artistique*. L´impossible définition indispensable. Paris: Honoré Champion, 2014.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

GÊNERO, IDENTIDADE E IDEOLOGIA: A IDEIA DE DISSEMINAÇÃO DO NAZISMO NO RIO GRANDE DO SUL ATRAVÉS DA PERSONAGEM MARTHA WOLFF NO ROMANCE *UM RIO IMITA O RENO*

Me. Rodrigo Luis dos Santos (ISEI)

Os sinos plangeram dentro da noite que se adentrava. Onomatopéia da melancolia. Como se estivesse ouvindo novamente o prelúdio do piano, um tumulto, uma angustia interior agarrava-lhe as entranhas. Geraldo teve vontade de chorar. Sentia saudades do Brasil.
Vianna Moog

Em 1939, o escritor leopoldense Clodomir Vianna Moog publica, pela Editora da Livraria do Globo, o romance *Um rio imita o Reno*. Nesta obra, o autor apresenta uma percepção acerca de imigrantes alemães e seus descendentes no Rio Grande do Sul, destacando sua não integração à sociedade brasileira, assim como a presença crescente de elementos vinculados ao nazismo nas áreas de colonização alemã. Esse elemento não integrado e hostil ao que se refere ao Brasil, mas defensor do que tange à germanidade, é retratado, sobretudo, através dos membros da família Wolff. Neste trabalho, pretendemos analisar como os conceitos de identidade e ideologia são retratados através da personagem Martha Wolff, ou Frau Martha, matriarca da família Wolff. Aspectos como intransigência e preconceito são fortemente acrescidos a essa personagem, sobre a qual se faz interessante verticalizar o olhar analítico e crítico.

Quando do lançamento do romance, já estava em marcha no Brasil a chamada *Campanha de Nacionalização*, implementada no Rio Grande do sul desde os primeiros meses de 1938. Em termos gerais, estas ações visavam inibir a existência de quistos étnicos no país, evitando que comunidades de origem imigrante, na visão das autoridades estadonovistas, continuassem isoladas do restante da sociedade brasileira. No tangente ao contexto sul-rio-grandense, os principais núcleos coloniais visados foram os de imigrantes e descendentes de italianos e alemães, com maior ênfase em relação ao segundo grupo. As ações de nacionalização se deram em duas frentes principais: na área de ensino e na coerção policial. É na primeira frente na qual a obra de Clodomir Vianna Moog foi utilizada com um caráter pedagógico e de denúncia.

Algumas semanas após a publicação de *Um rio imita o Reno*, a Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul, através de seu titular, José Pereira Coelho de Souza, realiza a compra

de um considerável montante de exemplares da obra, que foram distribuídos aos educandários do estado. Essa medida buscava, de um lado, apresentar aos alunos e professores a situação do país, sobretudo o isolamento e o preconceito que, segundo Vianna Moog e as autoridades do regime político vigente, as regiões coloniais tinham para o restante do Brasil. E nesse sentido, a obra também assumia uma postura de denúncia, apontando para esse isolamento e, ao mesmo tempo, para uma crescente tentativa de infiltração nazista nessas regiões, pois nelas havia muitos identificados com a mesma e dispostos a espalhar essa doutrina. Ainda em 1939, Vianna Moog é contemplado com o Prêmio Graça Aranha[151]. Não obstante, assim como Vianna Moog, Graça Aranha também fez através de seus escritos literários críticas ao processo de imigração para o Brasil e o perigo que havia no isolamento dessas comunidades.

Clodomir Vianna Moog nasceu na cidade de São Leopoldo, Rio Grande do Sul, no dia 28 de outubro de 1906. Era filho de Maria da Glória Vianna Moog, professora, que faleceu quando Vianna Moog ainda era criança, e de Marcos Moog, funcionário público federal. Formou-se em Direito no ano de 1930, mesmo ano em que aderiu à Aliança Liberal, participando do movimento de outubro de 1930, também chamado de Revolução de 1930, que derrubou o então presidente Washington Luiz, levando Getúlio Vargas ao poder federal. Retorna à Porto Alegre, ocupando o cargo de agente fiscal. Neste período começa a atuar como jornalista, escrevendo para o *Jornal da Noite*. Em 1932, apóia a Revolução Constitucionalista, promovida pelo estado de São Paulo contra o governo Vargas, exigindo, entre outros aspectos, a promulgação de uma nova constituição para o Brasil.

Por apoiar o movimento paulista, Vianna Moog é preso e transferido para Manaus, no Amazonas. Logo após, é transferido para Teresina, no Piauí, retornando ao Amazonas, mas desta vez para o interior do estado. Em 1934. Com a promulgação da nova constituição e com a anistia concedida aos rebeldes de 1932, Vianna Moog retorna ao Rio Grande do Sul. É no período de exílio no norte brasileiro que Vianna Moog inicia sua vida literária. E essa passagem pelo Amazonas e Piauí teria reflexo na construção de *Um rio imita o Reno*. O contato com outras realidades regionais do país e com as diferentes percepções construídas sobre os imigrantes seriam expressas ao longo da construção narrativa de seu romance.

[151]Prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras. O prêmio homenageia, em sua denominação, o escritor e diplomata José Pereira da Graça Aranha (1868-1931), nascido no Maranhão, que fizera parte da Academia Brasileira de Letras até 1924, quando se desvinculou da mesma. Era defensor do Modernismo, sendo inclusive um dos organizadores da semana da arte Moderna de 1922, em São Paulo. Sua visão de modernização artística e literária foi um dos motivos de seu afastamento da Academia Brasileira de Letras, da qual acusava de não aceitar renovações e mudanças. Foi fundador da Cadeira 38 desta agremiação. Sua obra mais conhecida é *Canaã*, publicada em 1902, que aborda a questão da imigração alemã para o estado do Espírito Santo.

Ao analisarmos criticamente a construção textual de *Um rio imita o Reno*, encontramos, mesmo que não explicitamente, a utilização de dois conceitos que norteiam a narrativa: *identidade e ideologia*. Primeiramente, é sempre necessário lembrar que uma obra literária traz uma percepção sobre fatos, uma interpretação, uma *representação*, ou seja, é a visão articulada daquele que escreve diante da dimensão social que vislumbra. Segundo Roger Chartier,

> as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (...) As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 1988, p. 17).

Deste modo, a construção social e identitária empreendida por Vianna Moog é uma *representação* elaborada através de sua compreensão cognitiva e cultural acerca de determinados aspectos da imigração, narrados nas linhas de seu romance.

Sobre o conceito de *identidade*, apreendemos a formulação de Max Weber, ao articular a estrutura social com a noção representativa que os grupos sociais elaboram para si:

> chamaremos grupos "étnicos" aqueles grupos humanos que, em virtude de semelhanças no habitus externo ou nos costumes, ou em ambos, ou em virtude de lembranças de colonização e migração, nutrem uma crença subjetiva na procedência comum, [...] sendo indiferente se existe ou não uma comunidade de sangue efetiva" (WEBER, 1991, p.270).

Diante dessa assertiva, comungamos também das considerações do antropólogo norueguês Fredrik Barth sobre este conceito. Neste sentido, um dos grandes méritos da análise de Fredrik Barth é identificar os grupos étnicos como parte integrante de uma organização social, onde residem no contato entre os diferentes grupos os códigos que permitem atribuir a si mesmo ou aos outros aspectos identitários. São as chamadas *fronteiras étnicas*. Fronteiras estas que, conforme a necessidade ou os objetivos, podem ser ultrapassadas, ou melhor, negociadas. Temos assim um aspecto importante dentro da conceituação que Fredrik Barth faz dos grupos étnicos: seu caráter relacional e, por que não dizer, até mesmo estratégico. Conforme define Barth,

> a atribuição de uma categoria é uma atribuição étnica quando classifica uma pessoa em termos de sua identidade básica, mais geral, determinada presumivelmente por

> sua origem e circunstâncias de conformação. Nesse sentido organizacional, quando os atores, tendo como finalidade a interação, usam identidades étnicas para se categorizar e categorizar os outros, passam a formar grupos étnicos (BARTH, 2000, p. 32).

No tocante ao processo identitário das comunidades imigrantes, sobretudo a alemã, a identidade social e cultural deste grupo estava, pelo menos entre uma parcela significativa de seus membros, vinculada com o conceito de *germanidade.* Conforme Giralda Seyferth (1982, p. 3), *germanidade* "inclui tudo o que pode ser entendido como étnico por referência à ideia de origem comum, ancestralidade e herança cultural". Com isso, a construção conceitual e prática da *germanidade* se aproxima dos processos explicativos formulados por Weber e Barth. A presença destas marcas culturais e sociais no cerne deste grupo imigrantista fomenta a demarcação de elementos delineadores de diferenças, que estes percebem em si e também empregam em relação ao Brasil e sua sociedade. Segundo Kathryn Woodward (2014), para a construção de identidades é necessário a demarcação clara de diferenças, onde é definido aquilo que é próprio do grupo e o que é dos outros, o que se faz necessário mostrar e o que é importante de ser ocultado. Contudo, estes marcos de diferenciação não devem ser compreendidos, pelo menos não em uma escala generalizante, como isolamento simples e puro, argumento esse presente em *Um rio imita o Reno* e nos discursos das autoridades do estado Novo.

Para os ideólogos e autoridades brasileiras e estaduais do período, assim como para intelectuais, a presença da *germanidade* como um fator identitário para as comunidades imigrantes de origem alemã, somada com os laços que ligavam estas a Alemanha, como por exemplo, através da religião e da educação[152], eram um caminho fértil para a penetração e implementação da ideologia nazista no Brasil. Ao conceito de ideologia[153] é empregada a seguinte definição: *é um conjunto de ideias ou pensamentos de uma pessoa ou de um grupo de indivíduos. A ideologia pode estar ligada a ações políticas, econômicas e sociais*. O crescimento de regimes totalitários e autoritários entre as décadas de 1920 e 1930, com seu caráter imperialista e expansionista, como o caso do fascismo italiano e do nazismo,

[152]Neste período, o Sínodo Rio-grandense, órgão dirigente da Igreja Evangélica no Rio Grande do Sul, tinha fortes ligações com a Igreja evangélica Alemã, sobretudo no envio de pastores para atuarem nas comunidades paroquiais. Da mesma forma, muitos educandários, como a Fundação Evangélica, localizada na cidade de Novo Hamburgo, vinculada com o Sínodo Rio-grandense, recebiam auxílios, inclusive financeiros e envio de professoras.

[153] O conceito de ideologia foi cunhado pelo intelectual francês Antoine Louis Claude Destutt, o conde de Tracy, por volta de 1801. Posteriormente, outros importantes pensadores, como Émile Durkhein, Auguste Comte e Karl Marx empreenderam análises sobre o termo, sendo destaque para a obra *A Ideologia Alemã*, de Karl Marx e Friedrich Engels, publicado em 1846

colocaram autoridades e intelectuais brasileiros em alerta, embora muitas vezes simpatizassem com tais regimes.

Dentre as principais personagens de *Um rio imita o Reno*, Martha Wolff, ou Frau Martha, é aquela que mais sintetiza determinadas representações associadas com as comunidades imigrantes de origem alemã e com a propagação de uma *identidade étnica superior*, além da defesa intransigente da ideologia nazista. De caráter autoritário e centralizador, Frau Martha era "quem mandava de fato na família" (MOOG, 1939, p. 24). Representava, assim, uma parte das matriarcas de famílias de origem alemã, que determinavam os rumos familiares, exercendo muitas vezes o poder mandatário que socialmente estava destinado aos homens, os *chefes de família*.

Mas Frau Martha não exercia sua autoridade apenas nas decisões do ambiente doméstico. Buscava se impor também nos rumos sociais da cidade de Blumental, onde o romance está ambientado. É ela quem determina que o filho, Karl Wolff, interfira para que o engenheiro amazonense Geraldo Torres, por quem sua filha Lore havia se apaixonado, participe dos *espaços germânicos* da localidade, como a Sociedade Ginástica. Ela intima o filho para que faça algo: "Deves tomar a peito esse caso o quanto antes. Não há tempo a perder" (MOOG, 1939. p. 120).

A personagem sintetiza a maior carga de preconceito para com os brasileiros, demonstrando o sentimento de superioridade que alemães e descendentes tinham para com os brasileiros. Também representava a figura do imigrante alemão ou descendente defensor das ideias nazistas. O autor assim caracteriza estas duas marcas da personalidade de Marta Wolff:

> Nas veias de Frau Marta não corria sangue nobre, mas ela tinha orgulho de sua raça. Orgulho de descender de alemães, de haver casado com um filho de alemão. Ela mesma se considerava alemã. A raça nada tinha a ver com o lugar de nascimento. Não, não havia de tolerar a ameaça de um intruso na família, um negro. Para Frau Marta quem não tivesse sangue ariano puro estava irremediavelmente condenado: era negro. [...] Protestante casar com católico, ainda tolerava. Mas uma alemã com um negro?... era demais. Uma afronta ao espírito da raça (MOOG, 1966, p. 88-89)

Em outra passagem, no diálogo de Martha Wolff com o médico Stahl, novamente fica acentuada a carga de preconceito da personagem: "Mas, na Alemanha não há negros – contraponteou Frau Martha. – O doutor vai querer nos convencer que um negro é igual a um branco?" (MOOG, 1939. P. 134).

Quanto à simpatia com as ideias nazistas e o apoio ao líder do Terceiro Reich, Adolf Hitler, o romance também aponta Frau Martha como uma fiel seguidora: "mas o pensamento teimou. Se ela não estivesse convicta de que Hitler nunca errava, seria capaz de dizer que ele

agira mal, fazendo essa aliança [...]" (MOOG, 1939, p. 118). E acrescenta, ao ressaltar a valorização extremada que a personagem atribui à Alemanha nazista, reforçando também seu preconceito étnico: "Frau Martha chegara ao auge de sua indignação. Só sabia que Freud era um judeu desprezível e que aquelas coisas que Otto dizia nada tinham a ver com a grandeza da Alemanha, da Alemanha invencível" (MOOG, 1939, p. 229).

Dentro da perspectiva da construção literária, como no caso de um romance, é comum a criação de personagens que, através de suas características, discursos e ações, apresentem opiniões que assumam uma conotação antagônica. Com isso, muitas vezes temos a dicotomia heróis e vilões. Em *Um rio imita o Reno*, Geraldo Torres e Loro Wolff, encarnam o romantismo do enamoramento e do amor que não se concretiza. Do outro lado, Martha Wolff e seu filho Karl assumem o papel de *vilões*, ao impedir o namoro do jovem casal e concretizarem a expulsão do jovem engenheiro de Blumental. Mas a conotação de *mocinhos* e *vilões*, no romance de Vianna Moog, deve ser compreendida como uma construção representativa da realidade social do período final da década de 1930, marcado pela ascensão nazista e pelo regime estadonovista no Brasil. Geraldo Torres representa o autêntico brasileiro. Lore Wolff representa, conforme o autor, uma exceção dentro das comunidades imigrantes. Karl e Martha Wolff representam, por sua vez, uma regra. Não apenas no que diz respeito ao envolvimento com a ideologia nazista, mas, sobretudo, com a questão da superioridade étnica (ou racial, como é empregado na obra) e no isolamento consciente perante a sociedade brasileira, perpetuando a ideia de que imigrantes e descendentes, em sua maioria, não se interessavam pela cultura, sociedade e política do Brasil. Mesmo personagens mais liberais, como o médico Stahl, embora não adeptos do nazismo e até interessados na política nacional, apresentam também preconceito étnico, por conta de uma *herança cultural*: "Não gosto de negros. Mesmo se quisesse, por um ato de vontade, não podia. Fui educado já com preconceitos raciais. [...] Agora seria difícil desintoxicar-se por completo" (MOOG, 1939, p. 136).

A narrativa de *Um rio imita o Reino* é bem formulada, numa fluidez que torna a leitura agradável ao leitor. Contudo, compreendendo o momento em que a mesma foi escrita, e levando em conta os interesses e a bagagem cultural e cognitiva de Clodomir Vianna Moog, é preciso compreender a intenção na construção dos personagens e nas representações inseridas nos mesmos. Não significa, com isso, afirmar, de forma leviana, que não houve uma tentativa de difusão do ideário nazista nas regiões imigrantistas brasileiras, como as existentes no Rio Grande do Sul. Esses fatos ocorreram, comprovados por pesquisas históricas recentes.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Contudo, algumas generalizações devem ser evitadas, como o fato de aplicar o sentimento de superioridade étnica a todo o grupo de imigrantes e descendentes. O ambiente social das décadas de 1930 e 1940 era extremamente complexo. Diante disso, a representação construída na figura de Frau Martha diz respeito a uma diminuta parcela da população colonial do período, sobretudo em áreas mais urbanas. Mas as construções de *identidade* e *ideologia*, como já descritas na parte inicial deste texto, também são *espaços de representação*, seja de um indivíduo, seja de um grupo. E o romance *Um rio imita o Reno* e seus personagens é materialização disso: a visão de Vianna Moog sobre um grupo social, imigrantes e descendentes, sobre o qual ele utiliza da liberdade literária para descrever, e que encontra em outro grupo social, intelectuais e autoridades estadonovistas, espaço de compartilhamento e difusão de sua visão naquele momento histórico.

REFERÊNCIAS

BARTH, Fredrik, O guru, o iniciador e outras variações antropológicas, Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas considerações. *Revista de História – UFG*, ano 1. n. 3, junho 2010.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: entre práticas e representações. 2ª. ed. Lisboa: Difel, 1988.

GERTZ, René E. *O Estado Novo no Rio Grande do Sul.* Passo Fundo: ed. Universidade de Passo Fundo, 2005.

MOOG, Clodomir Vianna. *Um rio imita o Reno.* 1. ed. Porto Alegre: Editora da Livraria do Globo, 1939.

POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. São Paulo: Editora Fundação da Unesp, 1998.

SEYFERT, Giralda. *Nacionalismo e identidade étnica*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1982.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: EDUSP, 1998.

WEBER, Max. Economia e Sociedade. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1991.

WOODWARD, Kathryn. 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.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

LITERATURA E HUMANIZAÇÃO: A CONTRIBUIÇÃO DA LEITURA DE POESIAS NO ENSINO MÉDIO

Rosana Andres Dalenogare (UCS)

1 INTRODUÇÃO

O Ensino Médio, etapa final da Educação Básica no Brasil, é um momento de transição da adolescência para a fase adulta em que os jovens são conduzidos a pensar no mundo do trabalho, escolher a futura profissão, entre outros desafios. Nessa fase, nós, professores, percebemos que a maioria dos alunos não possui interesse pela leitura literária e acaba percebendo a leitura da poesia como uma atividade maçante.

A pesquisa realizada pelo Instituto Pró-Livro (2016) indicou que apenas 56% da população se diz leitora. A pesquisa também indicou que a escola está entre as maiores influências na aquisição do gosto pela leitura. Dessa forma, se faz necessária a exploração da leitura literária não apenas com o intuito de ensinar sobre períodos literários sugeridos pelos currículos, mas também como um instrumento de formação da autonomia do aluno leitor

Segundo Cândido (1995), a literatura possui potencial humanizador e deve ser valorizada como tal. Para o autor, ela é instrumento de humanização, pois pode fazer com que o homem viva situações e sentimentos por meio da leitura e relacione com sua realidade. Nesse processo, ele aprende mais sobre si, o outro e mundo ao seu redor.

Por esse motivo, este artigo teve como objetivo discutir o potencial humanizador da literatura na formação do aluno e analisar os aspectos que contribuem para tal característica em uma poesia estudada no Ensino Médio. Pretendemos fazer uma análise do potencial humanizador na poesia *O auto-retrato*, de Mário Quintana, que faz parte do período pós-modernista, estudado no terceiro ano do Ensino Médio, a fim de verificar quais aspectos de humanização, defendido pelo autor, a poesia apresenta.

Para isso, o texto iniciará discutindo brevemente as contribuições da leitura de poesias, após será feito um levantamento sobre Literatura e humanização no Ensino Médio. Por último, será analisada a poesia.

2 CONTRIBUIÇÕES DA LEITURA DE POESIAS

Sabemos que o ser humano é um ser histórico e social. Logo, necessita de convivência com outros seres humanos para sobreviver. Essa convivência se dá por meio da linguagem. Segundo Saussure (2006), linguagem é uma capacidade específica, que nasce com o ser humano, é múltipla, irregular, física, psicológica e fisiológica. Já a língua é parte essencial da linguagem. Ela é convencionada por determinada sociedade, a fim de que seja permitido o exercício da linguagem. Dessa forma, língua e linguagem são indissociáveis.

Jakobson (2010) propôs seis funções para a linguagem: emotiva, referencial, poética, fática, metalinguística e conativa. Ele destaca que as mensagens verbais possuem predominantemente uma dessas funções, mas dificilmente seriam compostas de apenas uma delas. A função poética, que aqui nos interessa, enfoca a mensagem por si própria. Na arte verbal, essa função é a predominante.

Trevisan (2001) destaca a natureza emocional da poesia, uma vez que as pessoas se valem dela para expressar sentimentos que são impossíveis de traduzir pela linguagem do cotidiano. O poeta escreve de modo a tornar as palavras mais próximas do estado emotivo.

> A linguagem, pois, constitui uma bagagem viva de emoções. O leitor as revive por meio de metáforas e ritmos que lhes garantem a sobrevivência. Trata-se de uma linguagem fundamentalmente lúdica. Como o jogo dispõe a criação às exigências da racionalidade, a poesia dispõe o adulto às exigências da “super-racionalidade”, da “metalógica”. Ao fabricar um artefato verbal produtor de emoções, o poeta associa-se ao élan vital. (TREVISAN, 2001, p. 268).

Dessa forma, a leitura de poesias tende a contribuir para o amadurecimento emocional e conhecimento de si mesmo por meio da reflexão estimulada pelos temas abordados.

Segundo Vanoye (2007), mesmo não cometendo incorreções gramaticais, o poeta pode fazer uso de licenças poéticas, além de trabalhar o sentido das palavras, criando novos termos, utilizando diferentes sentidos, ou ainda expressões de extensão ou indeterminação inusitadas. Dessa forma, a poesia desperta no homem o conhecimento sobre si e sobre o mundo por meio das emoções. Ela garante equilíbrio psíquico, pois permite que o mundo seja visto além da racionalidade. Ler poesias também se torna uma forma de prazer despertada pela familiaridade do texto com a vida. As relações, que estabelecemos durante a leitura, além de entretenimento, nos trazem experiências que desenvolvem o nosso pensamento crítico em relação ao mundo.

Por causa dessas peculiaridades da poesia, acreditamos que ela possa ser subsídio na formação do estudante do Ensino Médio, se bem estudada e valorizada pelo seu potencial estético e humanizador.

3 LITERATURA E HUMANIZAÇÃO NO ENSINO MÉDIO

A literatura está presente na vida do homem desde os primórdios. Pelo costume de contar histórias, ele passava seus ensinamentos, suas experiências de vida, suas instruções para os outros. Cândido (1995) chama de literatura,

> de maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (CÂNDIDO, 1995, p. 242).

Desse modo, não há povo que possa viver sem literatura, pois ela é uma manifestação universal da humanidade em todos os tempos, manifestada desde os devaneios amorosos ou econômicos no ônibus, até a atenção em uma novela ou leitura de um romance. Assim, pelo fato de ninguém conseguir viver sem o que o autor conceituou como literatura, ele coloca a mesma como uma necessidade universal. O autor ainda atenta para o fato de que, provavelmente, não exista equilíbrio social sem a arte literária. Isso porque o homem confirma sua humanidade por meio dos textos literários, que atuam no seu inconsciente e subconsciente. Logo, a literatura é um instrumento de humanização.

> Entendo aqui por *humanização* (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma ao homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CÂNDIDO, 1995, p. 180).

A humanização capaz de ser desenvolvida pela literatura faz com que nos percebamos enquanto seres humanos capazes de nos relacionarmos, termos qualidade de vida, compreendermos nossa importância no mundo e atuarmos em sociedade. Segundo o autor, as manifestações literárias de cada povo têm a ver com a sua cultura, uma marca que o identifica

a fim de que sua atuação seja reforçada. É por esse motivo que a literatura é vista como um meio de instrução e educação.

> Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CÂNDIDO, 1995, p. 243).

Nessa forma dialética de vivermos os problemas, podemos ter experiências sem vivermos realmente. Também conseguimos nos colocarmos no lugar do outro e vir a pensar criticamente sobre os diversos assuntos que nos rodeiam.

No Ensino Médio, as aulas de Literatura são submetidas a uma grade de conteúdos que abrangem desde a história do período literário até a estrutura dos textos. Para Todorov (2012), os alunos estudam a obra pela relação de seus elementos entre si, e não a obra em relação com o restante do mundo. Essa distância da realidade atual do jovem, faz com que, segundo o autor, o desinteresse na literatura cresça. A poesia por ser muito estudada pela sua forma, se enquadra nessa situação.

Por outro lado, para Cândido (1995), forma e conteúdo constroem a coerência mental, uma vez que permite a passagem da emoção para a forma de modo generalizado e permanente. Portanto o aprendizado coerente das estruturas formais pode auxiliar na compreensão do texto.

A literatura é vista como um direito pelo autor, uma vez que o ser humano necessita de bens que satisfaçam suas necessidades físicas, e também garantam sua integridade espiritual. Aqui entram as crenças, opinião, lazer, arte, e por consequência, a literatura. Por todas as características aqui apresentadas, é que a literatura possui seu valor na formação do ser humano e pode ser mais valorizada pelo sistema escolar.

> A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos faz compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (TODOROV, 2012, p. 76).

A partir dessa transformação interna a que somos submetidos por meio dos textos literários, nos tornamos mais humanos, aprendemos sobre o mundo e sobre a vida.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

4 ANÁLISE DE POEMA

Neste capítulo, faremos a análise do soneto *O auto-retrato*, de Mário Quintana. O autor fez parte do pós-modernismo brasileiro, que é estudado no terceiro ano do Ensino Médio. O poema a ser analisado foi publicado pela primeira vez em 1976.

Para a análise, tomaremos como base a teoria de Cândido (1995) sobre literatura e humanização. A tabela abaixo apresenta a síntese dessa teoria.

Tabela 1: Teoria de Antônio Cândido

	Aspecto
01	Exercício da reflexão
02	Aquisição do saber
03	Boa disposição para com o próximo
05	Afinamento das emoções
06	Capacidade de penetrar nos problemas da vida
07	Senso da beleza
08	Percepção da complexidade do mundo e dos seres
09	Cultivo do humor

Fonte: Elaborado pela autora.

A seguir, apresentamos a poesia que será analisada:

O AUTO-RETRATO

No retrato que me faço
 - traço a traço -
Às vezes me pinto nuvem,
Às vezes me pinto árvore...

Às vezes me pinto coisas
De que nem há mais lembrança...
Ou coisas que não existem
Mas que um dia existirão...

E, desta lida, em que busco
- pouco a pouco -
Minha eterna semelhança,

No final, que restará?
Um desenho de criança...

Corrigido por um louco!
(QUINTANA, 2008, p. 47).

O poema trata da imagem que o poeta faz de si mesmo. Ele descreve essa imagem como se estivesse pintando seu autorretrato. No primeiro quarteto, se imagina como nuvem, como árvore. Tais termos possuem características físicas completamente diferentes. Desse modo, o autor se pinta de formas diferentes.

No segundo quarteto, ele se define como coisas esquecidas, que não existem, mas que virão a existir. Nesse ponto, ele se torna o resultado de suas experiências já vividas e das expectativas quanto ao seu futuro.

O primeiro terceto começa a encaminhar o final do soneto em que o autor afirma que a sua construção se dá aos poucos e conclui que essa pintura acabará como um desenho infantil, retificado por alguém insano.

Quanto aos aspectos de humanização, destacamos três: o exercício da reflexão; a capacidade de penetrar nos problemas da vida; e a percepção da complexidade do mundo e dos seres.

O primeiro aspecto é exercido por meio da reflexão sobre quem o escritor é e, consequentemente, quem somos. Conforme a poesia de desenrola percebemos que somos construídos aos poucos, desde nossa percepção de quando éramos crianças, nossas vivências até nossos planos.

O problema da vida explicitado é a constituição do eu. Estamos sempre em busca daquilo que queremos ser. Refletir sobre quem somos pode ser uma tarefa difícil. E nesse ponto o leitor pode perceber a complexidade do ser humano. Pintar seu autorretrato implica uma reflexão profunda sobre tudo o que vivemos e ainda queremos viver.

Dessa forma, percebemos que a poesia analisada possui potencial de humanização e pode ser instrumento de trabalho no Ensino Médio, momento em que o adolescente está se reconhecendo enquanto pessoa no mundo.

5 CONCLUSÃO

A linguagem poética tem o poder de mexer com nossas emoções. Pela sua estrutura e pela forma como as palavras são escolhidas e agrupadas, ela é capaz de fazer com que aflorem sentimentos e pensamentos sobre nós mesmos, o outro e o mundo. Conforme Coelho

(1980), a poesia faz com que as palavras se tornem emoções e que possamos vive-las pela leitura.

A poesia que analisamos provou ser um instrumento eficiente de trabalho com a humanização do estudante, conforme indica Cândido (1995). Ela reflete sobre quem somos, como nos tornamos o que somos hoje e o que seremos mais à frente. Essa reflexão se faz presente da história do ser humano não só na juventude, mas no decorrer de toda a vida.

Muitas vezes, é por meio da escola que os estudantes vivenciam o contato maior com a leitura literária. Sabendo disso, é necessário que os professores apresentem essas leituras cientes do impacto que ela pode causar na vida de um aluno e fazendo uso da mediação adequada. A poesia pode ser um valioso instrumento na formação do adolescente, pois como afirmou Todorov (2012), ela pode nos transformar de dentro para fora.

REFERÊNCIAS

CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura *in Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura & Linguagem*. São Paulo: Quíron, 1980.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010.

QUINTANA, Mário. *O auto-retrato in* Mário Quintana de bolso: Rua dos Cataventos e outros poemas. Porto Alegre: LP&M, 2008. p. 47.

TODOROV, Tzevtan. *A literatura em perigo.* Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

TREVISAN, Armindo. *A Poesia*: uma iniciação à leitura poética. Porto Alegre: Secretara Municial da Educação: Secretaria Municipal da Cultura: Uniprom, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

VANOYE, Francis. *Usos da linguagem*: problemas e técnicas na produção oral e escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

DO LIVRO PARA O PALCO: A TRANSCRIAÇÃO DE INCIDENTE EM ANTARES

Ma. Rosiene Almeida Souza Haetinger (UNIVATES)

O presente trabalho analisa a tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1999) da obra *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, para a peça homônima encenada pelo Grupo Cerco, de Porto Alegre/RS. O referido livro de Veríssimo foi o último romance do autor gaúcho, publicado em 1971. Trata-se de uma obra dividida em duas partes: *Antares*, que mostra um panorama da cidade fictícia desde a sua formação, e *O Incidente*, que narra os acontecimentos dos dias 11 a 13 de dezembro de 1963, quando sete mortos insepultos – em função de uma greve geral na cidade, incluindo, assim, os coveiros - levantam dos caixões indignados com a situação e vão ao coreto da cidade. Nesse cenário fantástico pré-ditadura militar, há discussões em torno da vida pública, privada e política de Antares, dando espaço a revelações.

O espetáculo teatral homônimo foi realizado pelo Grupo Cerco, de Porto Alegre/RS, que se ocupou de representar a segunda parte do livro, *O Incidente*[154]. O referido grupo é um dos principais na cena teatral do Rio Grande do Sul, tendo se formado em 2008 por ex-alunos do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. A profa. Dra. Inês Marocco dirige as atores, e tem como marca o processo colaborativo e a pesquisa de linguagem.

A transformação de uma obra literária em uma peça teatral exige mudanças, já que, conforme assinala Kamita (2011):

> Um romancista escreve registrando informações, descrevendo diferentes lugares e situações. Em um processo interativo, o leitor assimila ou não essas informações, podendo recorrer ao texto várias vezes, preferir uma pressuposta fragmentação ou complementar o mosaico ficcional. Em uma peça sendo assistida pela primeira vez, o tempo é concomitante, os signos acústicos e visuais compõem o cenário e o espectador observa e interage simultaneamente. (KAMITA, 2011, p. 3)

Diante dessa particularidade da transposição da literatura para o teatro, Coelho (2010) argumenta que:

> (...) trazer a matéria romanesca para o palco tem sido uma das mais dilectas tentações do drama e da cena contemporâneas. E esta comunhão permite a criação

[154] Vale ressaltar que a autora do presente artigo assistiu à peça duas vezes: uma em Porto Alegre/RS, no ano de 2013, e outra em Lajeado/RS, em 2014.

> de narrativas simultaneamente individuais e colectivas, simultaneamente totalizantes e particulares. (COELHO, 2010, p. 147)

Acerca dessa transição, nessa análise argumentaremos que acontece uma *tradução*, mais especificamente a *intersemiótica*, tendo em vista que se trata de duas linguagens diferentes: a literária e a teatral.

A tarefa tradutória é algo tão antigo quanto o legado das línguas, apesar de que o estudo sistemático dessa atividade seja algo recente, sendo mais especificamente estruturado na segunda metade do século XX. Além disso, a tradução era considerada enquanto habilidade linguística, quase mecânica, desconsiderando-se, portanto, seu caráter artístico, criativo. Roman Jakobson (1999, p. 64-65) já apontava para a inconsistência dessa consideração. Ao estabelecer os três tipos de tradução (tradução intralingual, tradução interlingual e tradução intersemiótica), o linguista ressaltava o problema da impossibilidade da equivalência, tendo em vista que a tradução é considerada apenas uma *interpretação* adequada.

A complexidade que envolve o processo tradutório é tão grande que poderia desanimar o tradutor, mas não é o que acontece. Graças a isso, as pessoas se aproximam, conhecem as ideias e a visão de mundo do outro. Por seu turno, conforme assinala Octavio Paz (1980), essa heterogeneidade se revela como uma superposição de textos, uma vez que cada texto é único e, ao mesmo tempo, é a tradução de outro texto. Isso porque a linguagem já é uma versão do mundo empírico, e cada frase e signo são a de outra frase e signo. Assim, cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e um texto único.

Nesse sentido é que as recentes teorias dos Estudos de Tradução dão ao tradutor o *status* de criador. Nessa perspectiva, os estudos de Haroldo de Campos e Octavio Paz configuram-se de extrema importância, uma vez que, em consonância com as tendências do século XX em relação à teoria da tradução, consideram o traduzir um ato criativo tão importante quanto a escritura literária. Conforme Octavio Paz,

> (...) la actividad del traductor es parecida a la del lector y a la del crítico: cada lectura es una traducción, y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación. (...) la actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá traducir el poema que tiene bajo los ojos. (...) Traducción y creación son operaciones gemelas. (PAZ, 1980, p. 16)

Haroldo de Campos, em “Da tradução como criação e como crítica”, corrobora a ideia de Paz quando afirma que a “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação

paralela, autônoma porém recíproca. (...) Está-se pois no avesso da chamada tradução literal" (CAMPOS, 1992, p. 31-48). Percebemos, portanto, na consideração de Campos, o abandono definitivo de uma tradição que considerava a tradução algo realizável de forma mecânica, para a afirmação e consolidação da ideia de *transcriação*.

Assim sendo, há dois aspectos fundamentais em relação à tradução: a multiplicidade linguística e cultural e a possibilidade de criar, ou, usando a terminologia cunhada por Haroldo de Campos, *transcriar*. Isso exige, além de conhecimento e muita leitura, uma cumplicidade e intimidade com as palavras e sua gênese criativa que cabe somente, como assevera Octavio Paz, aos poetas, ou seja, aos escritores ou artistas.

A partir da leitura dessa incursão histórica, percebemos que há, no ato tradutório, um caráter de mudança, de transformação, com uma dose de criação, incrementada pela capacidade interpretativa do tradutor. Essa competência hermenêutica coloca-se enquanto processo que requer a autonomia por aquele que vai incorrer na ação tradutória, já que esta, nesse sentido, também é recriação.

Na relação existente entre o texto literário de Érico Veríssimo e a peça teatral homônima evidencia-se a *tradução intersemiótica*, uma vez que trata-se de uma tradução entre diferentes linguagens. Roman Jakobson foi o primeiro a considerar esta como sendo um dos três tipos de tradução existentes, como foi descrito anteriormente (tradução intralingual, tradução interlingual e *tradução intersemiótica*). Segundo ele, tradução intersemiótica é uma interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais ou, podemos acrescentar, como assevera Julio Plaza (2001), vice-versa.

Nesse sentido, Plaza (2001) tece considerações acerca da dimensão artística da tradução entre linguagens, reforçando, assim, para essa prática, o advento do termo *transcriação*, cunhado por Haroldo de Campos. Ainda, conforme Plaza, a relação intersemiótica é uma característica da contemporaneidade, uma vez que estamos expostos, de forma mais intensa na atualidade, a diferentes tipos de linguagem - verbais e não-verbais -, sendo que o entremear entre elas se torna inevitável.

Em termos de estrutura formal, Plaza evidencia as principais diferenças de nuances e/ou intensidades entre a tradução interlingual e a tradução intersemiótica, principalmente no que tange a princípios referentes à prática do ato de traduzir. Diz Plaza:

> O que é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original. Essas escolhas determinam

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

> uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade. (PLAZA, 2001, p. 30)

Podemos perceber que a peça do Grupo Cerco corresponde a essa prática, tendo em vista que a tradução intersemiótica, nesse caso, é sinalizada pelos recursos cênicos adotados pelo grupo em determinados momentos da peça. Para analisar essas estratégias de transcriação, vamos nos valer de fotos oriundas da divulgação do grupo e da imprensa.

O primeiro recurso cênico analisado é também o mais usado durante toda a peça: o papel picado. Esse material, que sai das roupas de vários personagens ao longo da encenação e que vai se acumulando no palco cada vez mais, pode ser interpretado de diferentes maneiras, conforme a situação encenada.

Fonte: foto de Luiz Meira em https://grupocerco.wordpress.com/incidente-em-antares

Quando o papel picado sai da roupa dos mortos, pode representar os corpos em decomposição e o cheiro ruim que emana deles e que invade a cidade de Antares. Nesse contexto, o papel picado também representa as moscas que assolam a cidade de Antares em função da invasão dos insepultos, pois cada vez que os personagens tentam se livrar delas, saía mais papel picado das mangas do figurino:

> À medida em que o tempo passa, o calor aumenta nesta sala – um calor opressivo, úmido, pegajoso. Agora as moscas, que aos poucos foram entrando pelas janelas, começam a se fazer notadas e odiadas, pousam nos bustos ilustres, passeiam na cabeça do prefeito, na do Cel. Tibério, que as enxota com palavrões, voejam ao redor do rosto do juiz... E um pensamento horrível começa a formar-se na maioria destes cérebros: a suspeita de que estas mesmas moscas podem já ter pousado na pele dos sete defuntos putrefatos. É por isso que, sentindo que uma delas se

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

> aproxima de seus lábios, o promotor dá-se no próprio rosto uma palmada tão brusca, violenta e sonora, que os outros se sobressaltam. (VERISSIMO, 2006, p. 318)

A partir de outra perspectiva, quando os papéis picados saem da roupa dos vivos, metaforicamente podem indicar a podridão do caráter de alguns personagens, tais como o delegado Inocêncio Pigarço (que tortura João da Paz), ou o Dr. Lázaro (que, dentre outras coisas, deixa uma prostituta doente morrer por negligência e desinteresse), dentre outros.

Em outro momento, o recurso cênico do papel picado é usado de modo diferente quando o Dr. Lázaro confessa-se ao Padre Pedro-Paulo:

> O Dr. Lázaro cai de joelhos e de novo rompe a chorar. O Pe. Pedro-Paulo fecha os olhos, num malestar, diante desta situação melodramática.
> – Padre, sou um pobre pecador. Dei falso testemunho contra o meu próximo. Tenho uma amante e filhos com ela. Cometi adultério muitas vezes. Deixei uma mulher morrer por puro descaso de minha parte. Tenho sido desonesto em várias ocasiões, e cúmplice de muitos crimes. Desgraçadamente gosto de dinheiro, preciso de dinheiro e sempre encontro desculpas para as minhas transgressões da ética profissional. Sou um cachorro sarnento que está uivando diante da cidade de Deus, lambendo os pés de seus guardas e pedindo para entrar. Amo a Deus acima de todas as misérias da minha carne. Pronto! Não posso me rebaixar mais. Tenha piedade de mim! (VERISSIMO, 2006, p. 406-407)

Nesse instante da peça, à medida que o Dr. Lázaro se confessa, aos poucos ele vai enterrando-se nos papéis picados, aludindo, de forma visual, à sua vergonha diante de seus pecados:

Fonte: foto de Pedro Lunaris em https://fraguexperimentos.wordpress.com/2014/04/02/incidente-em-antares-pelo-grupo-cerco

Outra passagem da peça teatral em que há a construção de significados a partir da composição cênica é quando conta-se a história do maestro Menandro e a relação tumultuada deste com sua mãe. É o único personagem aqui analisado que para entendermos o recurso

cênico temos que nos voltar para a primeira parte da obra de Érico Veríssimo – *Antares* -, onde conta a trajetória de Menandro:

> Filho único e serôdio dum casal da classe média. (...) A mãe, uma rígida professora pública. (...) Ela uma disciplinadora autoritária e quase uma fanática religiosa. Ambos apaixonados pelo filho. (...)
> Finalmente, com vinte e três anos completos, Menandro preparou-se para o seu concerto de estreia no Teatro São Pedro de Porto Alegre. (...) Durante um ano inteiro estudou exaustivamente o seu programa, fechado em casa, a mãe sentada numa cadeira perto do piano, como um cão de fila. Quando ele parava, cansado, ela insistia: "Outra vez! Vamos, Nandinho!" O rapaz não tinha amigos. À noitinha costumava sair sozinho a caminhar pela praça e a conversar com seus fantasmas. No dia seguinte, às seis da manhã, a mãe o despertava, servia-lhe o café e dizia: "Para o piano!" (...)
> Chegou a noite do concerto de estreia. (...) O São Pedro completamente lotado, com cadeiras extras colocadas nos corredores da plateia. (...) Cerra os olhos por alguns segundos, e quando os abre avista a sua mãe sentada numa cadeira, nos bastidores, à sua frente, bem como nos tempos em que ele era adolescente e ela o obrigava a tocar escalas a tarde inteira, sob sua vigilância implacável. (VERISSIMO, 2006, p. 172-174)

Para reconstituir a história do maestro Menandro, o recurso cênico utilizado foi mostrar várias atrizes interpretando diferentes fases da mãe e do próprio Menandro:

Fonte: foto de Tuane Eggers em http://univates.br/noticias/14123

Dessa forma, o público consegue perceber que a mãe de Menandro o pressiona e intimida desde que o maestro era criança, perpassando todas as fases de sua vida.

Outro momento que mostra a transcriação na peça do Grupo Cerco é quando ocorre o confronto de Valentina com seu marido, o juiz Dr. Quintiliano:

> – Não será melhor mudarmos de assunto?
> – Não. Esta é a noite da verdade.
> – E por que esta e não todas as outras?

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

> – Não te lembras das palavras do Dr. Cícero sobre o baile de máscaras? Vamos tirar as nossas... só esta noite. É um convite a um jogo. (...)
> – Eu dispo a fantasia da virtuosa esposa do magistrado. Durante os próximos trinta minutos (ou vinte, se preferires) deixarei de ser uma matrona romana. Tu despes a tua toga profissional. Seremos dois seres humanos tão completamente despidos quanto possível, um diante do outro. Feito? (...)
> - Valentina!
> – Peculatários, falsários, ladrões vulgares. Pior ainda. Apertas a mão dum assassino perverso como o delegado Pigarço. Vais à casa desses homens, aceitas convites para comer com eles... e eu tenho de te acompanhar em tudo isso, tomar parte na farsa, afivelar uma máscara, sorrir para as mulheres desses pais da pátria, essas vacas gordas cheias de peles caras e joias pagas com o dinheiro que os maridos roubam do povo... Tenho de mentir, fingir... E o mais terrível, Quintiliano, é quando convidas esses bandidos e esses larápios para se sentarem à nossa mesa. Por quê? Por quê? (...)
> – Que foi que te aconteceu, Valentina? Nunca nestes nove anos de vida matrimonial, nunca me falaste dessa maneira. Tornaste alguma droga?
> – Tomo todos os dias a pílula amarga desse tipo de vida, que me metes na boca e que me obrigas a engolir sorrindo. (...)
> – Não, não estou nesse jogo. Só quero saber que pretendes fazer agora.
> – Nada, como sempre. A vida vai continuar como antes. Eu sei. Tu não vais mudar. Eu não vou mudar. Os outros também não mudarão... (VERISSIMO, 2006, p. 429-433)

No momento desse confronto entre os personagens, o recurso cênico usado são máscaras feitas de papel de jornal:

Fonte: foto de Elissa Brito em https://grupocerco.wordpress.com/incidente-em-antares

Enquanto desenrola-se a conversa entre Valentina e Quintiliano, outros atores aos poucos vão colocando as máscaras em seus próprios rostos. No final da conversa entre marido e mulher, Valentina vai como que sendo “envolvida” pelas máscaras, como mostra a foto acima, até que, por fim, ao perceber que nada mudará na sociedade e que todos continuarão a viver fingindo, ela mesma coloca uma máscara em seu rosto. Vale ressaltar o fato interessante de que as máscaras são feitas de folhas de jornal, meio de comunicação este que deveria

noticiar a verdade, mas que se torna alvo de crítica na obra por não corresponder ao que se espera deste tipo de veículo. Sendo assim, o jornal também mascara a verdade.

Por tratar-se de uma história que mostra que na sociedade de Antares – como um exemplo do que acontecia no Brasil – há várias atrocidades, trapaças e traições ocultadas, aparecem muitas situações de confronto, tanto no que concerne ao meio familiar, social como político. No caso deste último, temos o momento em que a personagem Beata questiona seu marido, o delegado Inocêncio Pigarço:

> – Inocêncio, tenho que te confessar uma coisa.
> – Que é?
> – Estive na praça hoje ao meio-dia, Vi e escutei tudo.
> – Sim... e daí?
> – Ouvi as acusações que te fizeram.
> – E agora queres saber se tudo aquilo é verdade...
> – Sei que não é.
> – E se eu te disser que é? – pergunta ele, pondo-se de pé e encarando-a, quase num desafio.
> – Continuo a não acreditar.
> – E por quê?
> – Porque não te julgo capaz de tantas malvadezas. Ele sorri, amargo. (...)
> – Mas já pensaste que o Joãozinho podia estar mesmo inocente?
> – Ninguém no mundo é de todo inocente. Um polícia deve partir sempre do princípio que, dum modo ou de outro, todos são culpados, até prova provada em contrário.
> – Aquela estória do hospital então... é verdade?
> – Descontadas as fantasias do crápula do Cícero... é. Eu tinha de me defender, porque se o fato fosse divulgado pelos jornais de todo o país, qual seria a minha situação? Os chefões tratariam de tirar o corpo fora e jogar toda a culpa pra cima de mim e no fim o único prejudicado seria eu. (VERISSIMO, 2006, p. 437-439)

O tema dessa conversa envolve a tortura ocultada de João da Paz, a qual se confirma no momento em que se vê o insepulto com marcas de tortura:

> A luz revela agora o rosto dum homem todo manchado de equimoses, com um dos olhos quase fora das órbitas. Tem-se a impressão de que foi espancado com violência e de que o braço direito, todo quebrado, está preso ao corpo apenas por um barbante.
> – Este é o João Paz, jovem inteligente e idealista. Levou muito a sério o sobrenome e tornou-se um pacifista ardoroso. Organizou em Antares um comício contra a participação dos
> Estados Unidos na tentativa de invasão de Cuba. A polícia dissolveu-o a pauladas. Joãozinho foi preso, passou uma semana na cadeia, foi solto... tornou a ser preso. Bom, é uma estória muito comprida.
> – De que morreu? – indaga D. Quita.
> – De embolia pulmonar, no Salvator Mundi.
> – Mentira! – brada João Paz. – Fui torturado e assassinado na cadeia municipal pelos carrascos do delegado Inocêncio Pigarço! (VERISSIMO, 2006, p. 246)

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Para transmitir a ideia da tortura, o recurso cênico utilizado é um pano na cabeça do personagem Inocêncio Pigarço:

Fonte: foto de Daniel Fontana em https://grupocerco.wordpress.com/incidente-em-antares

À medida que o diálogo se desenvolve, a personagem Beata vai aos poucos colocando o pano na cabeça de seu marido, fazendo uma alusão à tortura. Assim como no caso das máscaras de papel, os personagens na ação não comentam nem mencionam o recurso usado em suas falas, apenas fazem uso delas. Em outras palavras, a interpretação cabe ao espectador que, ao relacionar o diálogo com as ações, imagens e recursos cênicos, compreenderá o contexto e fará a sua leitura da história.

De uma maneira geral, pode-se dizer que a encenação de *Incidente em Antares* segue o enredo do livro, sendo que os novos significados são oriundos das metáforas visuais a partir dos recursos cênicos usados. Entretanto, o final da peça difere em um detalhe em comparação à obra literária de Érico Veríssimo. No livro, o desfecho se dá com um diálogo entre pai e filho:

> Aconteceu passar por ali nessa hora um modesto funcionário público que levava para a escola, pela mão, o seu filho de sete anos. O menino parou, olhou para o muro e perguntou:
> – Que é que está escrito ali, pai?
> – Nada. Vamos andando, que atrasados...
> O pequeno, entretanto, para circunstantes que já sabia ler, olhou para a palavra de piche e começou a soletrá-la em voz muito alta: “Liber...”.
> – Cala a boca, bobalhão! – exclamou o pai, quase em pânico. E, puxando com força a mão do filho, levou-o, quase de arrasto, rua abaixo. (VERISSIMO, 2006, p. 489)

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

No entanto, na versão encenada pelo Grupo Cerco não há esses personagens. Um homem, às escuras, aparece pintando a palavra "Liberdade" em uma faixa onde está escrito "Feliz 1964":

Fonte: foto de Pedro Lunaris em https://fraguexperimentos.wordpress.com/2014/04/02/incidente-em-antares-pelo-grupo-cerco

Contudo, antes de terminar de escrever a palavra, ouve-se o barulho de um tiro e o personagem cai morto antes de terminar de escrever. Nota-se que esse final, em se tratando de uma peça de teatro, torna-se mais impactante. Além disso, na representação cênica não são necessárias palavras para transmitir a ideia, ou seja, o diálogo da obra literária está satisfatoriamente representado na cena criada pelo Grupo Cerco.

Enfim, diferentemente do que acontece na tradução interlingual, a qual procura, na medida do possível, aproximar duas línguas a fim de obter uma mensagem (a obra) ao menos similar, na tradução intersemiótica não há essa preocupação, até porque essa tarefa é muito difícil, já que se trata de dois sistemas de linguagem diferentes, que têm maneiras e materiais sígnicos diferentes para expressar a sua mensagem.

Nesse caso, pode-se entender que a tradução intersemiótica "induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades" (PLAZA, 2001, p. 30). Portanto, os recursos empregados na peça *Incidente em Antares*, do Grupo Cerco, mostram que essa transcriação é interessante para o criador e o espectador, uma vez que o resultado traz novas relações simbólicas e metáforas, e, consequentemente, revela um *outro* objeto de arte.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COELHO, Rui Pina. "Utopia de um teatro de textura romanesca": adaptações de romances na recente cena portuguesa. In: *Cadernos de Literatura Comparada*. n. 22/23. junho/dezembro de 2010. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

KAMITA, Rosana. Dramaturgia: Literatura, Cinema e Teatro. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*, Centro, Centros – Ética, Estética, 2011.

PAZ, Octavio. *Traducción*: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos, 93)

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A ESCRITA FEMININA E SEU LUGAR NO PANORAMA DAS LETRAS

Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos (UCS)

A historiografia literária feminina traz uma contribuição nova para a desconstrução do discurso da história literária tradicional [...] Seu ponto de partida é a percepção de que a história literária é um dos discursos de uma sociedade que se baseia essencialmente na desigualdade entre os sexos.
Ria Lemaire

Nas discussões em torno do sujeito feminino, uma das questões que surge é: que espaço social ocupou a mulher, especialmente, durante o século XIX e início do século XX? Esse questionamento remete ao processo de invisibilidade a que a mulher estava submetida, culminando no fato de ela não ter acesso ao conhecimento e não lhe ser creditada capacidade intelectual. O resultado desse processo levou a elite intelectual da época a constituir-se, primordialmente, por homens de letras, os quais se fortaleciam como grupo, em espaços exclusivamente masculinos. Assim, foi negada à mulher, conforme Rita Schmidt (1995, p. 183), "a legitimidade cultural como sujeito do discurso [...] até mais ou menos, a década de 70". A autora, ao considerar a neutralidade de vivências femininas, pondera:

> Essa tradição de criatividade androcêntrica que perpassa nossas histórias literárias assumiu o paradigma masculino da criação e, concomitantemente, a experiência masculina como paradigma da existência humana nos sistemas simbólicos de representação. Na medida em que esse paradigma adquiriu um caráter de universalidade, a diferença da experiência feminina foi neutralizada e sua representação subtraída de importância por não poder ser contextualizada dentro de sistemas de legibilidade que privilegiavam as chamadas 'verdades humanas universais' e por não atingir o patamar de 'excelência' exigido por critérios de valoração estética subentendidos na expressão (pouco clara, por sinal) 'valor estético intrínseco', vigente no discurso teórico-crítico da literatura. (SCHMIDT, 1995, p. 184).

Como se percebe, a conquista de um lugar no mundo das letras levou mulheres de letras a lutarem contra restrições e preconceitos e, apesar de todos os entraves, pleitearam participar do processo cultural e literário nacional no século XIX e início do XX. Muito antes que ações feministas se fizessem ouvir de forma enfática, essas autoras falavam do mundo da mulher e buscavam ser ouvidas. A partir do desenvolvimento de estudos da ginocrítica (SHOWALTER, 1994), escritoras até então não prestigiadas por sua produção literária – em especial, autoras oitocentistas, condenadas ao ostracismo - começaram a ser mencionadas e

registradas em dicionários de escritoras, em antologias, em artigos científicos, em anais de eventos na área, tendo algumas delas suas obras reeditadas, e outras passaram a ter sua produção literária estudada na Academia, em pesquisas de vanguarda.

Ao discorrer sobre essa questão, Márcia Hoppe Navarro (1995) enfatiza que, ao longo da história, a mulher encontrou dificuldade para ter uma voz autônoma. E, em se tratando da produção escrita, os obstáculos foram ainda mais acentuados, restando ao sujeito feminino, em muitas ocasiões, ter que recorrer ao uso de pseudônimos masculinos para proteger-se da opinião pública e angariar aceitação da crítica instituída e de leitores. Na verdade, por encontrar-se isolada no espaço privado, destituída de qualquer poder, a mulher não teve acesso a uma linguagem mais ampla, continuando a ser a mulher silenciada. A recomendação era que tanto as moças solteiras quanto as mulheres casadas estivessem sob permanente vigilância. Lúcia Miguel-Pereira é bastante ácida ao fazer observações sobre as vivências de mulheres do século XIX, às quais não era outorgado o direito de escolha:

> a regra era a reclusão, o regime de gineceu, que engordava o corpo e fazia murchar a inteligência; era a menina pregada às saias da mãe, misturada às mucamas, em sua companhia aprendendo a bordar e a trocar os bilros para fazer renda; pouco sabendo além de ler, escrever e contar – isso mesmo as mais afortunadas, que em algumas famílias as mantinham analfabetas […] e a regra era o casamento muito cedo, as maternidades anuais, a autoridade do marido sucedendo à do pai, a regra era a minoridade prolongada até a velhice, determinando nas senhoras a infantilidade. (MIGUEL-PEREIRA, 1951, p. 21).

É nesse contexto de poucas oportunidades de acesso ao conhecimento, com algumas permanecendo analfabetas por escolha da família, como afirma Miguel-Pereira, que mulheres buscam expressar sua subjetividade, transformando suas percepções em textos escritos, sem que estes, no entanto, pudessem alcançar qualquer reconhecimento.

A partir dessas considerações, é importante questionar: o que aconteceu, ao longo do tempo, com a História da Literatura, que parâmetros definiram quando uma obra respondia ao cânone ou estava fora dele, ou ainda, como a Crítica Literária se posicionou diante de estruturas definidas para indicar qual obra poderia ser considerada arte e qual respondia apenas à expressão momentânea de um sentimentalismo primário? Ao nos reportarmos ao não lugar da mulher nas histórias da literatura, vale lembrar que o imaginário social, impregnado pelo preconceito da inaptidão da mulher para as letras, reforçava a não aceitação da escrita feminina.

Historiadores, por longa data, acreditaram que a certeza sobre os fatos era precária. Os historiadores literários também entenderam que os dados de uma história literária não são

fatos vistos de forma objetiva, mas sempre interpretados e avaliados. A maior dificuldade em relação à escrita de histórias literárias tem sido concatenar dados em períodos, épocas, gêneros. Para Siegfried Schmidt (1996, p. 104), a construção de tais unidades de nível mais elevado vai depender, principalmente,

> de conceitos pressupostos dominantes de 'literatura', 'história' e de conceitos para mediar entre 'literatura' e 'sociedade' como, por exemplo, os conceitos de causalidade, teleologia, teleonomia, inovação, mudança, continuidade e descontinuidade, influência, contiguidade, efeito, estrutura, evolução.

Os apontamentos de Siegfried Schmidt suscitam questionar como deverão ser relacionados os textos ou eventos literários, para que, nesse encadeamento, o historiador literário chegue a "totalidades comparáveis". Além disso, as histórias literárias deverão orientar-se por que aspectos: textos, autores, conceitos da história das ideias? Que outros fatores poderiam servir como parâmetros para essa organização? Quanto ao gênero da autoria, poderia constituir uma das categorias para se examinar a construção de uma história da literatura? Assim, caberia indagar ainda: como discutir os limites de algo, sem correr o risco de abalar estruturas hegemônicas de poder que se estabeleceram como naturais ao longo do tempo? Nesse contexto, difundem-se ideias que passam a relativizar a importância de métodos e de conceitos teóricos tradicionais. Assim, o conhecimento histórico torna-se variável, dependendo, conforme Rachel Soihet (1997, p. 98),

> tanto [de] uma determinada época do passado, quanto [de] uma dada situação do historiador no tempo […] Tal panorama torna mais factível *a integração da mulher da experiência social das mulheres na história,* já que sua trama se tece basicamente do cotidiano, e não a partir de pressupostos rígidos e de grandes marcos.

Portanto, resgatar a noção de interdisciplinaridade como forma de apreensão do conhecimento, assim também como questionamento da validade dos limites que separam as disciplinas ou áreas do conhecimento tornou-se imprescindível. Além das mudanças registradas a partir dos anos de 1960, correntes de pensamento como a Nova História, os Estudos Culturais, Pós-coloniais, somadas ao *boom* do desconstrucionismo, contribuíram para a historicização da Teoria Literária, ignorando a pretensão de "universalidade que a dominara na fase anterior." Desse modo, passa a ver-se como uma inquirição "tanto sobre o discurso por ela enfocado e suas relações com o contexto em que surge, quanto sobre si própria como prática discursiva também localizada" (COUTINHO, 1999, p. 250), colocando em dúvida a prescrição etnocêntrica e monocultural até então não questionada. Ria Lemaire (1994, p. 58),

discorrendo sobre o poder político e cultural masculino, pondera:

> é pela ideia de ancestralidade que são legitimadas situações atuais. Neste sentido, nos discursos das ciências humanas, as representações masculinas sobre a mulher, como o sexo 'natural, essencial e universalmente' mais fraco, podem ser consideradas como uma das formas mais radicais deste tipo de legitimação de poder: não se trata apenas de representações ancestrais, uma vez que elas nunca foram diferentes.

Esses processos de reflexão provocam um novo entendimento sobre as obras literárias, vistas agora como uma prática discursiva entre outras produções culturais, acarretando uma aproximação da Teoria Literária com outros campos do saber, desmistificando-se, assim, construtos tidos, até então, como naturais.

Nessa trajetória, cabe apontar a Crítica Literária que, na mesma época, esteve atrelada a concepções de universalidade, apresentando-se, ela também, etnocêntrica e monocultural, caráter desvelado pelos efeitos da ruptura quando as mesmas inquirições de que foi alvo a Teoria Literária a atingiram. Nesse percurso, a crítica feminista assume um papel importante, pois, entre outros aspectos, preocupa-se em denunciar a misoginia da prática literária.

Maggie Humm (1989), discorrendo sobre essa prática, acreditava que desenvolver e escrever crítica literária poderia não representar, em relação à mulher, o ato feminista mais revolucionário, entretanto, reconhece a autora, a crítica feminista está preocupada em discutir as diferenças. Humm (1989, p. 82) ainda complementa, observando que a crítica feminista contrapõe três problemas dentro da crítica literária. Primeiramente, o problema da história da literatura na perspectiva do gênero, analisada a partir do estudo de textos produzidos por homens, observando como aparecem as mulheres "frequentemente moldadas em um rígido confinamento cultural e social." A partir dessa modalidade, é possível escrever uma nova história da literatura, que dê lugar a textos da cultura oral da mulher ou por ela escritos, que não são reconhecidos por serem previamente considerados "extraliterários". Outro problema com que se defronta a crítica feminista é a criação de uma nova leitora, assumida em seu gênero, consciente de uma nova prática crítica. Em terceiro lugar, diz a autora, à crítica feminista cabe a responsabilidade de fazer das mulheres indivíduos atuantes "pela criação de novas comunidades de escritores e leitores sustentados por uma linguagem falada por e para a mulher." Através dessa prática, a mulher leitora pode, coletivamente, apresentar novas ideias sobre a "interação de autor, personagem e leitor", posicionando-se contra a tradição. (HUMM, 1989, p. 82).

Também é importante lembrar que, por algum tempo, setores da crítica feminista

exercida no Brasil, em especial a historicista - preocupada em resgatar escritoras do século XIX não reconhecidas pelo cânone – pautaram-se pela crença de que, para alcançarem esse intento, deveriam "desvalorizar" o cânone tradicional, por ter imposto o silenciamento em torno de obras escritas por mulheres. Tal entendimento vigorou, por algum tempo, nos estudos feministas brasileiros, possivelmente influenciados por discussões mais radicais da crítica feminista, ocorridas durante a década de 1970 e início de 1980. Ainda que esse enfoque seja resultado de um momento de radicalismo "defensivo" norte-americano, com especificidades próprias daquela cultura, Vera Queiroz (2003) enfatiza que foi de suma importância para implementar discussões a respeito de processos tidos como naturais e inquestionáveis, emergindo, assim, a possibilidade de repensar o lugar da mulher nas mais variadas esferas da sociedade, especialmente, na literária.

A leitura feminista, pensada como um ato intelectual libertador, faculta à mulher pensar-se como um ser humano capaz de encontrar seu próprio caminho, sua própria voz. Sobre essa questão, Adrienne Rich (1979, p. 35) enfatiza:

> Uma crítica radical de literatura, feminista em seu impulso, trataria, antes de mais nada, do trabalho como um indício de como vivemos, como temos vivido, como fomos levados a nos imaginar, como nossa linguagem nos tem aprisionado, bem como liberado, como o ato mesmo de nomear tem sido até agora uma prerrogativa masculina, e de como podemos começar a ver e a nomear – e, portanto, viver – de novo.

Assim, reivindicar o direito de a crítica feminista encontrar seus próprios sistemas para libertar novos e diferentes significados para os mesmos ou novos textos significa acreditar que esses sistemas não serão definitivos, irretocáveis, mas importantes para que se considerem as realizações da mulher como autora. Embora Showalter (1994, p. 27) reconheça que

> toda a crítica feminista é de alguma forma revisionista, questionando a adequação de estruturas conceptuais aceitas", a autora reconhece também que a crítica feminista "mudou gradualmente seu foco das leituras revisionistas para uma investigação consistente da literatura feita por mulheres. [...] este processo é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos das mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Escritoras condenadas ao ocultamento alcançam representatividade social, na medida em que o resgate da produção literária dessas autoras contribui para questionar a historiografia oficial que, por longo tempo, só levou em conta textos canônicos. Na reescrita

dessa história, torna-se imprescindível outorgar à mulher uma voz que alcance autonomia e representatividade. Lemaire enfatiza que "uma historiografia literária feminista" necessita apresentar perquirições que remetam a questões de gênero. Pondera, ainda, que:

> repensar e reescrever a história literária numa perspectiva feminista, pressupõe, assim, em primeiro lugar, aprender a colocar novas questões que possibilitem a revisão de ideias estabelecidas, das interpretações acerca destas ideias e das teorias decorrentes destas interpretações. Isto implica uma alteração radical no paradigma das ciências humanas, cujo ponto de partida é a descoberta de que, mesmo nas ciências humanas, não há seres humanos, nem existência humana, a não ser como homem ou como mulher. (LEMAIRE, 1994, p. 69-70).

No cenário dessas considerações, é importante ressaltar a relevância da construção de representações do sujeito feminino em produções de mulheres escritoras, fato prestigiado pela crítica feminista, uma vez que, por meio dessas representações, as mulheres poderão libertar suas subjetividades, questionando desvirtuamentos naturalizados como verdades inquestionáveis. Quanto mais se examinarem esses paradigmas resultantes de formações discursivas femininas, em que o universo ficcional faculta vivenciar particularidades do mundo da mulher, maiores serão as alternativas para constatar como obras produzidas por escritoras representam uma ruptura com os modelos vigentes das formações discursivas masculinas tradicionais.

REFERÊNCIAS

COUTINHO, F. Eduardo. Fronteiras imaginadas: o comparatismo e suas relações com a teoria, a crítica e a historiografia literárias. In: ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lucia de Barros; ANTELO, Raúl (Org.) *Leituras do ciclo.* Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999, p. 247-254.

HUMM, Maggie. Pelos caminhos da crítica feminista. *ORGANON*, Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, v. 16, n. 16, p. 81-97, 1989.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses:* o feminismo como crítica de cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: _____. (Org.). *Rompendo o silêncio*: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.

QUEIROZ, V. Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Refazendo nós.* Florianópolis: Mulheres; Santa

Cruz do Sul: EDUNISC, 2003, p. 483-490.

RICH, Adrienne. When we dead awaken: writing as re-vision. In: _____. *On lies, secrets and silence.* Nova York, 1979.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe. (Org.). *Rompendo o silêncio:* gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995. p. 182-189.

SCHMIDT, Siegfried. Sobre a escrita de histórias da literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura*: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. (Série Fundamentos).

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, 1994. p. 23-57.

SOIHET, Rachel. História, mulheres, gênero: contribuições para um debate. In: AGUIAR, Neuma. (Org.). *Gênero e ciências humanas*: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempo, 1997. p. 94-114.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A LITERATURA E A PROBLEMÁTICA DA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Samla Borges Canilha (PUCRS - CNPq)

O processo de independentização e de formação da identidade nacional de um território baseia-se em três aspectos: as lutas armadas, a constituição de uma história nacional e/ou de uma memória coletiva e a instituição de uma literatura nacional. Desses, interessa-nos principalmente a questão literária. Por isso, neste trabalho, pretendemos analisar qual é o papel da literatura na afirmação da identidade nacional, com ênfase no contexto brasileiro.

Hugo Achugar, em "A escritura da história ou a propósito das fundações da nação", em que trata particularmente do contexto dos países latino-americanos, afirma que a independência destes partiu dos enfrentamentos militar e discursivo:

> as pátrias latino-americanas não nasceram necessária e unicamente dos fuzis. Outros instrumentos contribuíram para fundar os imaginários nacionais: hinos, poemas, esculturas, bandeiras, moedas, quadros e inclusive festas têm sido ou foram centrais na conformação do nacional (ACHUGAR, 2003, p. 54).

Tais transformações discursivas (literárias e visuais) supuseram um reordenamento da ordem simbólica e a criação de um novo imaginário. Em geral, no contexto que aborda Achugar, entendeu-se que foi a partir das letras que se expressou, formulou e construiu o caráter nacional. De fato, como bem observa o autor, "há consenso em sustentar que, no processo de construção do estado-nação, a produção de uma arte nacional é parte de tal processo. Isto é, é parte do projeto – voluntário ou involuntário – de construção do próprio estado-nação" (ACHUGAR, 2003, p. 51). Logo, a literatura se torna um elemento importante para a definição da identidade nacional. Cabe salientar, entretanto, que à formação do Estado brasileiro – isto é, à constituição de uma nação no plano político-legislativo – não correspondeu a constituição de uma literatura nacional, necessariamente (FINAZZI-AGRÒ, 2013).

Ettore Finazzi-Agrò, no capítulo de abertura do livro *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*, reflete sobre como a ideia de nação se inscreve no âmbito da historiografia e da prática literária no contexto pós-colonial, particularmente no Brasil. O autor destaca a dificuldade ideológica do processo de constituição de uma nação "a partir de uma comunidade que não o é – que é o conjunto indistinto e sem coerência de pessoas, de

tradições, de instituições heterogêneas" (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 14). Se a nação é constituída por sua cultura e por sua língua/literatura, como defini-la quando o contexto, no que concerne a esses elementos, apresenta-se múltiplo, variado?

Recorrendo ao seu espaço de origem, Finazzi-Agrò destaca o papel importante de Francesco De Sanctis, cuja função política foi reintegrar a Itália a partir da língua e da literatura. Essa tarefa foi complexa porque o contexto linguístico italiano era formado por diversos dialetos, e a literatura era composta por diversos gêneros, temas e perspectivas. O professor observa que De Sanctis teve que realizar uma reinvenção a partir de um passado comum, diferentemente do caso americano, em que há uma cisão temporal, especificamente aquela "entre o tempo colonial e o tempo nacional, entre a cronologia importada e a autóctone" (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 18). Se pensarmos no contexto brasileiro, em uma análise superficial, poderíamos dizer que a situação dos índios se assemelha à dos italianos antes da unificação – eles também possuíam, de acordo com as tribos, diferentes dialetos e línguas; a problemática central da situação brasileira, entretanto, não se refere à unificação dessas culturas, mas sim ao fato de que nossa identidade nacional é fundada a partir da língua do colonizador. Com isso, a literatura acaba também refletindo uma cultura externa, não nativa.

Em ambos os casos, destaca o autor, apresenta-se o mesmo obstáculo, que é a identificação do início: "Afinal, como é que se consegue reconhecer em um ato, em um gesto, em uma palavra ou em um texto, que é ali, exatamente, que tudo realmente começa?" (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 19). Em seu ponto de vista, a origem acaba tornando-se uma convenção: "a dimensão e a estrutura [do início] são, na sua essência, puramente convencionais e, na sua forma, meramente ficcionais" (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 19); por isso, ela é mutável e arbitrariamente definida. E se a origem de uma nação é convencional, também o é a história nacional.

É parte essencial da fundação de uma identidade nacional a determinação de uma história coletiva e nacional, uma vez que "Toda memória, toda recuperação da memória ou toda comemoração implica uma valorização do passado" (ACHUGAR, 2003, p. 42). Segundo Achugar, essa revisão do passado implica necessariamente a identificação de um ponto de origem, tanto individual como coletivo. Dado que esse ponto, como já salientamos, é geralmente indefinível e, portanto, convencional, o autor apresenta o conceito de "esforço fundacional", que

> em linhas gerais se constitui sempre a partir de um tempo posterior ao tempo histórico em que se supõe ter sido realizado o mencionado esforço, já que o fundacional é caracterizado como tal pelas gerações posteriores ao proceder à construção ou à reconstrução do passado, e localizar no passado um momento que talvez não tivesse o significado que o presente lhe atribui, inventando desse modo o começo da memória (ACHUGAR, 2003, p. 47).

Essa revisão do passado está associada "à necessidade de conhecer as origens, de averiguar filiações e pertenças, de precisar o momento inicial de indivíduos e coletividades, e de um modo particular com a necessidade de revisar a origem do estado-nação" (ACHUGAR, 2003, p. 43).

Quanto ao contexto brasileiro, na passagem do século XIX para o XX, o que vai importar ao trabalho historiográfico referente ao Brasil será "a recomposição dos fragmentos de uma civilização extinta, quanto a descoberta daquilo que 'está escondido desde a fundação', desde a origem (geográfica) do País" (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 63). Nesse contexto, passa-se a atentar para o ausente, ao que não faz parte de uma identidade arbitrariamente predeterminada, mais que à consolidação de uma tradição, de um cânone: "A tônica do caráter nacional é colocada sobre a 'cor local', em algo que, no fundo, não tem nem passado nem futuro, não *foi* nem *será* mas *é*, na sua natureza acrônica, suspensa sobre o tempo e imóvel" (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 63).

Para discutir a história literária no contexto pós-colonial, Finazzi-Agrò julga que se deve "pensar uma história que não se submeta ao tempo linear, continuando, porém, a ser pública apesar do seu anacronismo e da sua anomia, continuando a ser efetiva apesar do seu instalar-se numa falta" (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 25). Uma história sem um eixo cronológico seria uma "história dominada pela falta, marcada por uma perda sem remédio de qualquer suporte (crono)lógico, isto é, uma história sem data e sem tradição e, por isso, não coletiva nem pública, mas abstrata e, ao mesmo tempo, totalmente subjetiva" (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 23). No caso do Brasil, podemos até considerar a história de forma cronológica; entretanto, a partir de que ponto? A partir de que momento temos uma história genuinamente nacional, desvinculada de Portugal? Desde a descoberta por Pedro Álvares Cabral ou somente após a independência? Ou então em outro momento que nenhum destes? E, se não temos uma história nacional, um ponto originário para a afirmação da nossa identidade, a partir de que critério podemos considerar que a produção literária realizada aqui também integra essa identidade?Em tal contexto, é quase impossível definir o ponto de surgimento de uma tradição autêntica.

Ferdinand Denis e alguns jovens intelectuais brasileiros que se reuniam em torno da revista *Niterói* são exemplos de intelectuais que tentaram escrever uma história brasileira, mas o fizeram a partir de fora do país. Com isso, questiona Finazzi-Agrò:

> é possível construir uma nação fora e longe dela? Construir, repare-se – e não apenas imaginar – no sentido concreto de armar um tempo e delimitar um espaço, de fazer materialmente uma história e a dilatar numa geografia, ou vice-versa [...]. Quais são, afinal, as diferenças que afloram na semelhança dos pressupostos e das perspectivas ideológicas entre aqueles que estão procurando uma pátria longe dela e aqueles que enxergam [...] um caráter nacional naquela que é ainda procura indistinta de um sentido pátrio? (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 41).

A dificuldade em delimitar uma literatura nacional brasileira esteve não só na impossibilidade de acesso a algumas fontes, mas na dificuldade em separar o que era nacional e o que não era, em distinguir a produção brasileira e a portuguesa. A unidade linguística (elemento de unificação, em alguns casos, no contexto europeu, vide o caso italiano) fez com que muitos intelectuais colocassem ambas as literaturas sob uma história comum – o que é compreensível, afinal, de fato, os primeiros textos escritos em território nacional são "híbridos" nesse sentido, pois são de autores portugueses que produzem no/sobre o Brasil.Esse contexto aponta para um paradoxo de identificação: uma comunidade, para se encontrar e se reconhecer, espelha-se no outro; o Brasil, para se reconhecer, deve se voltar constantemente para o colonizador, tanto para identificar no que se aproximam, tanto para opor-se a ele. Esse olhar voltado para o outro talvez seja uma característica do nosso processo de formação identitária, afinal, podemos pensar que diversas escolas, ao pautarem no índio a origem da cultura brasileira, também se direcionaram a um outro, apropriando-se, de certa forma, de uma cultura que não era genuinamente sua. Podemos embasar essa ideia na seguinte passagem, em que Finazzi-Agrò aborda como Gonçalves de Magalhães, mesmo recorrendo à tradição europeia, tentara associar o indígena à cultura nacional:

> muito antes da inclusão dos índios no rol dos poetas surrealistas [...] proposta por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*, o futuro bardo imperial [Gonçalves de Magalhães] tinha tentado 'usar' os autóctones como fetiches de uma identidade poética associada a figuras da tradição europeia. Uso arbitrário, obviamente, mas que denuncia, mais uma vez, a obrigação de passar pela história dos outros na construção de uma história própria (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 44-45).

Com isso, podemos pensar e afirmar que a identidade nacional genuinamente brasileira talvez seja a fusão desses olhares para fora, principalmente para o indígena e para o português. Uma representação disso é a personagem *Macunaíma*, de Mário de Andrade, no

qual estão presentes diversas identidades e culturas, que, unidas, formam sua identidade individual – e, metaforicamente, brasileira.

Ferdinand Denis procurou estabelecer um cânone, recriando uma sequência cronológica da literatura brasileira, sem se preocupar com a delimitação de uma origem. Além disso, ele considerou representações sem ambição nacional ou alcance identitário, atentando apenas para o local a partir do qual se fala. Gonçalves de Magalhães, por outro lado, pensou "a literatura não como um conjunto lógico de expressões artísticas que provém do passado e legitima o presente, e sim como um processo de formação ainda não começado, mas que desemboca em um sistema literário autônomo" (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 49). Suas ideias concordam com as dos artistas da *Niterói*, grupo no qual este está incluído, que tentaram

> montar um discurso/percurso artístico a partir da instituição de um passado hipotético, mergulhado no mito de uma origem, funcionando, por sua vez, como espaço baldio ou como lugar do excesso natural – como dimensão promissora, enfim, na qual instaurar uma possível prática [...]. [Em sua perspectiva] a única possibilidade de fazer uma história era a de estabelecer, ou melhor, de pressupor um começo imperscrutável, para enchê-lo, depois, de significados presentes (e de intenções vindouras). (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 51-52).

O desejo desses críticos, portanto, era mostrar a nação em toda sua grandeza – principalmente a natural. O italiano destaca que essa perspectiva se manteve por muito tempo:

> A reconstrução de um passado bárbaro e feliz por Ferdinand Denis e a ânsia de futuro de Gonçalves de Magalhães, baseadas ambas no mito de uma natureza peculiar e paradisíaca, vai continuar sendo, de fato, o princípio e a finalidade de boa parte da escrita da história, pelo menos até a afirmação do conceito de formação que, em pleno século XX, irá ultrapassar e liquidar de modo definitivo a prática historiográfica oitocentista. (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 65).

Cabe destacar que os integrantes do referido grupo são, justamente, intelectuais, o que, na época, implicava uma condição social específica, uma vez que a cultura era, ainda menos que hoje, acessível a poucos. O fato de escreverem a partir de um território estrangeiro, a França, também explicita o pertencimento desses pensadores a uma elite. Portanto, pensar a formação da literatura e, consequentemente, da identidade nacional a partir de um grupo tão restrito pode ser arriscado, uma vez que reflete e mantém, de certa forma, o poder em voga. Sobre isso, Achugar salienta que o privilégio da palavra por parte de letrados e sacerdotes pode ter sido uma forma de autolegitimação de sua função social: "Não outra coisa está por trás da discussão sobre o cânone literário ou artístico, a não outra coisa aspira a não ser

relocalizar a autoridade, quer seja recuperando-a, pois a vimos ameaçada, quer seja tentando instaurá-la, porquanto foi silenciada" (ACHUGAR, 2003, p. 42).

O autor ressalta ainda que o discurso fundador dos estados-nação da América Latina durante o século XIX baseou-se em um projeto patriarcal e elitista, do qual foram excluídos mulheres, índios, negros, escravos, analfabetos e pobres. Se pensarmos no caso do cânone da literatura brasileira, nos textos tidos como fundadores da nossa identidade, nota-se uma predominância de autores que representam uma elite – mesmo se considerarmos o tratamento dado ao índio ou à trajetória de alguns, como Machado de Assis, filho de escravos, mas que, como outros,sofreu um processo histórico de "branqueamento", de enquadramento em uma cultura europeia e elitizada. Assim, não poderíamos afirmar que o cânone também é feito, em sua maioria, por homens brancos, alfabetizados e, por isso, em sua maioria, pertencentes à elite? Podemos tomar como exemplo José de Alencar, que instituiu, de certa forma, diversas "identidades nacionais" a partir de um local de fala bem definido:

> [sua] literatura é, certamente, *dependente e tributária de uma ideologia burguesa e de cunho nacionalista*, mas que sendo, por um lado, um 'fato' dentro da história literária, cria ou inventam, por outro, 'fatos' (personagens, situações, linguagens, metáforas...) que configuram uma história nacional (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 76, grifo nosso).

Achugar acrescenta que, no contexto latino-americano,"as memórias dos grupos marginalizados não fizeram parte da memória oficial e ficaram relegados ao âmbito do oral ou, no melhor dos casos, ao âmbito da escritura privada" (ACHUGAR, 2003, p. 59).Situação semelhante podemos perceber no Brasil, pois o não canônico foi abandonado, muitas vezes, aos ambientes populares, não raro sendo transmitido apenas de forma oral.

Cabe destacar, como bem o faz o autor, que isso "não quer dizer que não tenha havido manifestações de tal 'discurso resistente' ou que essa resistência não se tenha refugiado em outro tipo de memória, como se pode observar na escritura de grupos marginalizados, como é o caso das mulheres" (ACHUGAR, 2003, p. 59-60). Entretanto, desconsiderando a contemporaneidade, em que felizmente temos cada vez mais vozes subalternas ganhando atenção e destaque, o que sabemos dessas manifestações no que tange ao passado brasileiro, mais especificamente ao período em que se buscava a identificação de nosso povo? Evidentemente, a população brasileira era também feita pelas minorias, e a elas deveria ter sido dado voz, sem a restringir a uma representação discursiva claramente europeia e elitizada. Gonçalves de Magalhães, por exemplo, desejava construir uma tradição brasileira a

partir de uma cultura/civilização extinta (a indígena); mas, se analisarmos com calma, o quanto a apropriação dessa cultura outra não está, em realidade, apagando-a?

Devido a essa nossa constante contaminação por outras culturas, torna-se quase impossível definir uma obra específica que marque o momento de inauguração de uma produção genuinamente brasileira. Assim, pode-se levantar a hipótese de que, uma vez que não se teve, por muitos anos, uma literatura nacional, preocupou-se mais em produzir uma história da literatura que reunisse textos e autores que, de certa forma, fundassem um caráter "brasileiro". Esse discurso historiográfico, que, muitas vezes, abordava aspectos além de literatura, acabou contribuindo para a formação da nação brasileira, da mesma forma como trata Achugar em relação ao contexto latino-americano:

> Não foram somente hinos e eventuais poemas cívicos que contribuíram para a formação de um imaginário nacional. A vontade letrada de institucionalizar a nação se materializou em muitos países na publicação de 'antologias' ou 'parnasos' nacionais que ofereciam não só um 'espelho' próprio que operava como um discurso de religação e interpelação. Nesse sentido, os parnasos nacionais contribuíram para construir a 'ordem ritual' necessária para consolidar o imaginário nacional. Os parnasos nacionais ou as antologias de caráter nacional que os letrados publicaram ao longo do século XIX acompanharam o processo de construção da nação, ainda que, em mais de um caso, o estado-nação não estivesse totalmente formado ou claramente organizado (ACHUGAR, 2003, p. 57).

A historiografia literária segue, em sua maioria, até hoje, o modelo oitocentista, isto é, ela se apresenta de forma linear e consequencial, partindo de uma origem para alcançar o presente e para pré-estabelecer os paradigmas futuros. Ela tem tentado, por um lado, reconstruir o passado em sequência, a partir de uma origem absoluta, e, por outro, negar o passado, dando lugar ao presente como modelo do que deve ser feito. Assim, não se chega "a uma anulação da tradição e do tempo, mas alcançamos, isto sim, uma dimensão histórica complexa, marcada por uma disseminação de tempo e de espaços, de práticas ligadas ao que deve (e a como deve) incessantemente ser feito" (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 34). Temos, assim, uma história que está constantemente sendo refeita,que é instável e, por isso, plural e "polirrítmica". Para Finazzi-Agrò, deve-se tratar dos diversos e possíveis inícios, compondo-se, ao invés de uma História da Literatura, uma constelação de "histórias"; o autor também propõe uma história genealógica, contada a partir de diversos inícios e origens e em diversas ordens, em diversos tempos que correm paralelos:

> o papel do historiador não seria o de remontar o curso do tempo para descobrir no passado uma possível razão de ser do presente, mas o de investigar a disseminação

> dos fatos e das imagens, até recompor uma constelação precária de figuras que pode – e nos pode – surpreender um sentido comum (FINAZZI-AGRÒ, 2013,p. 39).

Entre autores que apontam para a impossibilidade de recompor para o Brasil uma história no sentido europeu, estão Euclides da Cunha e Machado de Assis. O primeiro defende que

> sendo a sua pátria uma 'terra sem a pátria' (o que significa também sem *pai*, sem descendência ou tradição *paterna*), sendo um espaço imenso e fundamentalmente sem história, era preciso pensar o País a partir não do tempo que ele ocupa, que ele organiza e pelo qual é supostamente organizado, mas, justamente, a partir do espaço – espaço fundamentalmente vácuo – que ele realmente preenche e que lhe dá sentido (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 83).

Por isso, n'*Os sertões*, o escritor procura a identidade nacional em um espaço específico, o do sertão. Segundo Finazzi-Agrò, o apagamento e a destruição do local e do que ele representa, destrói também a contemporaneidade nacional, qualquer possível tentativa de história progressiva e moderna. Ou seja, partindo-se de um local de origem da nacionalidade, a destruição e descaracterização deste ameaça o correr da história porque, novamente, deixa-a sem um ponto de origem.

Machado de Assis é importante no que tratamos por ter proposto que a historiografia deveria ser não uma escrita sobre o ausente, mas *do* ausente. Entretanto, sua sugestão foi levada apenas como literária, e não como proposta de revisão da historiografia nacional.

De acordo com o crítico Antonio Candido, buscamos a origem da literatura brasileira devido "ao afã de ter – ou melhor, de inventar – uma tradição por parte dos intelectuais da colônia do século XVIII" (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 69). Para ele, a literatura brasileira se configura (não nasce) no decorrer do século XVIII, quando se pode afirmar a existência de um sistema: o triângulo autor-obra-público. Em sua perspectiva, há uma noção não de origem, mas de *formação*, de relação entre diversos momentos decisivos que desembocam, mesmo que de forma difícil e lenta, na formação de um sistema. Segundo Finazzi-Agrò,

> a visão sustentada pelo grande crítico brasileiro é, em contrapartida, a de um espaço atravessado por forças heterogêneas, cada uma ligando-se à outra de que é condição e pela qual é condicionada, em um quadro multilinear em que os fatores sociais se juntam aos dados propriamente históricos sem chegar, porém – senão dentro e através de momentos decisivos -, a definir um quadro coerente, em que uma determinada ordem social chegue a produzir certo tipo de expressão artística (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 75).

Nesse sentido, o processo formativo não tem origem nem fim, ou melhor, a origem é apenas uma hipótese e a conclusão não tem muito a ver com a início do processo. Como se

tem um tempo plural, espera-se também um discurso polifônico e sem delimitações, tanto históricas quanto de significado. Interessa a Candido a possibilidade de um sistema literário "aberto", isto é, atravessado por linhas de força sem início ou fim, por "apenas cortes ou pontos de sutura, mudanças improvisadas de rumo ou permanências, sobreposições ou distanciamentos, inovações ou recapitulações, fugas para a frente, enfim, ou suspensões epocais" (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 78). Por isso, propõe-se uma espécie de "cartografia provisória".

Disso podemos concluir que pensar a identidade nacional é algo complexo, em se tratando do contexto brasileiro, principalmente porque a cultura local dificilmente poderia ser pensada como genuinamente nossa, pois é fruto de interferências e de contaminações de culturas outras, principalmente a portuguesa e a indígena. No caso de tentar afirmá-la a partir da literatura nacional, isso se complexifica ainda mais, uma vez que, até hoje, não se pôde delimitar um texto fundador de nossa literatura, um marco a partir do qual se possa dizer que existe um cânone nacional, a partir do qual se possa determinar nossa identidade; no geral, cada crítico ou historiador assume um ponto de partida, não raro reconhecendo a fragilidade e a convencionalidade deste. Para essa discussão, está em jogo não apenas os limites entre o que é produção brasileira e o que é portuguesa/indígena, mas também o quanto podemos nos admitir representados por uma produção que reflete uma classe social específica, minoritária. A reflexão a que nos propomos, portanto, não é (e nem poderia ser) por nós encerrada, mas sim apenas levantada, como tem acontecido há séculos – o que mostra o quanto ela é necessária.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. A escritura da história ou a propósito da fundação das nações. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura*: teorias, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003, p. 35-60.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O tempo preocupado: por uma leitura genealógica das figuras literárias. In: _____. *Entretempos*: mapeando a história da cultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 13-90.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

O QUE (NÃO) HÁ DE *BOOM* EM *TIA JÚLIA*

Ma. Sandra de Pádua Castro (CEFET - MG)

Ángel Rama define o *boom* da literatura latino-americana, ocorrido na década de 1960 até início de 1970, como um "fenómeno de la sociedad de consumo [que funcionou] de conformidad con las leyes del sistema de mercado" (1984, p.51). Quanto ao fim desse período, Rama julga que esteja relacionado a uma estratégia mercadológica de retirada "en el mismo momento en que los riesgos externos - publicitarios y comerciales que ostentaba el *boom* [...] comenzaban a marchitarse" (RAMA, 1984, p.51). Ele afirma o "anunciado óbito", apoiando-se no argumento de que "en 1972 no se concluyó el ciclo de importantes novelas producidas en el continente, ni declinó la atención de los lectores por algunos de sus autores, ni dejaron de sumarse la producción nuevos escritores" (RAMA, 1984, p.51). Ainda hoje, o *boom* suscita debates acerca de sua natureza.

Prêmios, altas tiragens e traduções para diversos idiomas realmente indicam um mercado editorial fortalecido durante o *boom*. Porém, isso se deve também à existência de consumidores, de um público leitor. De acordo com Emir Rodriguez Monegal (2008), em *Notas sobre (hacia) el boom I* (1972), disponível em Otrolunes – Revista hispanoamericana de cultura, a partir da segunda guerra mundial, surgiu uma nova geração de leitores na América Latina. Mercado e leitores justificam a continuidade de um período, mas não o definem: são consequências que se tornam a causa do tempo de vida de um produto. Mercado e leitores integram o campo literário que é também formado, conforme afirma Jorge Valenzuela Garcés, "por los propios escritores, los cenáculos o espacios para la discusión literaria, las academias, la crítica institucionalizada y la que no lo es, los intermediarios entre el artista e el público" (GARCÉS, 2013, p.13). Frente aos inúmeros atores sociais que se relacionam neste campo, tampouco consideramos pertinente definir o período do *boom* pelo talento dos escritores. Se assim o fizéssemos, estaríamos desprezando também os numerosos escritores pertencentes a períodos anteriores, além de incorrermos no erro de apresentar

> como exclusiva invención de los sesenta lo que venía desarrollándose en las letras latinoamericanas desde a generación vanguardista de los veinte y nos doto de una serie de narraciones que muestran búsquedas, en cuyo cauce se asienta la producción reciente (RAMA, 1984, p.75).

Se mercado, leitores ou talento dos escritores não são suficientes por si sós ou mesmo em conjunto para a definição do *boom* literário da América latina, resta-nos o livro – a escritura e seus contextos. É possível reconhecer nos romances peculiaridades desse período, por meio da linguagem, temas e estrutura narrativa que se encontravam subordinados ao anelo dos escritores por um romance total.

Romance total é aquele capaz de abarcar o mundo de modo absoluto; um projeto ambicioso de representação da imagem integral do processo histórico e social do continente, com temas que conduzissem ao reconhecimento de uma identidade latino-americana ou até mesmo à integração de toda a América Latina em uma só pátria livre de ditaduras e do capitalismo (GARCÉS, 2013). Este romance estaria dentro de uma estética realista. Porém, os escritores do *boom* já desacreditavam daquele realismo ingênuo que se baseava na expectativa de transpor fielmente a realidade para o romance, numa relação especular. O realismo socialista, cujos "princípios aberrantes [...] aboliam todo mistério e transformavam o fazer literário em um exercício de propaganda" (V.LLOSA, 2010, p.35), também foi rechaçado por eles. Eles optam, então, pelo realismo fantástico, enquanto categoria literária "que coloca em discussão a lógica da realidade compreendida como real, acusando as contradições do mundo contemporâneo" (JOSEF, 2006 apud COSTA, 3013, p.122), originando, assim, uma "nova literatura". No afã de expressar o real em sua totalidade, os escritores do *boom*, embora com obras "completamente distintas entre si [...] foram exemplos de uma radical experimentação de formas, estruturas e linguagem" (COSTA, 2013, p.123). Essas inovações associadas à ambição totalizadora definem uma estética no *boom* ou até mesmo o *boom* como uma estética.

Wanderlan da Silva Alves, em sua tese de doutoramento, *Uma estética do paradoxo: aspectos do melodrama no romance latino-americano do pós-boom*, afirma que o pós-*boom* ganha visibilidade somente a partir do início dos anos 1970, porém começou "a desenvolver-se mais ou menos simultaneamente à época do ápice do *boom*, ainda na década de 1960" (ALVES, 2014, p.21). Tendo em vista o *boom* e o pós-*boom* como movimentos sucessivos e até mesmo coetâneos, o objetivo neste artigo é verificar o que ocorre na escrita de Mario Vargas Llosa que o situa nesses dois momentos, a partir de uma análise de *La ciudad y los perros* (1963) e de *La tía Julia y el escribidor* (1977). Para identificarmos as características desses movimentos literários em cada uma destas obras assim como o projeto de romance total da década de 1960, o reconhecimento do contexto político no qual estava inserido o

autor será fundamental. Finalmente, com o levantamento dessas características, pretendemos verificar em qual das estéticas está situado *La tía Julia y el escribidor*.

Ernesto Sábato (1982) defende que a tendência totalizadora de alguns romances torna-os capazes de "realizar a integração do homem desfeito por uma civilização excisora" e prediz que "o destino definitivo deste gênero [o romance] é o de dar uma visão totalizadora, desempenhando, por sua vez, o papel que, em outro tempo, tiveram a narrativa e a epopeia, o mito e a poesia, as confissões e o ensaio" (SÁBATO, 1982, p.20). Para esse autor argentino, considerado um dos precursores *do boom*, "o romance é [produto de] uma atividade do espírito [...] entranhadamente unida à condição total e misteriosa do homem, reflexo e mostruário de suas ideias, angústias e esperanças, testemunho total do espírito do seu tempo" (SÁBATO, 1982, p.22).

Enquanto Sábato, conforme afirma Garcés, vê a representação da totalidade no romance como forma de resgate, "como el mejor instrumento para recuperar la unidad primigenia del hombre, aquella unidad con el universo, con el orden cósmico, perdido para siempre" (GARCÉS, 2013, p.31) , Vargas Llosa a entende como uma forma de "crear una realidad en todas las dimensiones que comporta o ser humano" (GARCÉS, 2014, p.33) com o objetivo de fazer do romance um espaço de representação da verdade como totalidade. Para isso, todos os níveis - sensorial, místico, mítico, mágico, legendário, onírico - deveriam estar envolvidos no texto, de forma a permitir ao escritor a possibilidade de atuar como se fosse Deus, competindo com ele no desejo de "construir un mundo en toda su complejidad." (GARCÉS, 2014, p.33).

Acreditava-se na possibilidade de o romancista, por meio de sua obra, em diálogo com o seu próprio tempo, penetrar na totalidade de uma realidade. Assim é que o escritor latino-americano, como escritor intelectual de esquerda na década de 1960, almejava dar uma resposta às demandas sociais e políticas de projetar, no texto literário, uma ideia integral do processo histórico e social do continente, além de provocar uma reflexão sobre a identidade latino-america. Dessa forma,

> Las novelas asumen dos grandes retos: revelar la verdadera identidad latinoamericana, aquella identidad oscurecida por la dominación histórica del colonialismo, y alentar el cambio para hacer realidad el proyecto socialista que entonces predominaba en el horizonte de expectativas político. (GARCÉS, 2013, p.20).

Foi dado aos escritores um desafio que "los impregna de una gran responsabilidad en la que, sin duda, está anclado el afán de totalidad" (GARCÉS, 2013, p.16). A legitimação do campo literário, na América Latina, entre o final da década de 1950 e início da de1980, dependia de uma estreita relação com a política de esquerda. Nesse contexto é que se construiu "la figura do intelectual de izquierda comprometido con la causa del socialismo" (GARCÉS, 2013, p.16).

José Luis de Diego, em *¿Quem de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, diz que se compartilhava, nessa época, a ideia de uma impossibilidade em "hablar de un texto literario prescindiendo de las posiciones políticas que adopta el autor" (DIEGO, 2014, p.32). A supressão quase total entre os limites dos campos literário e político trouxe a exigência de o escritor ser, também e simultaneamente, intelectual, político e revolucionário para que pudesse colaborar "en la construcción del socialismo" (DIEGO, 2014, p.27). De acordo com Garcés,

> en América Latina, el reconocimiento de un intelectual como tal, se generaba a partir de un proceso de legitimación que se iniciaba cuando el escritor podía ser vinculado a una filiación y fe izquierdistas sustentadas en la defensa de Cuba (GARCÉS, 2013, p.48).

Escritores intelectuais apoiavam Cuba e eram por ela apoiados, uma vez que estivessem identificados e comprometidos com o seu tempo e com a causa da revolução. O compromisso dos escritores era não somente com a escritura, mas também com pronunciamentos, viagens e debates; enfim, "con una agenda de responsabilidades claras relacionadas con la problemática social de la época" (GARCÉS, 2013, p.18). Em contrapartida, "Fidel Castro asume una posición cultural […] que tendrá incalculables beneficios para toda América Latina" (MONEGAL, 2008), tanto ao cuidar do problema da educação cubana, principalmente do analfabetismo, quanto ao projetar "una política cultural a escala latinoamericana" (MONEGAL, 2008). Uma de suas ações para o desenvolvimento desse projeto foi a criação da instituição Casa de las Américas, que se tornou, durante alguns anos, em um "centro revolucionario de la cultura latinoamericana", com a publicação da Revista *Casa de las Américas* e de livros (reedições de clássicos da literatura latino-americana e edição de novas obras), além da promoção de reuniões, festivais e concursos (MONEGAL, 2008).

Quando estudante de Direito e Letras na Universidade de São Marcos, de 1953 a 1957, em Lima, Peru, Vargas Llosa militou em Cahuide, "nome com que se tentava ressuscitar o

Partido Comunista" (V.LLOSA, 2010, p.35). Nessa época, a estética oficial do partido era o realismo socialista. Embora não compartilhasse da ideia de utilizar o fazer literário como exercício de propaganda, Vargas Llosa conformou-se ao materialismo dialético e ao materialismo histórico sob a força da influência de Jean Paul Sartre, que disseminara a ideia do compromisso do escritor com o seu tempo (V.LLOSA, 2012). Em *Literatura y política: dos visiones del mundo*, conferência proferida em Monterrey, México, 11 de maio de 2000, Vargas Llosa diz que Sartre foi um de seus mentores intelectuais. O texto escrito por esse filósofo para o primeiro número da revista *Los tiempos modernos* (1945) demonstra a ideia da necessidade do compromisso do escritor com o seu tempo, pois considera a escrita um ato social, transformador da história, que interfere em todas as manifestações da vida.

Imbuído desse conceito de compromisso e do desejo de totalização, acreditando que "la experiencia revolucionaria de Cuba había mostrado las posibilidades de instaurar una sociedad más justa en América Latina" (GARCÉS, 2013, p.16), Vargas Llosa escreve *La ciudad y los perros* (1963).

Trata-se, em *La Ciudad y los perros*, de como e por que alguns jovens entraram para o internato no Colégio Militar Leôncio Prado, de como e o que fazem (ou fizeram) dentro do colégio para suportá-lo e daquilo que eles se tornam depois que saem de lá. A complexidade está na estruturação do enredo com uma variedade de narradores e focos narrativos e, sobretudo, na verdade que o leitor é levado a inferir, qual seja a de que, no antes, no durante e no depois, em cada vida e no todo, a violência é o elemento comum. Ela está no Colégio, nos cadetes, nos oficiais, nos coronéis assim como nas famílias, nos jovens, na cidade, na sociedade. Um Colégio militar dentro da cidade de Lima dentro do país Peru dentro da América Latina: eis o limite estrutural de um romance para o reconhecimento da constituição de uma identidade latino-americana resultante de séculos de espoliação e de dominação imperialista. Apresenta-se, portanto, em busca da totalidade, um fragmento que conduz à visão do todo; saca-se a verdade de um recorte temporal em um espaço específico. Carlos Fuentes, em *La nueva novela hispanoamericana* (1969), refere-se ao "afán totalizante de Vargas Llosa", afirmando que "*La ciudad y los perros* y *La casa Verde* poseen la fuerza de enfrentar la realidad latinoamericana, pero no ya como un hecho regional, sino como parte de una vida de todos los hombres" (FUENTES, 1997, p.36).

Embora Vargas Llosa persista na busca da representação de situações sócio-políticas do seu tempo, entende que quanto mais objetiva e mais referencial a linguagem, mais distante ela se torna da realidade factual a ser retratada. Não há um retrato possível; entre escritor,

realidade e leitor só existe a linguagem. Talvez Vargas Llosa já desconfiasse, nessa época, que ela, a linguagem, fosse a única realidade possível; realidade e instrumento de ótica para ela mesma. Foi manuseando e, às vezes fazendo malabarismos com esse instrumento que ele nos conta sobre um Colégio Leôncio Prado no qual ingressavam jovens brancos, negros, índios e *cholos*, de todas as classes sociais, em busca ou em fuga de algo. Nesses malabarismos com a linguagem, mostra-nos esses jovens, sob uma rígida disciplina, criando outras leis por meio das quais coagiam, julgavam e subjugavam. Eram adolescentes com sede de sexo, amor, liberdade e justiça. Entretanto, tudo isso era inalcançável, inclusive como conceitos, num ambiente em que, presumivelmente, a educação seria o método e o fim, porém, lá, só se realmente ensinava e aprendia mandar e obedecer para que a cadeia hierárquica não se rompesse. Nesse ambiente, a hipocrisia reinava.

De acordo com Garcés, mesmo que o espaço em obras que almejavam a totalidade seja mitificado no realismo mágico, Vargas Llosa recupera "espacios reconocibles por la experiencia del lector" (GARCÉS, 2013, p.29). Em *La ciudad y los perros*, nomes de ruas, bairros e do próprio colégio eram conhecidos pelos moradores de Lima. Com isso, no Peru, "la tentación de leer la novela como espejo literal de la realidad fue muy grande" (MARTOS, 2012, p.23). A recepção ocorreu de maneiras diferentes nos países em que foi publicada, pois o simbólico e o político eram percebidos de forma diferente (MARTOS, 2012).

Contudo, Vargas Llosa entrelaça enredo e personagens aos espaços físicos e simbólicos, fazendo emergir um campo político comum ao que muitos países latino-americanos viviam àquela época (MARTOS, 2012). Ele assim o faz, sobretudo, pela presença de diversos narradores. São três os pontos de vistas, cada um com sua linguagem específica, que Javier Cercas define como externo, interno e misto. O externo, em terceira pessoa, é o que predomina; aquele através do qual conhecemos personagens e espaços da ficção. O interno, em primeira pessoa, é o do personagem Boa, que nos mostra a si mesmo enquanto relata a vida no colégio. O misto utilizado pelos protagonistas aparentes (e pelo verdadeiro, revelado ao final do romance) (CERCAS, 2012). São visões que proporcionam diferentes percepções dos diversos níveis de uma realidade e, assim, dotam "la novela de toda la potencia persuasiva y legitima su desmedida ambición de constituir-se en un universo tan convincente como aquel en el que vivimos" (CERCAS, 2012, p.487).

Depois de a *Casa das Américas* promover e publicar um debate sobre *La ciudad y los perros*, esse romance gerou, além do êxito, conforme relata Adriane Vidal Costa, a partir de 1965, um lugar para Vargas Llosa no Comitê editorial desta revista (COSTA, 2013). Os

vínculos com a Revolução foram estreitados. Contudo, esse quadro começa a ser modificado quando esse escritor começa a se desvencilhar do projeto socialista à medida que o percebe como limitador da arte literária.

Foram duas as atitudes que renderam a Vargas Llosa um desentendimento com a esquerda. A primeira foi em 1968, com o ensaio *El socialismo y los tanques*, publicado pela primeira vez em Lima, no número 381, da revista *Caretas*, conforme nos informa Efraim Kristal (2001), no qual protestava contra a invasão da Checoslováquia e criticava o apoio dado por Cuba a essa invasão. Nesse ensaio, Vargas Llosa defende que a invasão constituía "una deshonra para la patria de Lenin, una estupidez política de dimensiones vertiginosas y un daño irreparable para la causa del socialismo en el mundo" (Apud Kristal, 2001, p.343). A segunda atitude precursora do desentendimento foi escrever e assinar uma carta a Fidel Castro, em 20 de maio de 1971, juntamente com outros sessenta intelectuais, cujo conteúdo era o manifesto repúdio à forma com que foi obtida a confissão (e retratação) do poeta Herberto Padilla, acusado de emitir críticas contrarrevolucionárias em seu livro *Fora do Jogo*. Houve, reconhecidamente, uma rejeição por parte dos intelectuais que não concordavam com o posicionamento de Vargas Llosa. Reforçou essa rejeição a resposta do próprio Fidel Castro em um discurso no qual proibia o regresso de Vargas Llosa a Cuba. (KRISTAL, 2001).

Não bastassem essas duas atitudes, Vargas Llosa havia publicado, em 1966, *O papel do intelectual nos movimentos de libertação nacional*. Nesse artigo, Vargas Llosa, segundo Granés, defendia que, caso o romancista ligado a uma causa política passasse por tensões entre "os fantasmas pessoais e as causas políticas [...], deveria assumir esse dilaceramento interno e optar por se manter fiel à sua vocação literária." (GRANÉS, 2008, p.11). Se considerarmos as concepções de literatura e política que transitavam entre os intelectuais da década de 1970, poderemos então entender que, neste artigo de 66, mais que no posicionamento frente ao caso Padilla ou à invasão a Checoslováquia, está a semente da indisposição de boa parte da esquerda com Vargas Llosa. Segundo Kristal, Roberto Fernandes Retamar, em um debate sobre o papel do intelectual revolucionário, posteriormente publicado em Casa de las Américas, Año X, Nº 56, 1969, avaliou

> la doctrina literaria de Vargas Llosa, según la cual la literatura puede ser crítica aun dentro del socialismo, [como] contrarrevolucionaria, porque la tarea del intelectual en la sociedad socialista no es la disensión, sino el fortalecimiento del sistema (KRISTAL, 2001, p.343).

Vargas Llosa acabou por finalmente se distanciar de seus "compañeros de ruta" ao elogiar *Persona non grata* do escritor chileno Jorge Edward e sustentar esse elogio num debate com Ángel Rama, reproduzido na revista *Nuevos Aires*, nº 8 e 9, em 1972 (DIEGO, 2014, p.37). É preciso esclarecer que essa separação não o leva a defender o militarismo nem, pelo menos nesse instante, a apoiar o capitalismo. Somente em 1976, Vargas Llosa "passa a defender a via das urnas como o único meio legítimo de ascensão ao poder" (GRANÉS, 2010, p.15). A questão que se estabelece e que se torna o pivô da cisão tem origem na teoria sartreana do compromisso. Conforme Granés (2010),

> os dois marcos em torno dos quais Vargas Llosa delineara a sua vida, a literatura e o socialismo, agora se opunham um ao outro. E, diante do dilema de escolher entre sua vocação e o comprometimento político, [...] acabou por optar pela primeira (GRANÉS, 2010, p.13).

Podemos constatar essa opção já em *La tía Julia y el escribidor*, romance que começou a escrever em 1972. Em entrevista concedida a José Miguel Oviedo em 1977, Vargas LLosa explica a estrutura do romance fundamentando-o em três bases: a recordação do escritor de radionovela, que resultou na personagem Pedro Camacho, a definição de sua vocação literária e sua primeira experiência matrimonial com Tia Julia, doze anos mais velha e irmã da mulher de seu tio.

Enquanto no período do *boom* identificamos um projeto de romance total "a favor de la integración continental, [de] la llamada patria latinoamericana" (GARCÉS, 2013, p.16) atrelado ao compromisso do escritor com as causas políticas e sociais, nas décadas de 1970 e 1980, constatamos o surgimento de uma narrativa "que desestima los proyectos novelísticos totalizadores y se enfoca en el tratamiento de realidades personales, parciales e regionales" (GARCÉS, 2013, p,18).

A Revolução Cubana não despertava mais, com a mesma intensidade, "o apoio e a força ideológica [...] entre muitos romancistas do *boom*" (ALVES, 2014, p.26). As questões políticas e também o impacto da modernização que trouxe desenvolvimento urbano e grandes mudanças socioeconômicas para a América Latina fizeram com que, segundo Irlemar Chiampi, os romancistas latino-americanos descobrissem "por trás da simplicidade de uma trama melodramática, do machismo de um tango ou da ingenuidade de uma letra de bolero, [...] mensagens subliminares que atestam as crises e os conflitos sociais da modernidade no momento mesmo do seu surgimento" (CHIAMPI, 1996, p.76).

Alves afirma que no *pós-boom* há um tipo de narrativa marcada pela hibridação e pela configuração melodramática, norteada por discursos de conteúdo social, mediação do rádio e do cinema, canção popular de feição romântica e paródia. De fato, em *La tía Julia y el escribidor*, verificamos que Vargas Llosa dialoga com uma "etapa de transição tanto das tecnologias quanto da própria vida cultural latino-americana, no processo de inserção no contexto das sociedades de consumo e da cultura de massa" (ALVES, 2014, p.34).

Em *La Tia Julia*, além da radionovela, há também um diálogo com a música e o cinema, estabelecido com uma época em que "la llegada de la televisión al Perú era aún remota y el discreto sustento de la fauna radioteatral parecía por el momento asegurado". Esse comentário do narrador Varguitas, realizado após apresentar as características físicas dos atores e atrizes - "declinantes, hambrientos [...], caras viejas, [...] bocas amargas y [...] ojos cansados" (V.LlOSA, 2006, p.15), aponta-nos para um veículo de comunicação de massa sendo usado de forma depreciativa pela indústria cultural numa fase de transição, na década de 1950, da era do rádio para a televisão**.**

Eram duas estações de rádio de um único proprietário: a Panamericana e a Central. "No se parecían en nada. Más bien, como esas hermanas de tragedia que han nacido, una, llena de gracias y, la otra, de defectos" (V.LLOSA, 2006, p.14). O que Varguitas não disse é que este "nascimento" não foi casual. As rádios foram projetadas para um público específico (ou para a criação deste público) cheio de "graças" ou de "defeitos". Desde o projeto, há julgamento de valor, categorização e discriminação. Na Rádio central, pela qual eram transmitidas as radionovelas, "era reina y señora la música peruana, incluyendo a la andina [...].También [...] la música tropical, la mexicana, la porteña" (V.LLOSA, 2006, p.14-15). Enquanto na Panamericana,

> Se pasaba mucha música, abundante jazz y rock y una pizca de clásica, sus ondas eran las que primero difundían en Lima los últimos éxitos de Nueva York y de Europa, pero tampoco desdeñaban la música latinoamericana siempre que tuviera un mínimo de sofisticación; la nacional era admitida con cautela y sólo al nivel del vals.(V. LLOSA, 2006, p.14)

As radionovelas eram, segundo o narrador Varguitas, uma "torrente de adulterios, suicidios, pasiones, encuentros, herencias, devociones, casualidades y crímenes [para] ilusionar las tardes de las abuelas, las tías, las primas y los jubilados de cada país." (V.LLOSA, 2006, p.16). Antes da chegada de Pedro Camacho, eram adquiridas como

mercadoria barata, para um público consumidor pouco exigente, da CMQ cubana, "una suerte de imperio radiotelevisivo gobernado por Goar Mestre" (V.LLOSA, 2006, p.16).

O diálogo com a cultura de massa e o melodrama tanto nas histórias de Pedro Camacho quanto na de Varguitas e Tia Julia são características do pós-*boom*. Contudo, consideramos que com a excentricidade de Pedro Camacho é que Vargas Llosa mais se distancia do projeto de romance total, de grande parte dos escritores do *boom*. O escrevinhador, amante de sua arte, que vive unicamente dela e para ela, representa a exceção e não o todo, denotando, assim, "certa desconfiança em relação às operações de totalização" (ALVES, 2014, p. 55). Porém, é com Pedro Camacho e com Varguitas que Vargas Llosa também permanece no *boom* ou, pelo menos, continua o diálogo com a esquerda da década de 1970 na América Latina, acerca do papel do escritor e da literatura.

Embora Vargas Llosa tenha nomeado sua personagem de escrevinhador, uma forma pejorativa de atribuir a ele um *status* menos elevado que o de escritor, o narrador Varguitas, que alimentava o sonho de se tornar escritor, confessa sentir por ele "una curiosa mezcla de piedad y envidia" (V.LLOSA, 2006, p.250). Pedro Camacho desperta no narrador questionamentos sobre como se forma ou surge um escritor ou uma vocação literária, "¿Cómo se podía ser, de un lado, una parodia de escritor y, al mismo tiempo, el único que, por tiempo consagrado a su oficio y obra realizada, merecía ese nombre en el Perú¿" (V.LLOSA, 2006, p.253). Para Pedro Camacho, a vida era sua arte e viveu para ela até a loucura. Já o narrador Varguitas é levado para terras estrangeiras pelo sonho de se tornar escritor, pois, ao que parece, seu país o forçava a decidir-se entre autoexílio ou loucura no seio da própria sociedade. As duas personagens ratificam a resposta de Vargas Llosa sobre ser o compromisso do escritor com a própria literatura antes que com qualquer ideal político.

Embora haja em *La tía Julia y el escribidor* uma adesão ao folhetim, ao melodrama e ao radioteatro, Alves considera que seu autor "nunca se aproximou, de fato, das concepções e dos pressupostos temático-formais do pós-*boom* da literatura latino-americana, no conjunto de sua obra poética." (ALVES, 2014, p.98). Consideramos que *La tía Julia* fica no pós-*boom*, mas Vargas Llosa segue por outros caminhos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Wanderlan da Silva. *Uma estética do paradoxo*: aspectos do melodrama no romance latino-americano do pós-*boom*. 2014. 665 f. Tese doutorado Letras. Instituto de Biociências,

Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São José do Rio Preto, São Paulo. 2014.

CERCAS, Javier. La pregunta de Vargas Llosa. In: *Mario Vargas Llosa: La ciudad y los perros*. Edición conmemorativa del cincuentenario. (Org.) Real academia española; Asociación de academias de la lengua española. Madrid: Alfaguara, 2012, p.473-498.

CHIAMPI, Irlemar. *O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massa.* Revista Brasileira de Literatura Comparada, n° 3, p.75-85. Disponível em http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450310409.pdf. Acesso em 05 set. 2016.

CONFERÊNCIA MAGISTRAL DE VARGAS LLOSA. Literatura y política: dos visiones del mundo. Cátedra Alfonso Reyes, 11 de maio de 2000, Monterrey, México. Disponível em http://www.oocities.org/paris/2102/art71.html. Acesso em 10 ago. 2016.

COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina:* o debate sobre a revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005). São Paulo: Alameda, 2013.

DIEGO, José Luis de. ?*Quem de nosotro sescribirá el Facundo*? Intelectuales y escritores em Argentina (1970-1986). La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen, 2014.

GARCÉS, Jorge Valenzuela. *Princípios Comprometidos*: Mario Vargas Llosa entre la Literatura y la Política. Lima: Cuerpo de la Metáfora Editores. Universidad Nacional de San Marcos, 2013.

GRANÉS, Carlos. Uma luta instintiva pela liberdade. In: Vargas Llosa, Mario. *Sabres e Utopias*: Visões da América Latina. Seleção e prefácio: Carlos Granés. Trad. Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. 16 ed. México: Editorial Joaquim Mortiz, 1997.

JOSEF, Bella. A máscara e o enigma. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006. Apud COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina:* o debate sobre a revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005). São Paulo: Alameda, 2013.

KRISTAL, Efraim. *La política y la crítica literaria.* El caso Vargas Llosa. Revista Perspectivas (Departamento de Ingeneria Industrial, Universidad de chile), vol.4, Nº 2, 2001. Disponível em http://www.dii.uchile.cl/~revista/ArticulosVol4-N2/339-351%2009-E.pdf. Acesso em 05 dez. 2015.

MARTOS, Marcos. La ciudad y los perros: áspera belleza. In: *Mario Vargas Llosa: La ciudad y los perros*. Edición conmemorativa del cincuentenario. (Org.) Real academia española; Asociación de academias de la lengua española. Madrid: Alfaguara, 2012, p.13-29.

MONEGAL, Emir Rodriguez. *Notas sobre (hacia) el boom*: I. Revista Otrolunes, diciembre, 2008, ano 2, nº 5. Disponível em http://otrolunes.com/archivos/05/html/recycle/recycle-n05-a01-p01-2008.html. Acesso em 05 out. 2016.

RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. In: RAMA, Ángel (Org.) *Mas allá del boom*: literatura y mercado. Buenos Aires: FoliosEdiciones, 1984, p.51-110.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. 2ed. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

VARGAS LLOSA, Mario. O país das mil faces. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Sabres e Utopias*: Visões da América Latina. Seleção e prefácio: Carlos Granés. Trad. Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

VARGAS LlOSA, Mario. *La ciudad y los perros.* Barcelona: Seix Barral, 1963.

VARGAS LlOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor*: Madrid: Punto de Lectura, 2006.

VARGAS LLOSA. *Revista Vuelta*, México, 1977. Entrevista concedia a José Miguel Oviedo. Disponível em http://www.oocities.org/paris/2102/vista27.html. Acesso em 22 out. 2014.

VARGAS LLOSA, Mario. *Sabres e Utopias*: Visões da América Latina. Seleção e prefácio: Carlos Granés. Trad. Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

BOURDIEU: CAPITAL SOCIAL E LUTA DE CLASSES

Shirlei Alexandra Fetter (FACCAT - CAPES)
Daniel Luciano Gevehr (FACCAT)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente estudo faz uma reflexão teórica sobre a concepção de capital cultural e seu efeito social, na perspectiva apresentada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. Para tanto, iremos percorrer parte da trajetória do autor e suas principais concepções a respeito do tema proposto nesse estudo.

Nascido na França em 1º de agosto de 1930, **Pierre Félix Bourdieu** era proveniente de uma família campesina. Em 1954 formou-se em Filosofia e iniciou sua vida profissional como professor. Sua carreira sofreu uma interrupção em função do serviço militar obrigatório que o enviou para a Argélia. Aproveitando-se do deslocamento, assumiu o cargo de professor na Faculdade de Letras na capital do país, Argel.

Suas publicações se destacaram entre as décadas de 1960 e 1980, colocando-o entre os mais importantes sociólogos do século XX. A repercussão das reflexões de Bourdieu lhe proporcionou lecionar em importantes universidades do mundo. O sociólogo destaca-se por propor uma crítica sobre a formação do sociólogo, tornando-se referência nas áreas de Antropologia e Sociologia publicando trabalhos sobre educação, cultura, literatura, arte, mídia, linguística e política. Suas reflexões dialogavam sobre o mundo social e as ações dos indivíduos.

As reflexões de Bourdieu abordam conceitos sobre como as classes sociais desenvolvem suas características de acordo com o caminho percorrido ao logo dos anos. A posição que as classes assumem no espaço define-se pela incorporação de dois capitais fundamentais: o capital econômico e o capital cultural.

O capital cultural, na concepção de Bourdieu, é um ativo durável, não percebido como capital, mas sim como virtude adquirida pela pessoa. Ele adiciona valor ao capital econômico, manifestando-se sob três formas básicas: "No estado incorporado, na forma de disposições duráveis do organismo; no estado objetivado, sob a forma de bens culturais - quadros, livros, dicionários, instrumentos, máquinas...; e no estado institucionalizado, como certificados, diplomas..." (BOURDIEU, 1988, p. 74). O capital cultural, na concepção do sociólogo, se aprofunda pelo

tempo e empenho, transformando-se em atributos da pessoa culta e cultivada, aparecendo como seu dom e, portanto, como signo de seus méritos pessoais, validando assim sua posição distinta no campo social.

UMA LEITURA DA TEORIA PROPOSTA POR BOURDIEU

Para Bourdieu a escola é o espaço de reprodução das estruturas sociais caracterizada pela transferência de capitais de uma geração à outra e, por isso, a dificuldade de alterações em certos padrões e estruturas sociais. A escola, ao longo dos anos de existência, especializou-se em reproduzir estruturas projetadas e idealizadas por um conjunto de teóricos oriundos de uma realidade privilegiada, que vivem e desfrutam dos benefícios de classes sociais dominantes. Desta forma, a escola, que deveria ser um ambiente de acolhimento e de promoção dos alunos oriundos de classes sociais desfavorecidas, acaba reproduzindo as estruturas de um sistema desigual, submetendo-os a uma realidade que não lhes é familiar.

O capital cultural em que atuam os fatores econômicos em disputa dispõe e está conectada às condições sociais e econômicas das famílias de origem. De um lado, condições que a família teve de proceder à transmissão desse capital o mais cedo possível na formação das crianças. E, de outro, a condição de poder prolongar o empreendimento de aquisição de capital cultural por parte da criança, o que depende do tempo livre que a família pode dedicar a isso e, também, das possibilidades de continuidade e prolongamento dos estudos.

Dessa forma, para o sociólogo, não é a condição de classe que determina o indivíduo, mas o sujeito que se autodetermina a partir da tomada de consciência, parcial ou total, da verdade objetiva de sua condição de classe (BOURDIEU, 2007).

Os conceitos abordados expressam o pensamento do autor sobre a luta pela detenção de poder, seus significados e seus conflitos, abordando as redes de relações interpessoais e a competição entre as relações humanas, especialmente o capital cultural, na forma de conhecimentos adquiridos através da educação, etc. Para o autor a educação – capital cultural consiste em princípios diferenciados pelo domínio do capital econômico, sendo que a luta política é compreendida sob suas formas de distribuição e evolução.

Nos primeiros livros que escreveu, Bourdieu acreditava na possibilidade de que a escola deixasse de reproduzir as estruturas sociais desiguais e, que pudesse deixar de supor a bagagem cultural que os alunos trazem de casa e partissem do zero. Mas, com o passar do

tempo, o pessimismo foi crescendo na obra do sociólogo: a competição escolar passou a ser vista como incontornável.

Isto porque no sistema em que a escola está inserida, ela realiza operações e seleções que mantem a ordem social. Sobre estes aspectos a escola seleciona os alunos como os detentores de conhecimento ou não. Assim as instituições geradoras de cultura determinam a repreensão da relação que ocorre entre alunos da escola e de certa forma abrangendo as instituições de ensino superior que agregam o então capital cultural.

São essas as demarcações, entre as diferentes naturezas que marcam o direito de os alunos possuírem uma identidade inerente a semelhança da cultura da classificação. Logo, o capital social produzido pelo sistema escola resulta em atos de ordem que se instituem em relações pertencentes e marcadas pelas trajetórias de vida.

É preciso distinguir os tipos de aprendizagem abordados pelo sociólogo em adquirir os bens culturais disponibilizados pela escola. Neste sentido, o discernimento indica uma ordem social e injusta, na qual as minúcias culturais de origem podem ser transformadas em diferentes estratégias de classificação.

O fruto deste diálogo entre estes conceitos no final do século XX, e que permanecem extremamente atuais ainda hoje, pode auxiliar na análise sobre a realidade em atividades realizada com os alunos, pois, foi a partir da fala do autor que se pôde projetar um estudo mais minucioso, buscando como referencial para a construção de uma educação voltada efetivamente para o aluno e suas possibilidades de realização e crescimento desde a escola.

Constatou-se, ainda, que alunos que apresentam uma leitura da realidade social mais próxima de seu contexto, depositam na escola, parte das possibilidades concretas de realização pessoal e profissional, chegando ao ponto de reconhecer que por vezes os sonhos mudam, as condições alteram as oportunidades, mas têm como razão lógica a formação superior como parte deste processo e, que o sucesso da sua vida está relacionado com a continuidade dos seus estudos.

O PODER DA REPRESENTAÇÃO, DO DISCURSO E DA DOMINAÇÃO MASCULINA

Ampliando nossa discussão, podermos pensar na noção desenvolvida por Bourdieu (2001) de que *as produções simbólicas devem suas propriedades mais específicas às condições sociais de sua produção*. Com isso, percebemos que a forma como os sujeitos constroem e projetam suas trajetórias de vida dependem diretamente da forma como

enxergam e compreendem suas vidas. As próprias representações construídas sobre si operam no sentido de externalizar suas próprias percepções de mundo e a forma como compreendem a realidade vivenciada no contexto no qual estão inseridos.

A teoria proposta por Bourdieu nos mostra como a produção de discursos – e representações – está diretamente ligada ao contexto no qual estes se fazem presentes. Inseridos no campo das relações de poder, os discursos procuram estabelecer uma determinada ordem das coisas, seguindo interesses de ordem política, econômica, social e cultural. Na opinião do autor, o mundo deve ser "lido" e compreendido como um discurso, no qual as pessoas produzem e compartilhas ideias e representações sobre a realidade, que acabam interferindo diretamente na (re)produção das formas de sociabilidade e até mesmo nas relações pessoais.

Para Bourdieu, a produção dos discursos não ocorre de forma *inocente nem inconsciente*, mas sim como resultado de interesses de determinados grupos, detentores de um poder simbólico (2001). Segundo ele, esse poder age sobre as estruturas sociais, impondo uma determinada visão dos fatos, transformando-os em *verdades absolutas*. Esse poder simbólico é um elemento de grande importância no meio social, uma vez que é através dele que se reproduzem formas de dominação e de reprodução dos valores que orientam e dão sentido aos grupos sociais. No campo da educação, em especial, essa questão é perceptível nas formas de produção e reprodução dos mecanismos de execução do modelo educacional.

Outro elemento de fundamental importância para nosso estudo é a compreensão de como se torna possível a produção de determinadas ideias, que acabam influenciando a formação de opiniões e "verdades", que por sua vez, são compartilhadas no meio social. Sobre essa questão, Bourdieu defende que é somente através do reconhecimento e da crença na legitimidade de seus idealizadores, que se torna aceitável a difusão de suas ideias.

Valendo-nos do pensamento de Bourdieu, podemos entender como a publicação de diferentes discursos torna-se possível. Seus autores, dotados de reconhecimento no meio social de atuação, foram *autorizados* a publicar suas "verdades", contribuindo dessa forma para a veiculação de diferentes representações e formas de ver o mundo, buscando enquadrar comportamentos e grupos sociais em conflito.

Para Pierre Bourdieu, o poder simbólico é *um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social)supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, uma*

concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências (BOURDIEU, 2001, p. 9).

Para Bourdieu, "o que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras" (Ibidem, p. 15). Com isso, percebemos que não existe discurso considerado em si mesmo e por si mesmo, e que seu sentido se revela somente quando relacionado com as condições sociais em que é produzido. Ou seja, quando procuramos identificar o campo de produção de um discurso, não devemos esquecer o seu mercado de recepção, ou melhor, do seu público receptor.

Ainda, de acordo com Bourdieu, o poder do criador nada mais é que a capacidade de mobilizar a energia simbólica produzida pelo conjunto dos agentes comprometidos com o funcionamento do campo: jornalistas objetivamente encarregados de valorizar as operações de valorização dos criadores (com toda a parafernália de jornais e revistas que torna possível sua ação); intermediários e clientes, antecipadamente, convertidos; por fim, outros criadores que, na e pela própria concorrência, afirmam o valor das implicações da concorrência. (BOURDIEU, 2002, p. 162-163).

Lembramos, nesse mesmo contexto, o que Bourdieu denomina de *detentor do cetro do poder* (1998), que para ele representa o indivíduo que detém o poder simbólico, que, por sua vez, é legitimado e consagrado pelo grupo.

Bourdieu defende ainda que o discurso tem o poder de impor determinadas ideias e que essas, na medida em que são aceitas pelo grupo, passam a ser percebidas como verdades inquestionáveis. Para tanto, o autor afirma que:

> Em meio à luta para a imposição da visão legítima, na qual a própria ciência se encontra inevitavelmente engajada, os agentes detêm um poder proporcional a seu capital simbólico, ou seja, ao reconhecimento que recebem de um grupo: a autoridade que funda a eficácia performativa do discurso é um percipi, um ser conhecido e reconhecido, que permite impor um percipere, ou melhor, de se impor como se estivesse impondo oficialmente, perante todos e em nome de todos, o consenso sobre o sentido do mundo social que funda o senso comum. (BOURDIEU, 1998, p. 82).

Podemos pensar essa questão de acordo com as ideias apresentadas por Pierre Bourdieu, quando analisa a questão do sujeito que detém o poder através do reconhecimento do grupo, o qual lhe institui um direito próprio, através do recebimento do cetro do poder.

Fazendo referência a questão da legitimação, Bourdieu acrescenta que:

> [...] o efeito de legitimação da ordem estabelecida não incumbe somente, conforme se vê, aos mecanismos tradicionalmente considerados como pertencentes à ordem da ideologia, como o direito. O sistema de produção dos bens simbólicos ou o sistema de produção dos produtores desempenham, também – isto é, pela lógica mesma de seu funcionamento – funções ideológicas pelo fato de que se mantêm escondidos os mecanismos pelos quais eles contribuem para a reprodução da ordem social e para a permanência das relações de dominação (2002, p. 199-200).

Essa questão exposta acima, nos permite refletir sobre as condições nas quais são produzidos os discursos e em que medida eles contribuem para a imposição de uma visão legítima de determinados grupos sociais – criando ou mantendo uma determinada condição de poder exercida por uma classe social, por exemplo.

Poderíamos ampliar a discussão, trazendo outra grande contribuição de Bourdieu, que através de seus estudos sobre as relações entre a condição feminina e a violência simbólica nos mostra os mecanismos – muitas vezes invisíveis – atuam na construção das relações de poder e na própria luta pela imposição de determinados grupos no exercício do poder.

Em sua obra "A Dominação Masculina" Bourdieu (2014, p. 54) analisa que a "dominação masculina encontra assim reunida todas as condições de seu pleno exercício". Para o autor, existe uma dominação simbólica, exercida a partir do preceito da divisão sexual, na qual os homens desempenham um papel de superioridade na condução das práticas coercitivas que normatizam a sociedade. Entretanto, como nos ensina Bourdieu, ainda que os homens manifestem sua superioridade a partir da distinção pelo sexo – e especialmente através da ideia de virilidade – os próprios homens aparecem como um grupo sujeito às próprias determinações estabelecidas pela distinção entre os sexos.

Para o sociólogo, a distinção entre os grupos pode ocorrer, também a partir da segregação sexual, na medida em que certos papéis são atribuídos às mulheres, que passam a ser representadas através de uma "violência simbólica", na qual suas representações são carregadas de atributos, muitas vezes desqualificadores, que impõe ao sexo feminino determinadas práticas e representações.

Ao mesmo tempo a "condição feminina" mencionada pelo autor reveste-se de um universo simbólico no qual a distinção do sexo desempenha um papel social de máxima importância, incorporando e difundindo valores e ideias que são forjadas no universo masculino e que são, portanto, simplesmente impostas às mulheres. Esse modelo de imposição de ideias, acaba constituindo a "dominação masculina", que ultrapassa os limites de uma simples distinção pelo sexo biológico, mas traz consigo um conjunto de representações – e práticas sociais – que produzem um imaginário coletivo no qual existem

práticas e ofícios considerados típicos das mulheres e que, por sua vez, se distinguem daqueles atribuídos para os homens.

Essa distinção – e dominação masculina – acaba por legitimar uma hierarquização no meio social, no qual as mulheres aparecem em situação de inferioridade em relação ao homem. Está ai, segundo a ótica do autor, uma das prerrogativas que justifica a superioridade do homem e "a ordem das coisas" (Ibidem, p. 21), que através de uma visão antropológica de ser "superior" e dotado de "virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto qualidade do *vir, virtus,* questão de honra *(nif),* princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável [...] da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual (Ibidem, p. 25).

Com isso, a dominação masculina exerce, na perspectiva apresentada por Bourdieu, um poder simbólico, que se manifesta através do capital social representado no sujeito – nesse caso o homem – e na própria luta imposta através da luta praticada para a detenção desse poder de dominação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria proposta por Bourdieu, apresentada em sua vasta e profunda produção, nos mostra sobre as possibilidades de relacionar as categorias de *poder, capital social e classe social.* Bourdieu busca romper com a explicação objetiva do social cujas leis e sistemas de relações produzem regularidades objetivando ser capazes de trazer à compreensão a complexidade social.

A sociedade, segundo o pensamento do sociólogo se caracteriza pelo conhecimento objetivista, transcende os indivíduos, torna-se uma entidade exterior a eles, com suas leis próprias, omitindo, dessa forma, os interesses contraditórios, as lutas no campo social e a relação entre o indivíduo e a sociedade denominada de capital social.

Diante disso, vale retomar um pouco a reflexão sobre o papel do professor na sociedade atual o sistema educacional está formando o professor para exercer efetivamente a sua função. Partindo do pressuposto de ser a escola uma agência socializadora, o professor pode ainda comprometer-se com a educação emancipadora, ou seja, tornar-se sujeito de crítica e transformação.

Nesse contexto estudado, o que se pode perceber é que a escola, o professor e o sistema educativo como um todo, não se colocam mais no centro como agência socializadora,

como agente da mudança. E, finalmente, a própria cultura escolar é vista como mais uma forma de conhecimento.

A grande contribuição da Sociologia da Educação de Pierre Bourdieu foi, sem dúvida, a de ter fornecido as bases para um rompimento frontal com a ideologia do dom e com a noção moralmente carregada de mérito pessoal. As limitações dessa abordagem, no entanto, se revelam sempre que se busca a compreensão de casos particulares (famílias, indivíduos, escolas e professores concretos). Neste intuito faz-se necessário, em especial, um estudo mais minucioso dos processos concretos de constituição e utilização do *habitus* familiar, bem como uma análise mais profunda das diferenças sociais entre famílias e contextos de escolarização.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina:* a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

_____. *Razões práticas:* sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus, 1996.

_____. *A Economia das trocas linguísticas.* 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998 .

_____. *La distinción:* critério y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus, 2000.

_____. *O Poder simbólico.* 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

_____. *A Produção da crença:* contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002.

_____. *Escritos de educação.* Organização: Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. Petrópolis, Vozes, 1998.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas.* São Paulo, SP. Perspectiva, 2007.

_____. *Questões de Sociologia.* Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social.* México: Siglo Veinteuno, 1997.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

MENTIRAS, PISTAS FALSAS E MUITOS SUSPEITOS EM *FOGO FÁTUO* DE PATRÍCIA MELO

Ma. Solange do Carmo Vidal Rodrigues (FURG)

Em *O Super-Homem de Massa*: Retórica e Ideologia no Romance Popular, Umberto Eco faz referência ao enredo: "[...] existe uma química das emoções, e um dos compostos que por antiga tradição suscita emoções é um enredo bem armado." E continua afirmando que se um enredo tiver sido bem armado suscitará as emoções que prefixara como efeito: alegria, terror, piedade, riso ou choro. (ECO, 1991, p. 19-20).

A leitura de *Fogo fátuo* (2014) de Patrícia Melo, no presente trabalho, vai ser dada seguindo o viés das teorias que abordam o romance policial, o romance popular, evidenciando elementos que compõem a cultura de massa e aspectos relativos à indústria cultural. O enredo que a imaginação criativa de Patrícia Melo muito bem armou em *Fogo fátuo* e cuja trama suscitou alegria, piedade, riso e choro, passa a ser estudado a seguir.

Patrícia Melo é escritora e dramaturga. Suas obras estão traduzidas na Inglaterra, Alemanha, França, Espanha, Holanda, Grécia, China, entre outros países. Com *Ladrão de cadáveres* (2010), ganhou o Deutscher Krimi Preis e foi escolhido pelo jornal Die Zeit como o melhor romance policial publicado na Alemanha no ano de 2013. Entre seus romances publicados estão *Acqua Toffana* (1994), *O matador* (1995), adaptado para o cinema como "O homem do ano", 2003; *Elogio da mentira* (1998), ganhador do Deustscher Krimi Preis em 2008; *Inferno* (2000), ganhador do Jabuti; *Valsa Negra* (2003), *Mundo perdido* (2006) e *Escrevendo no escuro* (2011). De 1994 a 2009, a autora publicou suas obras pela Companhia das Letras. De 2009 em diante, seus livros foram reeditados pela editora Rocco, assim como a publicação de suas novas criações. (MELO, 2014, p. 643)

Fogo fátuo conta a história de Fábbio Cássio, jovem ator de telenovelas que sempre nutriu o desejo de ter seu talento reconhecido nos palcos do teatro. Com a montagem brasileira da peça *Le feu follet* (Fogo fátuo), de Pierre Drieu de La Rochelle (1931), este desejo pôde se realizar. *Le feu follet* teve também uma versão para o cinema, em 1963, pelo diretor Louis Malle.

A peça de teatro a que o romance faz referência trata da narrativa dos dois últimos dias de vida de Alain, um jovem que apresenta um quadro grave de depressão e está internado em

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

uma clínica para recuperação. Alain decide suicidar-se no dia 23 de julho, data em que completaria seu trigésimo aniversário.

Fábbio começa as tratativas para viver, no teatro, a personagem central da peça *Le feu follet*. A partir daí, as outras personagens envolvidas na trama criada por Patrícia Melo vão se entrelaçando. As superprotetoras: Olga, a mãe e Telma, a tia. As duas voltam-se contra Cayanne, jovem esposa de Fabio. Cayanne é uma moça vinda do interior de São Paulo, atriz e modelo que ambiciona ascender na carreira artística, a partir de sua participação em um *reality show*. O casamento de Fábbio e Cayanne está em crise. Os problemas que atormentam o ator vão surgindo ao longo da trama. Na esperança de melhorar sua relação, conturbada devido à disfunção erétil do marido, o casal procura os serviços do garoto de programa Djavan. Após sessões de sexo a três, Fábbio é chantageado. Possíveis fotos comprometedoras em poder de Djavan podem prejudicar sua carreira.

A cena final da peça em que Fábbio atua consiste em o protagonista disparar com um revólver contra a própria cabeça. A trama do romance desencadeia-se quando, ao invés de uma cápsula falsa, a arma usada na cena estar carregada com uma de verdade, provocando a morte do ator diante do público.

Em relação aos gêneros na literatura, Todorov (2006) diz que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride e que dominava a literatura precedente e a do gênero que ele cria. E, a esse respeito, acrescenta:

> Existe, entretanto um domínio feliz onde essa contradição dialética entre a obra e seu gênero não existe: o da literatura de massa. A obra-prima habitual não entra em nenhum gênero senão o seu próprio, mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero, O romance policial tem suas normas; fazer "melhor" do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer "pior": quem quer "embelezar" o romance policial faz "literatura", não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta. (TODOROV, 2006, p. 94-5)

A autora traça um panorama inicial abarcando elementos constituintes das principais personagens, onde constam fatos relativos à mídia, aos bastidores de *reality shows* e às intrigas relativas às pessoas cujo cotidiano é perpassado pelo brilho dos holofotes da fama. O temor de perder a evidência e as regalias advindas da fama é um fator evidente no enredo criado por Patrícia Melo.

A cena inicial de *Fogo fátuo* se dá em uma casa de campo em que uma jornalista entrevista o ator para promover a divulgação da estreia de sua peça:

> "Imagine as estralas ao redor", diz Fábbio Cássio à jornalista, apontando a montanha do pico mais alto que domina a paisagem: "Digo sempre: ela é a minha Artesonraju particular." A jornalista é jovem, não tem experiência e sorri para esconder a ignorância. Eles estão sentados na varanda da casa em Campos do Jordão, onde "o ar puro dá comichão nas narinas", diz Olga, a mãe do ator, uma viúva hiperativa, que acaba de colocar chá e bolo de amêndoas na mesa de apoio. Enquanto serve os dois, ela fala que o grande talento do filho é este: o de ver estrelas onde não existem. "Ele é assim: enxerga o símbolo da Paramount Pictures no que, para nós, é apenas a montanha da Mantiqueira." (MELO, 2014, p. 9)

Um dos fenômenos culturais mais instigantes deste final de século (e início de outro) prende-se à legitimação de certos gêneros da cultura de massa – como o romance policial (RP) – através de um processo histórico que permite avaliar o que tem representado ultimamente a cultura de massa para a civilização ocidental. Conforme Sônia Khédi (1987), já se pode traçar a história do RP, definir suas espécies e até examinar as influências de sua técnica particular nas obras da literatura consagrada. Do mesmo modo, podem-se comparar os romances policiais – entre si e não mais com os romances tradicionais – para se avaliar se são bem realizados ou não. KHÉDI (1987), com base em tais aspectos, afirma:

> Nessa questão cabe ressaltar que a complexidade das relações da cultura tradicional ou de elite com a cultura de massa não pode mais obedecer às hierarquizações de um sistema teórico que legislava em nome de preceitos transcendentais. Por outro lado, a perspectiva histórica nos mostrará que o RP é um gênero narrativo preocupado com o problema da identidade. Essa busca da identidade é proposta seja pelo enigma a ser decifrado a partir do crime de morte (identidade do assassino), seja pela homologia com os valores jurídico-institucionais que permitem o relacionamento do detetive (lei) com o criminoso (fora da lei), seja pelo desejo algo nostálgico de captar e registrar um perfil histórico para uma civilização multifacetada e camaleônica, onde as multidões são uma nebulosa, como nos mostram os contos de Edgar Allan Poe, um dos iniciadores do gênero. (KHÉDI, 1987, p. 44-5)

Retomando a cena inicial do romance, por ocasião da entrevista, Olga (a mãe) intervém, fazendo observações a respeito do meio artístico: "A profissão de ator no Brasil é hereditária. E nesse sentido Fábbio é um pé rapado. Ele é ator porque nasceu ator. E, depois, meu filho tem um defeito horroroso, escreva isso aí: ele é bonito. E aqui, diferentemente dos Estados Unidos, os diretores têm preconceito contra a beleza" (MELO, 2014, p.17)

Através das intervenções da mãe nas entrevistas, de sua aparição nas capas de revistas e de sua participação efetiva na vida do filho, o leitor vai sendo levado à identificação do perfil de mãe vivido por Olga. A esposa do jovem ator aparece em cena, ofuscada no foyer do teatro pela presença de Olga: "Nem mesmo Cayanne, a mulher do ator, uma nissei recém-

alçada à condição de celebridade graças a sua participação em *As gatas e os nerds*, é capaz de fazer sombra à matriarca" (MELO, 2014, p. 23).

Em meio ao burburinho das fãs, mulheres cercando Olga para exibirem fotos "pelo menos com a mãe do astro", chega a esperada noite de estreia da peça. O ator demora a chegar: "[...] o público se frustra com sua ausência naquela sexta-feira chuvosa. O prenúncio da tragédia, no entanto, vem mais tarde." (p.23). Que tragédia? É uma pergunta possível ao leitor. A busca de uma resposta a esta pergunta, induz à leitura das páginas subsequentes.

Com pistas que levam o leitor ao desejo de desvendar a trama, a autora vai cruzando os fios de seu enredo. Nesse sentido, evidencia-se o suspense: "Logo após a entrada do ator no palco, seguida do mesmo coro fremebundo de mulheres na plateia, que estalam uníssonas, como se fossem uma sintonia de bolhas numa panela de água fervente, há um longo silêncio, desses que acabam se tornando perigosos num teatro." (p.24). A esse respeito, em *A arte da ficção*, David Lodge, no capítulo que trata do suspense, afirma:

> O suspense tem uma relação bastante estreita com a ficção popular, e por esse motivo foi muitas vezes desprezado, ou ao menos rebaixado, por romancistas do período moderno. [...] já houve escritores importantes, em especial no século XIX, que se apropriaram dos artifícios geradores de suspense encontrados na ficção popular e usaram-nos à sua maneira. (LODGE, 2009, p.24)

A autora expõe a provocação ao leitor, compondo um quadro típico do suspense a que LODGE (2009, p. 25) se refere: "O que acontece a seguir? Será que Knight sobrevive? Como? O suspense só é mantido se a resposta a essas perguntas tardar a vir." Nos excertos destacados das páginas 23 e 24, respectivamente, supracitados: "O prenúncio da tragédia vem mais tarde" ou "[...] há um longo silêncio, desses que acabam se tornando perigosos no teatro", podem-se observar as estratégias usadas pela autora até chegar ao ponto culminante desta fase do romance.

O entorno da cena no teatro fica, momentaneamente, suspenso. A sequência narrativa dá conta de fragmentos de entrevistas como a que deu Olga falando do quadro de ansiedade do filho nos últimos dias, de críticas em jornais julgando a atuação do ator na peça, assim como da percepção dos produtores a respeito da repercussão de seu projeto teatral. Este recurso narrativo, portanto, impede que se saiba o que realmente houve, adiando o desfecho: "Faltavam 20 minutos para as 10, quando Fábbio começou o monólogo final da peça. O suicídio é um fim quase previsível para um texto que começa com a frase "sempre me acusei de ser eu mesmo" e tem a morte como tema central" (MELO, 2014, p.26). A referência aqui é

dada ao tema da romance de Drieu de La Rochelle, em que a personagem se suicida. E é desta forma que se encerra o prólogo no romance *Fogo fátuo*:

> O público não se surpreendeu quando Fábbio Cássio tirou o revólver do armário e, sentado no chão de seu quarto, de costas para a plateia, estourou os miolos. Veio o blecaute final e os aplausos começaram. Muitos espectadores ficaram impressionados com a realidade da cena [...]. Foi uma senhora sentada no meio da primeira fila quem acionou o alarme. A palma de suas mãos já estava ardendo de tanto aplaudir quando ela sentiu o cheiro de sangue. Abaixou o olhar e viu no seu tailleur novo uma gosma avermelhada e pontilhada por algo que parecia uma geleia branca. Dias depois os peritos confirmariam que o material era um pedaço do cérebro de Fábbio Cassio. (MELO, 2014, p. 27)

A inserção de *Fogo Fátuo* no gênero do romance policial se dá no início da parte II, através da aparição de Azucena, perita da polícia de São Paulo e de sua equipe, cuja finalidade é analisar a *cena* do crime:

> Para montar o quebra-cabeça, ela gosta de fazer um movimento espiral, de fora para dentro, até chegar ao cadáver. Gosta de ser rigorosa, protocolar. Junto com a equipe técnica e o policial que atendeu ao chamado inicial, já localizou as entradas e saídas de emergência, andou pelo foyer, ampliou a área preservada para a perícia, incluindo os quatro camarins e os banheiros. [...] ela acaba de recolher um estojo de cobre vazio, com uma capsula de espoletamento picotado. No culote do objeto, lê: CBC ponto. (MELO, 2014, p. 173)

Azucena passa a fazer parte da trama e entra em ação como detetive, começando a montar o quebra-cabeça. A esta altura da narração, o leitor já tem uma série de elementos indicativos de quem são as personagens, algumas características dos lugares por onde circulam, que situações os unem e os separam. Estas informações conduzem-no por uma trilha que o possibilitam elaborar conjecturas a respeito de possíveis suspeitos para a morte do ator, assim como de possíveis causas.

Todorov (2006, p. 94) em seu estudo relativo à "Tipologia do romance policial", em *Estruturas Narrativas*, aborda tais aspectos: "Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito" Todorov discorre sobre o romance de enigma e o romance negro, por exemplo, apontando o romance de suspense como sendo a união dos dois tipos supracitados. Conforme explicitado acima, Patrícia Melo joga com o suspense, atraindo a atenção do leitor enquanto acompanha a linha de pensamento da autora, em uma sequência de idas e vindas da narrativa. Em relação ao romance de suspense, Todorov afirma:

> Não é de espantar que entre essas duas formas tão diferentes tenha podido surgir uma terceira, que combina suas propriedades: o romance de suspense. [...] O leitor está interessado não só no que aconteceu, mas também no que acontecerá mais tarde, interrogando-se tanto sobre o futuro quanto sobre o passado. Os dois tipos de interesse se acham, pois, aqui reunidos: existe a curiosidade de saber como se explicam os acontecimentos já passados; e há também o suspense: o que vai acontecer às personagens principais? Essas personagens gozavam de imunidade, estamos lembrados no romance de enigma; aqui elas arriscam constantemente a vida. O mistério tem uma função diferente daquela que tinha no romance de enigma: é antes um ponto de partida, e o interesse principal, vem da segunda história, a que se desenrola no presente. (TODOROV, 2006, p.100)

À proporção que os profissionais da polícia investigam, voltam ao local do crime, coletam depoimentos, a vida das personagens vai sendo devassada. Como grande parte dos envolvidos pertence ao mundo artístico (cantores, atores de teatro, modelos fotográficos), os bastidores das produções artísticas surgem, expondo as mazelas, a vaidade, a ganância envolvidos no cenário artístico que compõe os meios de comunicação voltados para as massas:

> Na semana anterior, ela passou raspando na prova de eliminação, e por esse motivo ele a encara com uma expressão de descrença. Ele não quer sair do jogo. Está ali para vencer. Foi Cayanne quem o escolheu como parceiro na primeira temporada de reality show *As gatas e os nerds*, cópia brasileira do *Beauty and the Geek*, do canal americano The CW. "Não se trata mais de um *reality show*", explica o apresentador da versão nacional, exibida diariamente no *Supersonic Chanel*. "É um experimento social." (MELO, 2014, p. 99)

A personagem Cayanne, confinada em uma mansão neoclássica no Bairro Morumbi, juntamente com outros quinze participantes, disputa o prêmio em um programa de TV. Os casais devem se preparar para provas de conhecimento geral e habilidade social que eliminam um par por semana. A gata, com seu talento mundano, prepara o *nerd* para as provas de dança, comportamento e estilo. Em contrapartida, o *nerd* lhe ensina questões referentes à economia, política e artes. O casal vencedor sai da casa depois de dois meses, com 500 mil reais no bolso. O narrador expõe a questão:

> O dinheiro, claro é importante. Mas para Cayanne, o melhor que o programa oferece é a exposição. Quarenta minutos diários de visibilidade do Oiapoque ao Chuí. E se você assumir que transou com um garoto de programa na frente do marido galã de telenovela ou que seu corpo já foi usado como travessa de sushi em festas de executivos que acabam em putaria, pronto, você vira uma celebridade. Pelo menos foi isso que Cláudio lhe disse. "Sua história vai chacoalhar o Brasil." (MELO, 2014, p. 100)

Há inúmeras passagens na trama de *Fogo fátuo* que abarcam o modelo criado pelos *mass media* com o intuito de angariar leitores, ouvintes, telespectadores. Nesse sentido, em *Apocalípticos e Integrados* (ECO, 1979, p. 4) o que se refere aos meios de comunicação de massa vem ao encontro do que trata esta pesquisa:

> Se a cultura é um fato aristocrático, o cioso cultivo assíduo e solitário, de uma interioridade que se apura e se opõe à vulgaridade da multidão (Heráclito: "Por que quereis levar-me a toda parte, ó iletrados? não escrevi para vós, mas para quem pode compreender. Um, para mim vale cem mil, e a multidão, nada"), então só em pensar numa cultura partilhada por todos, produzida de maneira que a todos se adapte, e elaborada na medida de todos, já será um monstruoso contrassenso. A cultura de massa é a anticultura. (ECO, 1979, p. 4-5)

Essa cultura, no entanto, Umberto Eco, reconhece nascer no momento em que a presença das massas na vida associada se torna um fenômeno mais evidente de um contexto histórico, a "cultura de massa" não indica uma aberração transitória e limitada, mas torna-se o sinal de uma queda irrecuperável, ante a qual, o homem de cultura (último supérstite da pré-história, destinada a extinguir-se) pode dar apenas um testemunho extremo, em termos de Apocalipse.

Em contraposição, prossegue Eco (1979, p. 4), a resposta otimista do integrado: já que a televisão, o jornal, o rádio, o cinema e a história em quadrinhos, o *romance popular* (meu grifo), e o Reader's Digest agora colocam os bens culturais à disposição de todos, tornando leve e agradável a recepção de informações. Estamos vivendo em uma época de alargamento da área cultural, onde finalmente se realiza, em amplo nível, com o concurso dos melhores, a circulação de uma arte e de uma cultura "popular".

Dando continuidade à analise a que este trabalho se propõe, as teorias evidenciadas por Adorno a respeito da indústria cultural são pertinentes. O fato de o romance *Le feu follet* ser adaptado para o teatro; o ator, protagonista da peça, ser galã de telenovelas, sua esposa ter sido escolhida como participante de um *reality show*, entre outros elementos que vão surgindo no contexto, somados, representam uma realidade bastante atual, onde boa parte da população consome o que é produzido pela mídia, aceitando como verdade inquestionável o que os meios de comunicação de massa veiculam. O romance revela o funcionamento dessas "máquinas" quando expõe dramas a que as personagens estão sujeitas: disputas, competitividade, sabotagens, mentiras, tudo com o intuito de manter a evidência, em detrimento, em muitos casos, da ética e do respeito próprio. Com relação a essa

"engrenagem" que envolve produções de grandes espetáculos, de telenovelas e de *reality shows*, pode-se considerar o que diz Adorno quando se refere à indústria cultural:

> Os talentos já pertencem à indústria cultural muito antes de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente. A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa. Quando um ramo artístico segue a mesma receita usada por outro muito afastado dele quanto aos recursos e ao conteúdo; quando, finalmente, os conflitos dramáticos das novelas radiofônicas tornam-se exemplo pedagógico para a solução de dificuldades técnicas, que à maneira do *jam*, são denominadas do mesmo modo que nos pontos culminantes da vida jazzística; ou quando a "adaptação" deturpadora de um movimento de Beethoven se efetua do mesmo modo que a adaptação de um romance de Tolstoi pelo cinema, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada. (ADORNO, p. 100, 1997)

A morte de Fábbio Cássio e o esclarecimento do crime constituem o eixo principal da narrativa, que vai sendo atravessada por fatos relativos à trama. Algumas conversas cruzadas: "Antigamente, eu só ia para restaurante badalado, pré-estreia, festa de ricaços. Hoje para pegar celebridade, tenho que ficar plantado em porta de cadeia." (p.542) Ou "A gente ainda vai sentir saudades do tempo em que para ficar famoso, era só mostrar a bunda" (p.542). O narrador compõe o cenário em que Azucena observa o entorno enquanto revê seus anos de carreira na polícia: "Ela já viu muitos assassinos tornarem-se celebridades momentâneas. Mas é a primeira vez que encontra alguém na posição de Cayanne tentando fazer do velho portão descascado do presídio de Campo Novo um local adequado para uma coletiva de imprensa." (MELO, 2014, p. 543). Na busca de elucidar o crime, Azucena ouve Olga, a mãe do falecido:

> "Tamanho contrassenso ilude, faz a gente pensar que ela é burra", disse a mãe de Fábbio, "mas o importante aqui é observar até onde ela é capaz de ir para conseguir a atenção da mídia. Sabe esses garotos americanos que entram em escola e matam dez, vinte pessoas? Você acha que isso tudo é ódio? É vontade de virar celebridade. Como Cayanne. Tive certeza de que ela planejou a morte do meu filho, quando ela divulgou que iria continuar no reality show. Ali eu entendi que o projeto artístico dessa vadia era ser a viúva de John Lennon brasileiro. A nossa Yoko Ono do canal 3. Foi por isso que ela matou meu filho, para ser uma viúva por profissão" Tenório riu à beça quando soube do comentário. "Alguém vai ter que contar para a velhota que o filho dela não é o John Lennon" (MELO, 2014, p.544)

Quando a narrativa se encaminha para o final, Azucena, indo atrás de pistas que possam ajudar a encontrar o assassino, dirige seu carro pelas avenidas de São Paulo. No rádio ouve uma entrevista: "Daqui a pouco, diz o intelectual entrevistado, daqui a pouco, vamos ser como a Uganda, a Farc, os grupos extremistas: termos um exército de milicianos pirralhos (p.570). O entrevistado continua dizendo que em tempos anteriores a criminalidade nada tinha

a ver com adolescentes, que o crime era coisa de adultos. E diz ainda que havia um acordo tácito entre ladrões, batedores de carteira e mesmo entre os matadores de aluguel: não se matavam mulheres grávidas, não se matavam crianças. *Virar à direita*.

A autora usa o recurso da indicação de voz do aparelho de GPS, demostrando a trajetória da perita atrás dos criminosos. Ela roda sozinha em seu carro. A entrevista continua: "Esse é o grande diferencial da epidemia corrente, infantes assassinos. Agora matamos bebês, (ele repete três, quatro vezes)". Ele pergunta: "Que tipo de país é o Brasil, que transforma seus meninos em assassinos cruéis"? *Você chegou a seu destino*. (Anuncia a voz do GPS).

As situações criadas por Patrícia Melo colocam em evidências os problemas das sociedades modernas: a criminalidade, a exclusão social, as dificuldades de relacionamento entre as pessoas e a ação dos meios de comunicação, formando opiniões e, de certa forma, padronizando comportamentos. Em *O nascimento da tragédia* (NIETZSCHE, 1992, p.14), questiona o pessimismo e a propensão do homem moderno para o lado problemático da existência:

> Será o pessimismo *necessariamente* o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados [...]. Há um pessimismo da *fortitude?* Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma *plenitude* da existência? Há talvez um sofrimento devido à própria superabundância? Uma tentadora intrepidez do olhar mais aguçado, que *exige* o terrível como inimigo, o digno inimigo em que pode pôr à prova sua força? Em que deseja aprender o que é "temer"? (NIETZSCHE, 1992, p. 14)

Conforme indicado no início, a pesquisa abordaria, dentro dos limites deste trabalho, aspectos relativos ao romance popular, romance policial, cultura de massa e indústria cultural. As teorias foram evidencias em contraponto com fragmentos extraídos da narrativa de Patrícia Melo, em *Fogo fátuo*. O último fragmento destacado encerrou-se com a indicação do GPS no carro de Azucena, dando conta de sua chegada ao destino. Algum tempo depois, seu parceiro de investigação chega ao mesmo destino:

> Ao ver a arma de Azucena sobre a mesa, sente um frio na espinha. Uma xícara está caída no tapete, mas Leandro não ousa mexer em nada, quer preservar o local para a perícia. Devagar, protegendo as costas, entra no escritório, onde há uma mesa com gavetas reviradas. Do computador, só restam o teclado e a tela. Há ainda pastas vazias caídas no chão. Na cozinha, o que lhe chama atenção é um vidro de éter, embaixo da pia. Mais uma vez, é tomado por uma sensação ruim [...]. Ao abrir a terceira porta, subitamente estremece com a visão: Azucena, nua, está submersa na banheira, apenas a cabeça para fora da água. (MELO, 2014, p. 590).

A química das emoções de que fala Umberto Eco (1991), supracitado, em cujos compostos encontra-se um enredo bem armado ficou evidente na leitura de *Fogo fátuo*. A autora instigou o leitor criando quadros de suspense. A questão é: Quem matou Fábbio Cássio? Que destino foi aquele aonde chegou Azucena? O que encontrou lá? O que aconteceu a ela? Seguindo a arquitetura criada por MELO (2014), esta pesquisa se encerra, provocando no leitor a curiosidade para a obtenção das respostas. Certamente, no romance encontrar-se-ão a todas. A sugestão é seguir as pistas.

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. *Super-homem de Massa*: Retórica e Ideologia no romance popular. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

HORKHEIMER, M. e ADORNO, T. W. *Dialética do Esclarecimento*: Fragmentos filosóficos. [Recurso Eletrônico]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KHÉDE, Salomão Sônia. *A quem interessa o crime*: o romance policial à procura de sua identidade. In: Os gêneros da literatura de massa: Os preferidos do público. Petrópolis: Vozes, 1987.

MELO, Patrícia. *Fogo fátuo*. [Recurso eletrônico] .São Paulo. Rocco, 2014.

NIETZSCHE, F.W. *O nascimento da tragédia*: ou Helenismo e Pessimismo. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

DE LILITH À POMBAGIRA: O EXU FEMININO NO ROMANCE DE JORGE AMADO E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA

Ma. Sueleny Ribeiro Carvalho (UFSM)

Pombagira, desgraçado, por que matou o rapaz?
Os outro mata e vai prezo, Pomba Gira mata e não vai.
Ponto no ritual da Umbanda

Conforme afirma Leach (1983, p. 57), "todas as sociedades humanas têm mitos", e são eles o princípio de todas as religiões. Para o cristão devoto, ainda segundo o autor, todas as "'estórias" Bíblicas são mitos. Desse modo, podemos afirmar que o Gênesis bíblico se constitui como o mito de origem de todas as religiões cristãs.

No entanto, de acordo com Laraia (1997), a mitologia do Velho Testamento sofreu, ao longo do tempo, uma espécie de "pasteurização" em seu discurso original, principalmente devido aos editores livreiros, na tentativa de adequar a narrativa aos padrões culturais e morais de suas respectivas épocas. Por esse motivo os trechos que se referiam à Lilith – primeira esposa de Adão expulsa do paraíso por desobediência – foram excluídos das narrativas ambientadas no Jardim do Éden

Por outro lado, ainda conforme Laraia (1997), apesar da tentativa de apagar a existência de Lilith no mito de Gênesis, é possível verificar sua presença na tradição oral, assim como em fragmentos da própria Bíblia Cristã e em outros textos rabínicos.

É também na tradição oral que constatamos a existência do mito da Pombagira, oriundo do sincretismo religioso que, conforme afirma Reginaldo Prande (2005, p. 215), manifestou-se no Brasil desde sua formação mais antiga, no século XIX, "quando o catolicismo era a única religião tolerada no país" (ibidem).

Pombagira, assim como Lilith, devido a seu caráter transgressor e estrema liberdade sexual encarna o mito da mulher demônio, ao mesmo tempo temida e desejada que seduz, atrai e domina os homens conduzindo-os à perdição.

No romance de Jorge Amado, *Tenda dos Milagres*, a personagem Iaba – que mais adiante na trama transforma-se em Negra Dorotéia – é uma diaba em estado de furor crescente, vinda das "profundas dos infernos" (AMADO, 2001, p. 121) com o objetivo único de seduzir, "broxar" e abandonar o Pedro Archanjo – personagem central da narrativa.

Segundo a tradição do Candomblé o termo iabá designa os orixás femininos de modo geral, no romance de Jorge Amado Iaba é "uma diaba com o rabo escondido" (AMADO, 2001, p. 118) que por sua beleza e habilidade sexual leva os homens ao delírio e à perdição. Nesse caso, a representação da Iaba de *Tenda dos Milagres* aproxima-se mais da concepção do demônio feminino que deu origem, na Umbanda, a imagem da Pombagira. Por outro lado é possível notar que tal representação se aproxima da concepção do demônio feminino ocidental, proveniente do mito de Lilith, cuja definição preserva a relação entre a imagem da mulher sedutora e o mal.

Essa aproximação entre a representação da personagem de Jorge Amado e os mitos de Lilith e Pombagira já foi anteriormente observada no livro *A identidade na fronteira deslizante dos estereótipos*, de minha autoria, publicado em 2013, no entanto, a temática não se esgota no trabalho citado, o que possibilita sua retomada no presente artigo. Por meio da análise da representação da personagem, no romance, pretendemos neste estudo, verificar como os mitos se relacionam na construção da personagem e sua consequente influencia na elaboração e fixação dos estereótipos sexuais atribuídos à mulher negra.

Para tanto, faremos uso de estudos que vão da literatura à antropologia, no intuito de refletir sobre os procedimentos que contribuem para a construção das identidades dos sujeitos e a fixação dos estereótipos, sobretudo da mulher negra. Desse modo, além da literatura, e da antropologia, faremos uso também, de estudos que envolvem a psicanálise a crítica cultural e a religião.

No Brasil, a partir do processo de colonização a religião católica foi estabelecida oficialmente como a única aceitável, de acordo com Gilberto Freyre (2004), a primeira providencia tomada, pelo colonizador, em relação aos escravos africanos recém-chegados ao País era a conversão obrigatória dos mesmos ao catolicismo por meio do ato do batismo. Essa imposição confirma um conflito cultural desequilibrado onde, de acordo com Édouard Glissant (2005), uma cultura coloca-se como superior em relação a todas as outras com o claro objetivo de dominação. Desse modo, o catolicismo impõe-se como única religião legítima e relega todas as demais – consideradas não cristãs – à categoria de "pagãs", termo que, em consequência, torna-se pejorativo.

Por outro lado, embora oficialmente o negro aceitasse a conversão, o batismo não implicou no abandono definitivo de suas crenças. Na verdade, conforme afirma Gilberto Freyre (2003), o batismo consistia apenas num meio encontrado pelos escravos aqui chegados, de gozar de certos privilégios concedidos aos convertidos. Isso significa, portanto

que, longe dos olhos de seus senhores, os negros escravos permaneciam praticando suas crenças e cultuando seus deuses.

Esse fenômeno estaria na origem do sincretismo religioso no Brasil, a respeito do qual, Roger Bastide (1973) aponta duas explicações possíveis para o seu surgimento e consolidação. A primeira, de caráter sociológico, considera a imposição do cristianismo no "espírito do negro" equivalente à imposição do trabalho, realizado de modo forçado, mas não aceito de fato, desse modo, o catolicismo apresenta-se como uma saída para burlar a imposição religiosa e preservar as crenças tradicionais africanas. O negro escravizado na verdade adorava, no altar cristão, os orixás correspondentes aos santos de suas religiões de matriz. Para a segunda explicação, de caráter psicanalítico, o autor afirma:

> [...] Trata-se aí de um fenômeno de projeção. A escravidão desenvolveu no negro um complexo de inferioridade; a religião do branco faz parte de uma cultura superior, de uma cultura de senhores. Projetando por conseguinte, seus sentimentos religiosos de um orixá bárbaro a um santo católico, de um deus escravo a uma divindade de senhores brancos, o negro eleva sua crença de um plano inferior a um plano superior. O sincretismo seria, assim, um fenômeno de ascensão, desejado mais ou menos em surdina, um drama do inconsciente (BASTIDE, 1973, p. 177).

Como podemos observar, a imposição do catolicismo no Brasil não apagou a crença nem a tradição religiosa de matriz africana, pelo contrário a prática de rituais afrodescendentes manteve-se e se espalhou por todo o País influenciando o aparecimento de novas vertentes religiosas dentre as quais Ramos (1988) estaca a influência ioruba na Bahia.

Desse modo, podemos afirmar que, apesar da desvalorização e consequente perseguição às religiões de matriz africana no Brasil, estas não só permaneceram como foram ressignificadas por meio de sincretismo religioso. É justamente em consequência do conflito e do sincretismo religioso florescido no Brasil que se estabelece o surgimento de entidades mitológicas genuinamente nacionais.

De acordo com Reginaldo Prandi (2005), a medida em que se estabeleceu uma correspondência entre os orixás africanos e os santos católicos, festas rituais e sacramentos da igreja também foram sincretizados dando origem à diversas ramificações de religiões então denominadas afro-brasileiras. Movimento manifestado em todas as regiões do País de maneira diferenciada, dando origem ao candomblé da Bahia, ao xangô de Pernambuco e muitos outros cultos por todo o País.

Entretanto, embora o processo de sincretização tenha se expandido e fixado no País, as religiões de matriz africana continuaram na mira da intolerância religiosa, fundamentada na

ideologia cristã, passando a serem definidas como "culto ao demônio" e combatidas violentamente.

Fato representado no romance de Jorge Amado por meio da perseguição aos terreiros de Candomblé na "cidade da Bahia" – Salvador – pelo delegado Pedrito Gordo. Esse dado da narrativa, presente em *Tenda dos Milagres*, faz referência a um acontecimento histórico vivenciado pelos adeptos das religiões afro-brasileiras, entre o final do século XIX e o início do século XX.

Em *Tenda dos Milagres*, o episódio é marcado pela violência exercida pela polícia contra todas as manifestações de cultura afrodescendente e a dura proibição à prática do culto de matriz africana. Por outro lado, juntamente com a denúncia da intolerância religiosa o romancista narra a resistência dos adeptos das religiões de matriz africana.

Nesse momento da narrativa, consideramos importante destacar o fato de que a resistência e a consequente superação do conflito são marcadas pela forte presença dos orixás influenciando tanto na vida pessoal das personagens quanto nos interesses coletivos. São eles que interferem e dão fim ao despotismo exercido pelo delegado contra todos os terreiros de Santos da cidade da Bahia. Depois de prender e espancar mais um dos pais de santo que insistiam em desafiar a proibição, o delegado faz uma ameaça e um juramento que afronta diretamente os orixás. Evento que mais adiante, na narrativa, desencadeia na interferência de Exu e Ogum para resolver a questão.

> ─ Ouça, cabra ruim: santo de igreja faz milagre, por isso é santo. Esses santos de vocês só fazem barulho, são uns santos de merda. No dia em que eu ver um milagre desses putos, nesse dia me demito do cargo – riu, tocou com a ponta da bengala o peito rasgado do negro: – Daqui a poucos dias vai fazer seis anos que baixo o pau em candomblé, já acabei com quase todos, vou acabar com o resto de uma vez. Nesse tempo todo nunca vi um milagre de orixá. Muito falatório e só (AMADO, 2001, p. 260).

Em mais uma invasão do delegado um dos terreiros de Candomblé, Exu, por meio de Pedro Archanjo – herói da narrativa – provoca a incorporação de Ogum no mais forte e violento capataz do delegado que se volta contra este e seus demais comparsas, provocando a morte de um deles e pondo fim à valentia do delegado.

> Todos assistiram e testemunharam, foi medo público, terror desatinado. Quando Zé Alma Grande, cão de fila, assassino às ordens, homem de toda confiança, virou Ogun e partiu para o delegado, Pedrito necessitou do orgulho inteiro para erguer a bengala na última tentativa de se impor. De nada serviu [...] Não coube a Pedrito Gordo outro recurso senão correr vergonhosamente [...]. Nas ruas apinhadas, todos viram o delegado-auxiliar Pedrito Gordo, a fera da polícia, o sinistro chefe da malta

> de facínoras, o mata-mouros, o malvado sem alma, terror do povo, em triste fuga perseguido por um orixá de candomblé, pelo guerreiro Ogum todo aceso em cobras. Foi o riso da cidade, a galhofa, a notícia cômica nos jornais da oposição, o verso de Lulu Parola, a trova dos cantadores (AMADO, 2001, p. 265).

A interferência direta dos orixás na vida das personagens, assim como o caráter passional e transgressor dos mesmos, constitui uma das diferenças marcantes entre as religiões de matriz africana e a religião cristã.

Segundo Pierre Verger (2000), em Exu, se destaca sua imensa capacidade tanto para criar, quanto para solucionar atritos. É considerado o senhor dos caminhos, pois é ele o responsável por estabelecer relação entre os dois mundos, o material e o imaterial agindo na proteção de seus devotos e punindo os que o desrespeitam. O autor citado ainda o descreve como: vaidoso, violento, irascível, grosseiro, indecente e astucioso. E afirma que em consequência da ambivalência de sua caracterização, o Deus Iorubano foi associado, no Brasil, ao Demônio, desde o início do século XIX por missionários cristãos e desse modo assimilado ao sincretismo religioso representando a total contradição aos ideais judaico-cristãos que fundamentaram o catolicismo no País.

A partir dessa caracterização de Exu, que vai de confronto direto aos princípios cristãos, é possível afirmarmos que a figura de Exu se multiplica sob as mais variadas formas nas diversas vertentes das religiões de matriz africana dando origem a uma infinidade de entidades que incorporam sua essência tanto na forma masculina quanto na forma feminina como Exu Caveira, Exu Esbandalho, Tranca Rua, Pombagira, Maria Padilha e Maria Mulambo, dentre outras, presentes, sobretudo, nas ramificações da umbanda.

De modo geral, conforme afirma Antonio Risério (2007), os deuses iorubanos – assim como os demais deuses oriundos das religiões de matriz africana – são ambivalentes e passionais e é justamente o caráter passional dos deuses do panteão afrodescendente e a presença constante destes na vida de seus eleitos que constitui a base da diferença entre as religiões de matriz africana e a orientação judaico-cristã introduzida no ocidente e transplantada para o Brasil a partir de seu processo de colonização.

Conforme o autor, tal orientação estabeleceu uma nova estrutura intelectual que buscou afirmar-se em termos universais. Anterior a esse processo, as religiões teriam um caráter regional cujos princípios, embora não fossem universalizastes, assemelhavam-se no fato de que não se fundamentavam na distinção absoluta entre o bem e o a mal, o que permitiria a visão natural da passionalidade dos deuses, bem como sua interferência no plano

mundano. A distinção cabal entre o bem e o mal, assim como a ideia de pecado é estabelecida a partir do cristianismo.

> Estabeleceu-se um princípio 'absolutista' definindo o ser supremo como a encarnação da perfeição racional e assexuada e expelindo para o espaço do não-divino (o inferno e o 'outro') tudo o que não correspondesse a esse ideal restrito (RISÉRIO, 2007, p. 164, grifo do autor).

O maniqueísmo instaurado pelo cristianismo não suporta a passionalidade não admite a presença de sentimentos mundanos no universo do sagrado nem coexistência de extremos, estes necessitem estar bem separados. Tal pensamento justifica a atitude diante da própria reprodução das escrituras sagradas, na transposição do Velho Testamento da Bíblia Judaica para a Bíblia Cristã, na qual, conforme já afirmado na introdução deste trabalho, buscou-se o apagamento de Lilith justamente devido a seu caráter contraditório e absolutamente transgressor inadequado ao princípio estabelecido no cristianismo.

No entanto, como vimos, esse apagamento não se realizou por completo, deixando rastros tanto na origem das escrituras sagradas quanto na memória coletiva do cristão ocidental. Neste caso, consideramos possível estabelecer comparação entre o fenômeno de "rastros/residuos" (GLISSANT, 2005) sofrido pelo negro vítima da diáspora. Segundo Glissant (2005), mesmo diante da tentativa de usurpação de sua memória pela negação de sua história, cultura e até da própria língua, resquícios das lembranças coletivas e individuais são preservadas, reproduzidas e ressignificadas por todos os lugares por onde os negros africanos foram dispersados.

> O africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar essa espécie de heranças pontuais. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como por exemplo a música de jazz, que é re-constituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastros/resíduos de ritmos africanos fundamentais (GLISSANT, 2005, p. 20).

No caso do branco ocidental, a tentativa de apagamento de certos "rastros /resíduos" (ibidem) acontece de modo diferente, pois esta parte do próprio sujeito dominante sobre ele mesmo. No entanto, a partir desse fenômeno, consideramos possível afirmar que em toda tentativa de apagamento da memória coletiva dos indivíduos, seja por imposição externa ou interna, estes "rastros/resíduos" da memória resistem e permanecem flutuando no

inconsciente coletivo até fincarem raiz em outro solo renascendo na forma de novas histórias, lendas e mitos.

Desse modo, à medida em que a memória coletiva ocidental cristã nega o mito de Lilith, em decorrência dos interesses de dominação, os indivíduos espoliados, em consequência da resistência incorporam aspectos característicos desse mito acrescentando-lhe novos significados. O que nos permite estabelecer relação entre o mito judaico-cristão e o mito oriundo do sincretismo religioso.

Conforme afirma Barreto (2002, p. 220), a associação do demônio ao feminino "remota ao período sumérico, por volta do IV milênio a.C., na região da Mesopotâmia". E, ao longo dos séculos, a alternância de lutas e conquistas entre os povos produziu a interferência e a conciliação entre diferentes crenças, cultos e mitos. Nesse movimento de influências juntamente ao panteão de divindades sagradas surge uma infinidade de demônios cujas atribuições, embora não se apresentem muito bem definidas, indicam um parentesco entre eles.

> Os membros da tribo demoníaca apresentam sinais distintos, mas seus malfeitos intercomunicam-se, levando-nos a considerar a natureza plural dos demônios. Até Lilith seria plural, dada a variedade de nomes que pode receber. Todo demônio seria uma diversidade de demônios segundo Brill [1991], noção que aparece também na tradição evangélica (BARRETO, 2002, p. 220).

Observamos que esta pluralidade também foi apontada anteriormente quando falamos sobre as formas de representação de Exu. Que igualmente recebe diversas denominações e exerce diferentes funções segundo cada denominação, no entanto o aspecto maléfico se sobressai. A diferença que podemos apontar reside no fato de que no caso de Exu identificamos entidades tanto de caráter feminino quanto de caráter masculino.

> De acordo com Reginaldo Prandi (2005), os orixás sincretizados no Brasil sob a influência das virtudes cristãs perderam boa parte de suas características originais. Presos ao modelo maniqueísta cristão, os orixás femininos, representantes da grande mãe como Iemanjá, preservaram somente os atributos de bondade, sendo todos os outros aspectos de caráter negativo, conforme os preceitos cristãos, relegados às diversas concepções de Exu, que, no exemplo da umbanda – por meio do sincretismo religioso – corresponde à Pombagira como demônio feminino, esse Exu feminizado no Brasil, constituiria o lado inverso do modelo, em que Exu reina como o senhor do mal e personificando o diabo (CARVALHO, 2013, p. 74).

Vimos que, na origem das religiões de matriz africana, não verificamos uma estrutura de pensamento binário sobre o qual haja a necessidade de estabelecer oposições bem

definidas. Essa característica apresenta-se claramente nos mitos ocidentais que deram origem ao cristianismo. Edmundo Leache (1983, p. 58) ao tratar de "Gênesis enquanto mito" afirma:

> Uma característica da estórias míticas é seu aspecto binário acentuado. O mito está constantemente estabelecendo categorias opostas. [...] "'Eu sou o Alfa e o Ômega, o principio e o fim.' – disse o Senho"'. Assim sempre é no mito – Deus contra o mundo e o próprio mundo dividindo-se externamente em partes opostas; masculino feminino, morto e vivo, bom e mau primeiro e último (ibidem, grifo do autor).

Observarmos que no ponto primeiro dessas oposições binárias, o masculino encontra-se no topo. Princípio também fundamentado em Gênesis "I. E Deus disse: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança (Gên. I, 26, in Toríno, 1978, p. 70. apud SICUTERI, 1985, p. 05). De onde podemos concluir, que, no processo de construção das alteridades o ponto de partida é sempre o masculino, seguido de outras diferenças oriundas desse pensamento bifronte cristão. Conforme a afirmação de Deleuze e Guattari (1995), na sociedade ocidental, tudo o que não é masculino, branco e heterossexual é considerado alteridade. A esses diferenças basilares acrescentamos o cristão. Desse modo, a mulher, o negro e todas as manifestações de religião de matriz africana encontram-se no lado oposto dessa divisão e consequentemente condenados ao negativo.

No romance de Jorge Amado, a Iaba – negra Doroteia, filha de Iansã – é mulher, é negra e não cristã, dado que por si já potencializa seu processo de estereotipia. Além disso, é representada na narrativa como o demônio. Conforme já citado: é "uma diaba com rabo escondido" (AMADO, 2001, p. 118). A descrição da personagem no romance também confirma essa característica demoníaca extremamente sexualizada.

> A negra mais formosa até hoje vista em terras da África, de Cuba e do Brasil, [...] um destempero de negra, um deslumbramento de azeviche. Perfume de rosas desabrochadas para não se sentir o cheiro de enxofre; sandálias fechadas para esconder os pés de cabra. Corpo independente a requebrar por conta própria. Quanto ao rabo, em bunda se desenvolveu, escorreita e insubmissa, do resto do corpo independente a requebrar por conta própria [...]. As iabas podem virar mulheres de invulgar beleza, de encanto irresistível, amantes ardentíssimas; sábias de carinhos... não conseguem desembocar no gozo – não o alcançam jamais, sempre insatisfeitas, a pedir mais, em furor crescente (AMADO, 2001, p. 121).

Na descrição da personagem, consideramos importante destacarmos seu caráter de "frigidez", embora encontre-se em estado de excitação constante, a Iaba é incapaz de atingir o orgasmo, por isso estaria sempre a procura de suas vítimas de modo à conduzi-las a impotência pelo excesso. Ozziel Nájera (2013, p. s/n,) destaca um caráter semelhante em Lilitu, um demônio ancestral da Lilith bíblica: "Lilitu era la representación de una 'virgen de

desolación', frígida, estéril, que vagaba de noche para atacar a los hombres como súcubo o bebiéndoles la sangre".

Em ambos os casos, tanto na concepção do "demônio feminino" ocidental, que desemboca no mito da Lilith judaica, quanto na visão dos Exus femininos sincretizados no Brasil, que deu origem a Pombagira, verificamos a permanência dos mesmos princípios ambivalentes que relacionaram a mulher com o mal a partir de sua sexualidade associada à ideia de um atemorizante poder de sedução e destruição masculina apresentando-se imunes á própria sexualidade.

Conforme podemos perceber no romance, a descrição da Iaba parte da relação sedução independência sexual, sua independência é tanta que a "bunda" chega a requebrar "por conta própria", é justamente essa sexualidade aterradora que permeia todo o imaginário negativo sobre a mulher.

Segundo o narrador, no romance, as Iabas embora sejam amantes magníficas, capazes de conduzir os homens ao máximo do orgasmo, "não gozam, mas também não amam e não sofrem" porque não têm coração (AMADO, 2001, p. 122), por isso amam e abandonam sem remorso. Na trama, a Iaba vem direto do inferno com o objetivo único de punir sexualmente Pedro Archanjo, movida pelo desejo de vingança ao considerar uma ofensa, em seu orgulho de fêmea, saber que o herói da narrativa goza do prazer, amor e resignação de várias mulheres ao mesmo tempo. "por imune e por maldita, vinha ela rindo no caminho, a bunda mais atrás em remelexo, e os homens se matando só de vê-la. Pobre Archanjo" (Id. ibid.). Extremamente sedutora, sexualizada, "imune" e "maldita", características também atribuídas à Lilith.

> Em certos textos Lilith vem descrita como principal demônio feminino, com o corpo prorrompente de sensualidade, olhos fulgurantes, braços brancos cobiçantes; a boca e a vagina vibram como ventosas macias emanando vertiginosos perfumes de prazer (SICUTERI, 1998, p. 47).

A relação rigorosa entre a mulher e o maldito, profundamente relacionada à sexualidade, segundo Jean Delumeau (1989), é decorrência de um medo irrefletido que precede ao cristianismo e que adquiriu nele o impulso necessário à sua fixação. É em consequência, sobretudo, dos princípios religiosos que idealizam o mundo a partir da divisão absoluta entre o bem e o mal que a mulher foi projetada como demônio responsável pelo mal na Terra.

> Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? (DELUMEA, 1989, p. 314).

Notamos que na representação da Iaba de Jorge Amado, predominam as mesmas características presentes tanto no mito de Lilith quanto da Pombagira. Conforme Reginaldo Prandi (2005), a Pombagira, que surge do sincretismo religioso, absorvendo todas as características negativas dos orixás femininos das religiões africanas, representa, na concepção ocidental católica, a encarnação do pecado original. Ela acumula todas as características negativas que definem a mulher como principal responsável pela propagação do mal no mundo.

> O imaginário tradicional umbandista, para não dizer brasileiro, acreditava que muito da maldade humana é próprio das mulheres, que o sexo feminino tem o estigma da perdição, que é marca bíblica, constitutiva da própria humanidade, desde Eva. O pecado da mulher é o pecado do sexo, da vida dissoluta, do desregramento, é o pecado original que faz o homem se perder (PRANDI, 2005, p. 82).

Conforme pudemos constatar, a Iaba, de *Tenda dos Milagras*, acumula todos os atributos de maldade que a relacionam ao demônio feminino e que a aproximam da Pombagira. Além do fato que, em seu processo de representação a personagem acumula estereótipos de gênero e raça visto que na construção da alteridade, a imagem da mulher e do negro encontra-se constantemente relacionada ao aspecto negativo da sexualidade, no caso da mulher negra, esse procedimento é duplicado justamente por acumular essas duas formas latentes de estereotipia.

> O imaginário bifronte sobre a mulher – ao mesmo tempo sexo insaciável, voragem ‘a sugar desejos e fraquezas masculinas’ e mulher-mãe, mistério profundo da vida ‘unindo o horrendo e o fascinante’ será refundido às atrizes do projeto colonizador: índias e negras, irremediavelmente construídas na ambivalência (ARRUDA, 1998, p. 31, grifo da autora).

Portanto, se a representação da mulher, de modo geral, é atravessada pelo aspecto demoníaco, em se tratando da mulher negra, a aproximação com o diabo multiplica-se devido ao acumulo de estereótipos, o que potencializa o fenômeno de discriminação e reduz as possibilidades da mulher negra em afirma-se de outra maneira.

O processo de elaboração da identidade da mulher negra, no Brasil, segundo Arruda (1998, p. 34), definiu-se a partir de ambivalências estabelecidas na colonização por meio de uma "renegociação da diferença" (ibidem) que se afirma no corpo negro feminino. O corpo da mulher negra é o lugar da irregularidade, por natureza supersexualizada, servindo de instrumento no desenvolvimento de uma economia erótica, fonte de produção do prazer e de mão de obra para o trabalho escravo. Esse fato é determinante para a elaboração de uma identidade amplamente estereotipada.

A representação da personagem, na obra, encontra-se eclipsada em genitália. A Iaba é sexo. Essa característica sufoca outros aspectos de sua personalidade impossibilitando qualquer outra possibilidade de representação.

Contudo, consideramos importante destacar que não é nosso objetivo neste artigo discutir a intenção ou o mérito do autor, até porque, sabemos que o escritor Jorge Amado era proclamadamete ante racista e o romance analisado, em sua essência, busca trazer à tona exatamente discussões a cerca da liberdade de culto religioso e valorização da cultura afro bahiana.

O que nos interessa com este trabalho, é percebermos os efeitos do processo de construção da identidade, e consequentemente, da estereotipia, sofrida pela mulher negra a partir do conflito cultural estabelecido entre colonizador e colonizado, no processo de colonização do Brasil por meio da apreciação de como isso é representado no romance através da análise da personagem negra – Iaba.

Conforme podemos constatar ao longo deste artigo, esta representação é perpassada por uma série de influências ideológicas ambivalentes que tendem a negação e desvalorização do outro movida pelo interesse de dominação. Constatamos que tanto no interior do processo de construção das identidades quanto da estereotipia, os sujeitos encontram-se envolvidos em um emaranhado de fenômenos culturais, sociais, políticos ideológicos e psicológicos, dentre outros, que os envolvem em uma teia de ideias e concepções a respeito do outro e de se mesmo da qual é muito difícil livrar-se, pois em dados momentos são elas que sustentam certos princípios de convivência social.

A discussão em torno da forma de representação da personagem no romance busca levar-nos a pensar as formas de representação da mulher negra na sociedade a fim de verificarmos suas armadilhas e perigos, discutir seus preceitos e desconstruir certas certezas.

REFERÊNCIAS

AMADO, J. *Tenda dos Milagres.* Rio de Janeiro: Record, 2001.

ARRUDA, A. (Org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998.

BARRETO, Júnia, "A mulher é o monstro: do mito de Lilith ao drama de Victor Hugo e o cinema de Babenco e Piglia", In: DUARTE, Constânia Lima, RAVETTI, Graciele, ALEXANDRE, Marcos Antonio (Org.). *Gêneros e representações em literaturas de línguas românicas*. v. 5. col. Mulher & Literatura. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, UFMG, 2002.

BASTIDE, R. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CARVALHO, S. R. *A identidade na fronteira deslizante dos esterótipos*. Jundiaí: Paco Editora, 2013.

CONSORTE, Reavaliação e atualidade dos cultos afro-brasileiros: In: *Sincretismo religioso*: o ritual afro. Recife: Massangana, 1996. p. 17-23.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 1995.

DELUMEAU, J. Os agentes de Satã III: a mulher. In*: História do medo no ocidente*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FREYRE, G. *Casa grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2004.

GLISSANT, E. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

LARAIA, R. de B. Jardim do Éden revisitado, Rev. Antropol. v. 40. São Paulo. 1997. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77011997000100005>. Acesso em: 05 out. 2016.

LEACH, E. *Gênesis enquanto um mito*. São Paulo: Ática. 1983.

NÁJERA, O. Lilith y Caín ¿Rebeldes o revelaciones?, Revista Razón y Palabra. Out/nov. 2013. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n35/onajera.html>. Acesso em: 21 set. 2016.

PRANDI, R. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Segredos guardados*: orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RAMOS, A. *O negro brasileiro.* Recife: Massangana, 1988.

RISÉRIO, A. *A utopia brasileira e os movimentos negros.* São Paulo: 34, 2007.

SANTANA, M. R. de. *Jorge Amado e os ritos de baianidade*: um estudo em "Tenda dos Milagres", 2008, 131f, Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, Bahia, 2008.

SICUTERI, Roberto, *Lilith*: A lua negra, trad. Norma Telles, J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

VERGER, P. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. Trad. Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: EDUSP, 2000.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

EXPANSÃO E RECONHECIMENTO – DAS RELAÇÕES ENTRE SUJEITO E ESPAÇO URBANO NA POESIA DE FERREIRA GULLAR

Ma. Suzanny de Araujo Ramos (UFRJ - CAPES)

Eu é um fora.
(Octavio Paz)

Este trabalho volta-se para as relações entre sujeito e espaço urbano na poesia de Ferreira Gullar. Num primeiro momento, abordaremos como essa escrita da cidade acompanha a procura de uma realidade do social e do coletivo, perseguida após as experimentações formais de suas primeiras obras. Nesse caso, será dada especial atenção a alguns poemas de *Dentro da noite veloz* (1975), representativos de uma dualidade de que se ocupou o autor, imobilizado entre questões objetivas (os problemas do país) e subjetivas (as indagações da existência).

Num segundo momento, buscaremos entender como a experiência com o espaço urbano é também, e sobretudo, originária de uma necessidade de reconhecer-se no outro, dando-nos a ver um sujeito expandido entre coisas, fora de si, que, mediante o seu corpo, interioriza a inquietude do simultâneo. Nosso interesse, portanto, concentra-se em acompanhar essa experiência sensível do sujeito, vazada em imagens que nos revelam simultaneamente um sentimento do corpo, do espaço e do tempo.

Antes, porém, de nos ocuparmos de tais aspectos, é importante salientar que a intenção de abarcar a especificidade desses dois caminhos reflexivos, isto é, a esfera do particular e do coletivo, advém da hipótese de que ambos se complementam no universo poético de Ferreira Gullar. De maneira que não há como compreendermos a configuração do ambiente citadino como motivo reflexivo que mobiliza a discussão da própria subjetividade, se não reconhecermos, antes de tudo, um gesto ético que perpassa seus poemas.

Conforme notou o crítico Davi Arrigucci Jr. (2010, p. 34), “uma das coisas mais bonitas e significativas da obra toda de Ferreira Gullar, [...], é a reconstrução do destino individual pelo enlace com o destino de muitos, num tempo histórico que tende a separar e aniquilar o indivíduo em sua solidão planetária”. Dois momentos, portanto, de uma mesma realidade – o individual no coletivo, o particular no universal. E que são, aliás, inerentes à “composição lírica” que, segundo Theodor W. Adorno (2003, p. 66), “tem esperança de

extrair, da mais irrestrita individuação, o universal". Nas palavras de Ernst Fischer, diz respeito à própria necessidade do homem de alcançar

> [...], uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que *tenha significação*. Rebela-se contra o ter de se consumir no quadro da sua vida pessoal, dentro das possibilidades transitórias e limitadas da sua exclusiva personalidade. Quer relacionar-se a alguma coisa mais do que o "Eu", alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de ser-lhe essencial. [...]; anseia por unir na arte o seu "Eu" limitado com uma existência humana coletiva e por tornar *social* a sua individualidade". (FISCHER, 2014, pp. 12-13)

Em *Dentro da noite veloz*, encontramos a articulação dessa dinâmica na matéria mesma dos poemas. Ou melhor: na expressão de um sujeito imobilizado por um momento político que o faz se perguntar, por exemplo, "como ser neutro, fazer / um poema neutro / se há uma ditadura no país / e eu estou infeliz?" (GULLAR, 2004, p. 190); e, ao mesmo tempo, pela trágica consciência de saber-se precário e finito, de que "a vida sopra dentro de mim / pânica / feito a chama de um maçarico / e pode / subitamente / cessar" (GULLAR, 2004, p. 167). Conscientes, pois, dessa dupla presença, passemos a uma leitura mais cerrada da obra.

NA ESFERA DO INDIVIDUAL E DO COLETIVO

Reunindo poemas escritos entre 1962 e 1975, *Dentro da noite veloz* é um dos livros mais significativos dentro da trajetória poética de Ferreira Gullar. Certamente, dois aspectos concorrem para isto. Em primeiro lugar, quando se leva em consideração o caminho que o precedera, nomeadamente as experimentações formais da linguagem que dão a tônica dos poemas de *A luta corporal* (1954), sua obra de estreia e, na sequência, de algumas experiências limites que a certa altura o levaram a proclamar a "morte da arte". Em segundo lugar, porque tais poemas se, de um lado, encenam uma sensibilidade ética como reflexo de um sentimento da alteridade; de outro, explanam a construção da própria identidade do sujeito ao reconhecer-se pertencente ao tecido social e coletivo.

Nesse sentido, é já sintomático o primeiro poema do livro, a começar pelo título, "Meu povo, meu poema". Isto porque se antes as preocupações do autor eram concernentes à linguagem, estamos agora diante de uma nova perspectiva do problema poético. Em outras palavras, se em *A luta corporal* "há um homem perdendo-se / do fogo e há um homem

crescido / para o fogo / e que se queima / só nos falsos e escassos incêndios da sintaxe" (GULLAR, 2004, p. 59); agora, ao contrário, diz Ferreira Gullar:

> Meu povo e meu poema crescem juntos
> como cresce no fruto
> a árvore nova
>
> No povo meu poema vai nascendo
> como no canavial
> nasce verde o açúcar
>
> No povo meu poema está maduro
> como o sol
> na garganta do futuro
>
> Meu povo em meu poema
> se reflete
> como a espiga se funde em terra fértil
>
> Ao povo seu poema aqui devolvo
> menos com quem canta
> do que quem planta
>
> (GULLAR, 2004, p. 155)

É de fato uma nova concepção crítica do poético. Observa-se do mesmo modo uma redefinição do espaço perceptivo, as coisas de que o poeta se ocupa agora "estão na cidade / entre o céu e a terra"; "são de carne / como o verão e o salário. / Mortalmente inseridas no tempo, / estão dispersas como o ar / no mercado, nas oficinas, / nas ruas, nos hotéis de viagem" – todos estes, espaços onde ligeiramente flui a existência humana. "Coisas, / de que falam os jornais / às vezes tão rudes / às vezes tão escuras / que mesmo a poesia as ilumina com dificuldade". "Mas é nelas que te vejo pulsando, / mundo novo, / ainda em estado de soluços e esperança" (GULLAR, 2004, p. 174).

Exprime, igualmente, uma profunda sensibilidade com o outro. Referimos, neste caso, ao fato de o sujeito não ignorar os "homens de vida amarga / e dura" que, "em usinas escuras", "produziram este açúcar / branco e puro / com que adoço meu café esta manhã em Ipanema" (GULLAR, 2004, p. 166). Ou mesmo a denúncia da guerra do Vietnã, onde, "nos campos / da morte, o motor / da vida gira ao contrário, não / para sustentar a cor da irís, / a tessitura da carne, gira / ao contrário, a desfazer a vida, o maravilhoso aparelho / do corpo". Enquanto na cidade do Rio, "é dia feito em Botafogo" e, aparentemente, "nenhuma ameaça pesa sobre a cidade" (GULLAR, 2004, p. 185).

Nisto, inclusive, é possível reconhecer uma das mais contundentes inquietudes que perpassam a poesia de Ferreira Gullar, a saber: a inquietude do simultâneo. Lucidamente entranhada no processo reflexivo da realidade, revela-nos muito do modo como o sujeito interioriza um sentimento do outro, do tempo. Comparece ainda, e de um modo muito característico, na experiência da cidade, espaço onde confluem realidades múltiplas e paralelas, tudo ao mesmo tempo e em diferentes intensidades; partes que são de um sistema maior, a existência, porém encerradas em si mesmas, "em cada corpo em cada / habitante / dentro / de cada coisa / clamando em cada casa / a cidade" (GULLAR, 2004, p. 211).

Não podemos nos esquecer ainda que a concepção dos poemas de *Dentro da noite veloz* coincide com o doloroso e opressivo contexto da ditadura militar. Daí que algumas ressonâncias desse período estão visivelmente presentes nos poemas, na denúncia dessa noite que "é mais veloz / (e mais demorada) / nos cárceres / a noite latino-americana / entre interrogatórios / e torturas / (lá fora as violetas) / e mais violenta (a noite) / na cona da ditadura" (GULLAR, 2004, pp. 199-200).

Tais referências podem aparecer até mesmo nos títulos dos poemas, como é o caso de "Maio 1964" e "Agosto 1964". No primeiro, a denúncia da amarga realidade de muitos: "Mas quantos amigos presos! / quantos em cárceres escuros / onde a tarde fede a urina e terror. / Há muitas famílias sem rumo esta tarde / nos subúrbios de ferro e gás / onde brinca irremida a infância da classe operária"; enquanto no sujeito poético, "a luta comum me acende o sangue / e me bate no peito / como o coice de uma lembrança" (GULLAR, 2004, p. 169). Já no segundo poema, "ao peso dos impostos, o verso sufoca, / a poesia agora responde a inquérito policial-militar". Não obstante, afirma novamente o sujeito: "Digo adeus à ilusão / mas não ao mundo. Mas não à vida, / meu reduto e meu reino. / Do salário injusto, / da punição injusta, / da humilhação, da tortura, / do terror, / retiramos algo e com ele construímos um artefato // um poema / uma bandeira" (GULLAR, 2004, p. 170).

Como se vê, é por intermédio da arte que o poeta denuncia os problemas políticos e sociais do país, ou mesmo um sentimento profundo do outro, reflexo daquele "humanismo fundamental" que Vinicius de Moraes (2008, p. xlii) identificou como inerente a essa poesia. Não obstante, o que resulta interessante é o fato de que ao lado dessas questões – que estão, inclusive, intimamente relacionadas à adesão do poeta ao marxismo – vemos delinear-se a problemática do sujeito, aqui pensada em estreita correlação com o espaço urbano. Aliás, é justamente na exposição de uma experiência perceptiva desse espaço e, nele, do outro, que nos parece cada vez mais clara a natureza dual dessa subjetividade lírica.

EXPANSÃO E RECONHECIMENTO

Relativamente à experiência do sujeito com o espaço urbano na poesia de Ferreira Gullar, o primeiro aspecto que avulta aos nossos olhos é, a partir de um movimento de saída para fora de si, ou ainda, de uma desmedida abertura ao outro, a aguda necessidade de reconhecimento – colocando-se o sujeito, em vários momentos, na mesma condição desse outro a que ele se dirige. Neste caso, é importante salientar que ao nos referirmos a esse movimento de abrir-se ao fora, ao outro, estamos na verdade dialogando com o pensamento do crítico francês Michel Collot, nomeadamente quando, em um de seus lúcidos estudos intitulado "O sujeito lírico fora si", ele parte da hipótese de que "uma tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra" (COLLOT, 2004, p. 165).

Se a modernidade, porém, "parece o consagrar à errância e à desaparição", não é este o caminho que Michel Collot sugere, perguntando-se, ao contrário, "se a própria verdade não reside precisamente em uma tal saída, que pode ser tanto *ek-stase* quanto exílio, e se a recente decadência do sujeito lírico não lhe daria uma nova chance" (COLLOT, 2004, p. 165). Trata-se, desse modo, de um sujeito não mais entendido como "pura identidade", mas na sua relação com um fora, de maneira que "fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem –, o sujeito lírico cessa de pertencer a si" (COLLOT, 2004, p. 166).

No caso da poesia gullariana, tal expansão reflete um sujeito afetiva e profundamente disperso entre coisas, que não só procura cartografar esse espaço urbano, mas principalmente reconhecer nele indícios da própria subjetividade. Precário em si mesmo, num corpo que morre, seu sentido só poderá ser melhor compreendido quando refletido num corpo ou mesmo numa realidade outra, logo, fora de si. Afinal, "a subjetividade não é a identidade imóvel consigo: para ser subjetividade, é-lhe essencial, assim como ao tempo, abrir-se a um Outro e sair de si" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 571).

Para chegarmos ao entendimento dessas questões, comecemos por lembrar os versos iniciais do poema "Homem comum", um dos mais representativos desse momento: "Sou um homem comum / de carne e de memória / de osso e de esquecimento". Mais adiante, o sujeito poético reforça: "Sou como você / feito de coisas lembradas / e esquecidas" (GULLAR, 2004, p. 167). E, sobretudo: "Homem comum, igual / a você, / cruzo a Avenida sob a pressão do

imperialismo. / A sombra do latifúndio / mancha a paisagem, / turva as águas do mar / e a infância nos volta / à boca, amarga, / suja de lama e de fome" (GULLAR, 2004, p. 168).

Ora, como um verdadeiro *flâneur*, "com seu passo lento e sem direção, ele atravessa a cidade como alguém que contempla um panorama, observando calmamente os tipos e os lugares que cruza em seu caminho" (PEIXOTO, 1996, p. 83). Para João Luiz Lafetá, conforme observou em interessante estudo sobre a poesia gullariana, isto se deve ao fato de que:

> Pouco a pouco os textos de *Dentro da noite veloz* vão mostrando uma necessidade crescente de particularizar temas e motivos. Já não se toma mais em abstrato o outro. De repente, a figura central dos poemas se torna o próprio poeta, vivendo na cidade em que trabalha, e percebendo-se comum, igual ao outro que retorna para casa à noite, "fatigado de mentiras". (LAFETÁ, 2004, p. 233)

Por outro lado, delineia-se uma nova dualidade. O passado, sob a perspectiva da falta, da distância temporal e do peso do afeto – num determinado momento, ele volta materializado numa fotografia aérea, de modo que apenas "meu rosto / agora / sobrevoa a cidade" (GULLAR, 2004, p. 213). E o presente, tempo este que pesa sobre si e lhe traz o sentimento do vazio: "Entre lojas de flores e de sapatos, bares, / mercados, butiques, / viajo / num ônibus Estrada de Ferro-Leblon. / Volto do trabalho, a noite em meio, / fatigado de mentiras." (GULLAR, 2004, p. 170).

Ao mesmo tempo, a inquietude e estranheza da multidão que cruza o ambiente citadino, impossibilitando por vezes a possibilidade do encontro: "Sem qualquer esperança / detenho-me diante de uma vitrina de bolsas / na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, domingo, / enquanto o crepúsculo se desata sobre o bairro. / Sem qualquer esperança / te espero. / Na multidão que vai e vem / entra e sai dos bares e cinemas" (GULLAR, 2004, p. 177). À impossibilidade do outro, são apenas miragens que prolongam a procura, até que, afinal, o sujeito acaba por reconhecer que "a cidade é grande / tem quatro milhões de habitantes e tu és uma só"; "Ah, se ao menos fosses mil / disseminada pela cidade" (GULLAR, 2004, p. 177).

Há, ainda, uma espécie de vertigem do excesso e (novamente) do simultâneo que são, por excelência, aspectos inerentes à metrópole. No caso específico da poesia de Ferreira Gullar, não podemos nos esquecer que tal perspectiva é consequente em grande parte do deslocamento do poeta, em 1951, de sua cidade natal de São Luís do Maranhão para a cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, a percepção da cidade grande reflete uma mudança não só

física, mas também, e principalmente, emotiva, desse tempo outro que por vezes interfere na percepção do tempo presente.

Por outro lado, há a perspectiva do exílio – lembremos que algumas das realizações de *Dentro da noite veloz* são oriundas do momento em que o poeta estava exilado –, claramente expressa em versos como: "Ao nível do fogo / e entre fogos (em Santiago / do Chile, em / Buenos Aires, em) / falo / à beira da morte / como os vegetais / com seu motor de água / como as aves / movidas a vento, / como a noite (ou a esperança) / com suas hélices / de hidrogênio" (GULLAR, 2004, pp. 228-229).

Vemos, então, que mais do que como "paradigma da saturação", segundo aponta Nelson Brissac Peixoto (1996, p. 31) em seu livro *Paisagens urbanas*, a cidade comparece ao lado de uma vertiginosa experiência subjetiva, compondo traços psicológicos e afetivos muito bem definidos. Daí acompanharmos, por exemplo, a experiência de um sujeito que se desloca hesitante pela cidade grande, ao mesmo tempo saturada e vazia: "A noite se ergue comercial / nas constelações da Avenida. / Sem qualquer esperança / continuo / e meu coração vai repetindo teu nome / abafado pelo barulho dos motores / solto ao fumo da gasolina queimada." (GULLAR, 2004, p. 178).

Já num outro poema, intitulado "A vida bate", e certamente um dos mais emblemáticos do livro, ele irá reforçar que:

Não se trata do poema e sim do homem
e sua vida
– a mentida, a ferida, a consentida
vida já ganha e já perdida e ganha
outra vez.
Não se trata do poema e sim da fome
de vida,
o sôfrego pulsar entre constelações
e embrulhos, entre engulhos.
Alguns viajam, vão
a Nova York, a Santiago
do Chile. Outros ficam
mesmo na Rua da Alfândega, detrás
de balcões e de guichês.
Todos te buscam, facho
de vida, escuro e claro,
que é mais que a água na grama
que o banho no mar, que o beijo
na boca, mais
que a paixão na cama.
Todos te buscam e só alguns te acham. Alguns
te acham e te perdem.
Outros te acham e não te reconhecem
e há os que se perdem por te achar,
ó desatino

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

ó verdade, ó fome
de vida!
O amor é difícil
mas pode luzir em qualquer ponto da cidade.
E estamos na cidade
sob as nuvens e entre as águas azuis.

(GULLAR, 2004, p. 180)

Aqui, os cinco primeiros versos já explanam o sentido geral do poema: é ao homem e à sua vida que o poeta quer dar voz. Assim, não se trata mais exclusivamente dos problemas da linguagem, como em *A luta corporal*, pelo contrário, ao poeta é necessário falar agora "a mentida, a ferida, a consentida / vida". Novamente, a problemática do outro, da obstinada procura de todos por esse "facho de vida", embora "só alguns te acham. Alguns / te acham e te perdem. / Outros te acham e não te reconhecem / e há os que se perdem por te achar". Notemos, além disso, que aqui a possibilidade do amor parece ser mais concreta, ao reconhecer que "o amor é difícil / mas pode luzir em qualquer ponto da cidade".

Na sequência, lemos:

A cidade. Vista do alto
ela é fabril e imaginária, se entrega inteira
como se estivesse pronta.
Vista do alto,
com seus bairros e ruas e avenidas, a cidade
é o refúgio do homem, pertence a todos e a ninguém.
Mas vista
de perto,
revela o seu túrbido presente, sua
carnadura de pânico: as
pessoas que vão e vêm
que entram e saem, que passam
sem rir, sem falar, entre apitos e gases. Ah, o escuro
sangue urbano
movido a juros.

São pessoas que passam sem falar
e estão cheias de vozes
e ruínas. És Antônio?
És Francisco? És Mariana?
Onde escondeste o verde
clarão dos dias? Onde
escondeste a vida
que em teu olhar se apaga mal se acende?
E passamos
carregados de flores sufocadas.

(GULLAR, 2004, pp. 180-181)

Coordenadas espaciotemporais dão-nos o traçado da percepção do sujeito. Vista de uma perspectiva distanciada, isto é, do alto, a cidade é vertiginosa, "é o refúgio do homem, pertence a todos e a ninguém"; porém vista de perto, a *urbe* é caótica, "revela o seu túrbido presente, sua / carnadura de pânico". Segundo Alcides Villaça (1998, p. 101), "não é um ponto de vista confortável: vive, precisamente, da inquietude de quem não se fixa nem fora do objeto (para poder formalizá-lo com serena estabilidade) nem dentro dele (para poder se confundir com seu íntimo conteúdo)". De qualquer maneira, são duas possibilidades de compreensão que essa experiência nos dá: por um lado, da perspectiva do múltiplo, isto é, das inúmeras realidades que no espaço citadino se entretecem; por outro lado, da percepção emotiva desse mesmo espaço que, mediante o seu corpo, o sujeito apreende.

Desse modo, poderíamos dizer que a atenção ao ambiente citadino revela simultaneamente um sujeito em tensão, profunda e sensivelmente encarnado na matéria-mundo. Para Maurice Merleau-Ponty, tal centralidade do corpo na experiência perceptiva do mundo explica-se pelo fato de que "visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa". "Mas", continua ele, "dado que se vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 20).

Nos versos finais do poema, a inelutável certeza de que:

> Mas, dentro, no coração,
> eu sei,
> a vida bate. Subterraneamente,
> a vida bate.
>
> Em Caracas, no Harlem, em Nova Delhi,
> sob as penas da lei,
> em teu pulso,
> a vida bate.
> E é essa clandestina esperança
> misturada ao sal do mar
> que me sustenta
> esta tarde
> debruçado à janela de meu quarto em Ipanema
> na América Latina.
> (GULLAR, 2004, p. 181)

Interessante notar essa mudança de perspectiva: no excerto anterior, o movimento de saída de si, do sujeito que percebe a cidade, "as / pessoas que vão e vêm / que entram e saem,

que passam / sem rir, sem falar, entre apitos e gases"; e, agora, a expressão de um sentimento subjetivo, a certeza de que "dentro, no coração, / eu sei, / a vida bate" Novamente, a fome de vida, "essa clandestina esperança" que no corpo se alimenta e o sujeito a exterioriza em linguagem. Ou melhor: em versos que, traçando algumas coordenadas do espaço urbano, nos revelam uma vez mais o espaço íntimo do sujeito, "debruçado à janela de meu quarto em Ipanema / na América Latina" e lucidamente interessado na percepção do tempo presente.

Assim, se para Gaston Bachelard (1993, p. 218), "é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também, ele está, poderíamos dizer, encerrado no exterior"; podemos dizer que na poesia de Ferreira Gullar tal expansão é reflexo de um sentimento maior, ou seja, de um sujeito profundamente comprometido com a realidade das coisas e do mundo, numa experiência ao mesmo tempo sensível, ética e poética. Nesse sentido, a cidade, como espaço exterior a si e ao mesmo tempo nele englobado, revela-se um ambiente propício à expressão dessa expansão do sujeito, não mais entendido na sua individualidade, mas numa estreita e necessária relação com o outro e sua luta comum de todo o dia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. "Palestra sobre lírica e sociedade". In: *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. pp. 65-89.

ARRIGUCCI JR., Davi. "A luz de São Luís". In: *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp. 34-37.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COLLOT, Michel. "O sujeito lírico fora de si". In: *Terceira Margem*: Revista da Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras – Pós-Graduação, Ano VII, nº 11, 2004. pp. 165-177.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. "Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar". In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização de Antonio Arnoni Prado; prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *O olho e o espírito*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MORAES, Vinicius de. "Poema sujo de vida". In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa: volume único*. Organização e estabelecimento do texto Antonio Carlos Secchin; com a colaboração de Augusto Sérgio Bastos. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. pp. xxxviii-xliii.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

VILLAÇA, Alcides. "Gullar: a luz e seus avessos". In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Ferreira Gullar*. nº 6. São Paulo: IMS, 1998. pp. 88-107.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

UMA NOVA ÉPOCA PARA DISTOPIAS: O RETORNO DA LITERATURA DISTÓPICA NO SÉCULO XXI

Taiana Teixeira Azevedo (UFSM - CAPES)

A literatura distópica surge em meados do século XIX. Alguns teóricos atribuem ao conto *The machine stops* um ponto de partida para este tipo de literatura. Porém, é no século XX que ela vai ser firmar como gênero e como forma de idealização social que problematiza o pensamento utópico. Desde então, as distopias apresentam seus mundos futurísticos e pessimistas de diferentes formas. O destaque atual dado às distopias literárias passa, sem dúvida, pelo impulso mercadológico da literatura juvenil, que além dos livros abarca filmes, séries e os mais diferentes artigos de consumo a respeito desses livros.

Entretanto, ao considerar a literatura distópica, também são observados momentos de destaque na produção e consumo dessas obras que podem não ser apenas questões de mercado. Temos o primeiro impulso no século XX com a publicação de *Brave New World* de Aldous Huxley que desencadeou uma leva de expressivas obras distópicas, destacando-se principalmente *Ninteen Eighty-Four* de George Orwell.

Considerando a literatura distópica como um sensor social que critica, repensa e analisa a sociedade em que se insere; e, sendo essa característica herdada da produção literária utópica, as distopias são definidas como literatura de crítica social. Porém, como destaca Booker (2014) as distopias além de fazer uma crítica ao sistema político e social que pertencem, também vão colocar em desconfiança o pensamento utópico. Ou seja, aquele que diz o que é considerado em determinado momento como melhor (e inatingível, porém desejável) modelo social por certos seguimentos literário-filosóficos. Sendo assim, não parece viável tratar de literatura utópica/distópica desassociando estas obras de seus momentos de produção.

Berriel (2014) ao definir as ditopias literárias, pontua que: “a distopia busca colocar-se em continuidade com o processo histórico, ampliando e formalizando as tendências negativas operantes no presente.” (BERRIEL, 2015, p. 2)

Assim, o “não lugar” das utopias passa a ter um lugar nas distopias: o futuro. Desta forma, as distopias, se constroem potencializando aspectos negativos do presente, como se apenas estes tivessem prevalecido na sociedade futurística.

Tal localização temporal insere elementos de ficção científica à narrativa distópica. Porém, o componente de destaque nas distopias é a sociedade totalitária em si, além da relação do indivíduo com a mesma. Essa configuração permeia a literatura distópica tanto no século XX quanto no século XXI.

O início do século XXI contou com a retomada da produção e procura das distopias literárias. Muitos foram os títulos que surgiram a partir da publicação da trilogia *Jogos Vorazes* de Suzanne Collins. Entre elas estão: *Divergente* (2011-2014) de Veronica Roth, *Maze Runner* (2009-2011) de James Dashner, *A Seleção* (2012-2015) de Kiera Cass, *Delírio* (2012-2013) de Laura Restrepo, *Destino* (2011-2013) de Ally Condie, *Legend* (2011-2013) de Marie Lu, entre outros. A respeito da grande produção de literatura distópica o site sobre leituras *Goodreads* divulgou em 2012 um infográfico sobre oferta e procura da literatura distópica desde o início do século XX e constatou que a partir de 2008 houve o maior destaque deste gênero desde os anos 60

> Dystopian fiction is more popular than it has been in more than 50 years. Whether it's the result of political turmoil, global financial crises, or other anxieties, readers are craving books about ruthless governments and terrifying worlds. The new breed of dystopian novels combines classic dystopian themes of cruel governments and violent, restrictive worlds with a few new twists — badass heroines and romance.[155] (GOODREADS, 2012).

Porém, estas obras fazem parte do que chamamos de literatura distópica com algumas peculiaridades pertinentes a esta nova geração de distopias: elas são todas trilogias e, principalmente, são voltadas para o público juvenil. Por isso, de linguagem simples e com protagonistas adolescentes. Essas obras surgiram para este público após dois grandes sucessos que não estão relacionados com futuros pessimistas e governos opressores. São eles a saga de *Harry Potter* (1997) de J.K. Rowling e, outra saga, sobre vampiros de Stephanie Meyer. Sendo assim, as distopias saem do âmbito sobrenatural que até então havia conquistado o público jovem. Ames (2013) observa que

> Despite their dark content, "dystopian novels" have apparently now surpassed the vampire and fantasy genres in the young adult fiction market‖ (Hall & Slade, 2011, p. 1). With more than 36.5 million copies sold in the United States alone (Lee, 2012), Suzanne Collins's ―The Hunger Games‖ series—often credited for furthering YA dystopia trend (Rhor, 2012)—recently surprised many by

[155] A ficção distópica está mais popular do que tem sido em mais de 50 anos. Seja por causa da agitação política, crise financeira global, ou outras ansiedades, leitores estão mais a procura de livros sobre governos impiedosos e mundos aterrorizantes. A nova geração de romances distópicos combina os temas clássicos de governos cruéis e mundos violentos e restritivos com algumas novas inserções - fortes heroínas e romance. (tradução nossa).

> surpassing the sales figures for Rowling's popular ―Harry Potter‖ series (Gaudiosi, 2012). The success of her books, and the YA dystopias following them, indicate that this is more than just a mere marketing achievement.[156] (AMES, 2013, p. 10).

É importante pontuar que o termo *Young Adult Fiction* (YA), não tem equivalente no Brasil, poderia ser traduzido como "ficção para jovens adultos" e têm como públicos-alvo adolescentes em transição para a vida adulta. No Brasil estas obras são publicadas como "infanto-juvenil" ou "juvenil". A literatura distópica atual se concentra neste público e o que buscamos levantar são questões relacionadas ao momento histórico-social que traz de volta as distopias e a sua relação, enquanto gênero distópico, com o seu público.

Considerando as distopias como um reflexo e uma projeção extremada e negativa do tempo em que se inserem, a volta da produção e procura das distopias literárias terá relação com o clima que proporcionou um novo destaque a essa literatura. Olhando este fenômeno literário através de *Jogos Vorazes*, questionamos o que fez os jovens se conectarem com estas obras tão pessimistas logo no início de um século que poderia deixar para trás a irracionalidade das guerras do século XX.

O filósofo e cientista social Slavoj Zizek, em seu livro *Bem Vindo ao Deserto do Real!* (2003), faz uma análise do que é considerado um acontecimento marcante para desestruturar os pilares da sociedade ocidental: os ataques de 11 de setembro. Segundo o autor, esse fato instaurou um clima de medo e insegurança trazendo de volta o terror do século passado. O efeito do ataque se firmou na repetição das cenas da queda das torres:

> Longe de apontar para a guerra do século XXI, a explosão e colapso das torres gêmeas do WTC em setembro de 2001 foram, pelo contrário, o último grito espetacular da guerra do século XX. O que nos espera é algo muito mais estranho: o espectro de uma guerra "imaterial", em que o ataque é invisível (...) (ZIZEK, 2003, p. 53).

Para Zizek o ataque às torres gêmeas teve grande impacto simbólico ao mostrar a vulnerabilidade de um país que parecia inatingível. Para os estadunidenses instaurou-se a sensação de que as cenas de terror que aconteciam apenas do outro lado do mundo e são acompanhadas pela televisão também podem acontecer dentro do seu próprio país. O ataque

[156] Apesar de seu conteúdo sombrio, "romances distópicos" aparentemente já ultrapassaram os vampiros e gêneros de fantasia no mercado de ficção jovem adulta" (Hall & Slade, 2011, p. 1). Com mais de 36,5 milhões de cópias vendidas só nos Estados Unidos (Lee, 2012), Suzanne Collins da serie "Jogos Vorazes" - creditada frequentemente por promover a tendência distópica Joven Adulta (Rohr, 2012) - recentemente surpreendeu a muitos, superando os números de vendas da popular série de "Harry Potter" de Rowling (Gaudiosi, 2012). O sucesso de seus livros, e as distopias Jovem Adultas seguintes a eles, indicam que este é mais do que apenas uma mera realização marketing. (tradução nossa).

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

trouxe a sensação de insegurança, ao mesmo tempo em que causou para o Ocidente a destruição que desde a Segunda Guerra Mundial só acontecia no Oriente ou no chamado Terceiro Mundo.

Em sua produção e procura a literatura distópica pode ser um efeito dos ataques de 11 de setembro e a insegurança experimentada pela geração que compõe seu público alvo atual. Quem explora essa possibilidade são as autoras Pharr e Clark (2012):

> (...) dystopian and post apocalyptic fiction may be linked to America's response to the events of September 11, 2001. Dystopian and post apocalyptic novels seem both to evoke and relieve the mind-set of fear and isolation felt by many real-world people after the attacks on the Pentagon and the World Trade Center. Certainly, many children growing up after 9/11 may fell less confident about their personal safety than the generations who came before. And even those who have strong personal support may sense parallel erosion in confidence within the adults who presumably, control the world.[157](PHARR; CLARK, 2012, p. 8).

Tais considerações também levam às possibilidades do sucesso das distopias entre os jovens. Pois, nessas narrativas são eles que precisam (ou querem) lutar contra governos totalitaristas que os adultos estabeleceram. Temos então, na literatura distópica atual, jovens lutando contra a opressão, o que entra em contraponto com as distopias do século XX, onde os adultos falharam em combater o governo estabelecido. Ou seja, as distopias atuais retratam os jovens como os principais agentes da mudança e da luta contra o controle sobre o indivíduo. Ainda Pharr e Clark (2012):

> Earlier YA dystopian/post apocalyptic novels tend to be single-minded tales of survival, whether against oppression, aliens, or the environment. The post - 9/11 novels in this genre are somehow different, focused more on personal and social change. Most are concerned with fighting totalitarian governments that only the young adults in the stories recognize as such.[158](PHARR; CLARK, 2012, p. 8)

[157] As ficções distópicas e pós apocalípticas podem estar ligadas à resposta dos Estados Unidos para os eventos de 11 de setembro de 2001. Romances distópicos e pós apocalípticos parecem tanto para evocar como para aliviar o medo e isolamento sentido por muitos pessoas reais, após os atentados ao Pentágono e World Trade Center. Certamente, muitas crianças que crescem após 9/11 podem sentir menos confiantes sobre sua segurança pessoal do que as gerações que vieram antes. E mesmo aqueles que têm forte apoio pessoal podem sentir uma erosão paralela na confiança nos adultos que presumivelmente, controlam o mundo. (tradução nossa).

[158] Os romances distópicos para jovens adultos e pós-apocalípticos anteriores tendem a serem contos individuais de espírito de sobrevivência, seja contra a opressão, estrangeiros, ou o meio ambiente. Os romances do gênero pós - 9/11 são de algum modo diferente, mais voltados para a mudança pessoal e social. A maioria está preocupadá com a luta contra governos totalitários que apenas os jovens adultos nas histórias reconhecem como tal. (tradução nossa).

Ames (2013) também levanta possibilidades do que faz a literatura distópica atraente para o público juvenil:

> The questions remain: Why are these young adult dystopias so popular? Why are they so popular at this exact moment? Julie Bertagna (2011), a young adult author, asked, 'Have teenagers, fed on an everyday diet of terror—war, recession, floods, hurricanes, earthquakes, swine flu, become disaster junkies?' (p. 1). Goodnow (2008) said the genre is popular because it "mirrors a world beset by some of the most frightening problems in recent memory, from climate change to terrorism and the shredding of privacy and free will" making it "the zeitgeist of the times".[159] (AMES, 2012, p. 1).

Ou seja, os acontecimentos do 11 de setembro, segundo as estudiosas mencionadas, podem ter grande relevância para a atração dos jovens pelas distopias. Porém certamente existem outros fatores a serem levantados. Ames (2013) expõe algumas possibilidades que vão de encontro ao fato de que a geração que consome distopias literárias está exposta a um ritmo de informações sem precedentes:

> Teens are now entrenched in the culture of the 24-hour news networks and connected to social media, which constantly expose them to depictions of terror, extremism, and violence. Arguably, the cultural "mood" created by the above mentioned factors influences their literary choices. Although teens may not be conscious of fears related to 9/11, they are a part of the social and political climate— a climate that provides a ripe context for these dystopian texts.[160] (AMES, 2013, p. 7).

Portanto, a geração conectada está exposta, como nunca antes, a todas as tragédias mundiais: mudanças climáticas, epidemias, guerras, violência, todas ao alcance através da internet e da televisão. Essa repetição constante de imagens, que chegam aos jovens, pode ajudar na identificação com o ambiente pessimista das distopias. Tal perspectiva também remete ao sucesso mundial dessa literatura, já que, mesmo sendo a maioria de produção

[159] As questões permanecem: Por que essas distopias de jovens adultos são tão populares? Por que elas são tão populares neste exato momento? Julie Bertagna (2011), um autor de jovens adultos, perguntou: "Os adolescentes, alimentados com uma dieta diária de terror-guerra, recessão, inundações, furacões, terremotos, a gripe suína, tornam-se viciados em desastre?" (p.1). Goodnow (2008) disse que o gênero é popular porque "espelha um mundo atormentado por alguns dos problemas mais assustadores na memória recente, da mudança climática ao terrorismo e à destruição da privacidade e do livre arbítrio", tornando-o "o zeitgeist dos tempos" (tradução nossa).

[160] Adolescentes estão entrincheirados na cultura das redes de notícias 24 horas e ligados a meios de comunicação social, que os expõem constantemente às representações de terror, ao extremismo e à violência. Indiscutivelmente, o "humor" cultural criado pelos fatores acima mencionados influencia suas escolhas literárias. Embora os adolescentes possam não estar conscientes dos medos relacionados com 9/11, eles são uma parte do clima social e político- um clima que proporciona um contexto maduro para estes textos distópicos. (tradução nossa).

estadunidense, as distopias atuais são consumidas por jovens no mundo inteiro. Só no Brasil a trilogia *Jogos Vorazes* já vendeu mais de meio milhão de exemplares.[161]

A popularidade da trilogia no Brasil cresceu ou se constatou durante as manifestações que ocorreram no país em julho de 2013. Jovens eram vistos com cartazes que diziam "Toda revolução começa com uma faísca" e "Se nós queimamos você queimará conosco" ambas retiradas dos livros da trilogia, além de vários cartazes mostrarem o "Tordo" que na narrativa é o símbolo da revolução dos Distritos oprimidos contra a Capital que os subjuga. Outro evento que mostra a força dessa trilogia entre o público adolescente ocorreu na Tailândia quando jovens usaram um gesto de saudação, que no livro se torna outro símbolo de apoio à rebelião, para protestar contra o golpe militar que ocorreu no país em 2014. O resultado do protesto no país asiático foi a proibição do gesto e o cancelamento da exibição da adaptação cinematográfica do terceiro livro da trilogia *Jogos Vorazes* em todos os cinemas.

Estas manifestações levam a outras possibilidades de identificação dos jovens com a literatura distópica, levantadas por Hintz e Ostry (2013), uma delas seria a decepção que o adolescente passa ao perceber como falha a sociedade e o mundo adulto em geral. Outro aspecto seria o das distopias como uma metáfora da adolescência "In adolescence, authority appears oppressive, and perhaps no one feels more under surveillance than the average teenager." [162] (HINTZ; OSTRY, 2013, p. 9). Ou seja, a rebeldia contra a autoridade, a vigilância adulta e a vontade de livrar-se dessa opressão, reações consideradas típicas da idade, podem atrair os jovens para as distopias.

As distopias atuais se assemelham às do século passado em diversos aspectos, e certamente as têm como principal fonte, porém, diferem, principalmente, na luta travada pelos protagonistas. Na trilogia Jogos Vorazes, a protagonista Katniss, uma adolescente, se vê envolvida em uma luta direta contra o governo opressor. E, após muitas lutas e perdas consegue abalar as estruturas vigentes. Enquanto nas distopias literárias do século XX, isto não acontece. Winston, o protagonista em *ninteen eighty-four*, não consegue nem fazer sua revolta contra o governo passar do domínio das ideias e de pequenos atos criminosos. Winston foi pego por se tornar consciente da opressão que todos sofriam sob o domínio do Estado totalitário. Outro exemplo encontramos em *Brave New World*, Bernard Marx e Heremoltz dois indivíduos que passaram a discordar do modo que eram governados e

[161] Fonte: http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/best-seller/novo-filme-recoloca-trilogia-jogos-vorazes-nos-mais-vendidos/ Acesso em: 05 de outubro de 2015.
[162] Na adolescência, a autoridade parece opressiva, e talvez ninguém se sente mais sob vigilância do que o adolescente. (tradução nossa).

dominados pelo governo, acabaram preferindo o exílio por não se encaixarem naquela sociedade. Assim, a sociedade nas distopias anteriores, segue seu rumo continua completamente inalterada apesar dos embates das personagens. Nas distopias do século XX, nada muda, o indivíduo continua esmagado e insignificante enquanto a sociedade e os poderes permanecem iguais. Talvez, as distopias atuais indiquem uma esperança dentro do pesadelo distópico.

REFERÊNCIAS

AMES, Melissa A.. *Engaging "Apolitical" Adolescents*: Analyzing the Popularity and Educational Potential of Dystopian Literature Post-9/11. Faculty Research & Creative Activity n. 11, jan/2013. Disponível em <http://thekeep.eiu.edu/eng_fac/11> Acesso em 23 de setembro de 2015.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Prefácio. In: BIANCHETTI, Lucídio; THIESEN,Juares da Silva. (orgs.) *Utopias e Distopias na Modernidade*: Educadores em diálogo com T. Morus, F. Bacon, J. Bentham, A. Huxley e G. Orwell. Ijuí: Editora Unijuí, 2014.

BOOKER, Keith. *Introduction: the turn to dystopia in modern literature*. Disponível em <https://www.questia.com/read/9600112/dystopian-literature-a-theory-and-research-guide>. Acesso em 5 de dezembro de 2014.

COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

GOODREADS. *The Dystopian Timeline to The Hunger Games* [INFOGRAPHIC]. Disponível em: https://www.goodreads.com/blog/show/351-the-dystopian-timeline-to-the-hunger-games-infographic. Acesso em: 07 de setembro de 2015

HINTZ, Carrie; OSTRY, Elaine. *Utopian and Distopian writing for children and youg adults*. Disponível em:< https://books.google.com.br/books?id=Pc5TAAAQBAJ&pg=PA9&lpg=PA9&dq=%E2%80%9C#v=onepage&q&f=false> Acesso em 17 de junho de 2015.

PHARR, Mary F; CLARK Leisa A. *Of bread blood and the Hunger Games*. Disponível em:<https://books.google.com.br/books?id=mj8WHxkTcoC&pg=PA8&lpg=PA8&dq=%E2%80%9v=onepage&f=false> Acesso em 15 de junho de 2015.

VEJA. *Filme recoloca trilogia 'Jogos Vorazes' entre mais vendidos*. 2013. Disponível em:<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/best-seller/novo-filme-recoloca-trilogia jogos-vorazes-nos-mais-vendidos/> Acesso em: 05 de outubro de 2015.

ZIZEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do real!*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

HISTÓRIA E TESTEMUNHO: A LITERATURA DE AHMADOU KOUROUMA

Ma. Taiane Santi Martins (PUCRS - CAPES)

Ahmadou Kourouma nasceu em novembro de 1927, em Boundiali, ao norte da Costa do Marfim, mas passou sua infância em Togobala. Cidade que percorre a obra de Ahmadou, Togobala é a cidade natal de Fama, personagem principal da trama de *Les soleils des indépendances*, no país fictício de Côte des Ébènes. É também o nome do povoado do pequeno Birahima em *Allah n'est pas obligé*. A obra de Ahmadou Kourouma não é tecida com elementos explicitamente autobiográficos, mas em muitos momentos é possível encontrar ecos da vida do autor em seus personagens e suas tramas. Em Togobala, Ahmadou foi criado por um tio materno e recebeu sua iniciação nas tradições da cultura malinké.

Niankoro Fondio, o tio em questão, foi a figura responsável por introduzir Kourouma nos costumes malinkés. Assim como o pai do jovem, ele era um membro honorável e respeitado da confraria dos caçadores e, além de ter por hábito contar para o sobrinho as histórias de sua tradição e também a dos escravos que viveram as centenas em Togobala, uma noite por semana, aos sábados, ele mantinha a tradição de sair para caçar. O que instigava a imaginação e os desejos do jovem Kourouma: « Une fois par semaine, tous les samedis soir, mon oncle allait à la chasse la nuit. Après plusieurs requêtes pour l'accompagner, il accepta. Ce fut mon initiation » (KOUROUMA apud DJIAN, 2010. p.26). Para Jean-Michel Djian (2010), pesquisador que escreveu a biografia de Kourouma, ir à caça com seu tio pela primeira vez foi muito mais do que uma iniciação para o autor, foi uma benção para uma mente que procurava pelo fogo de símbolos para alimentar sua imaginação. O que é certo é que a tradição do tio, a sua própria tradição, é o elemento principal de composição de seus romances.

Ao introduzir, em *Les soleils des indépendances*, seu primeiro romance, elementos da língua malinké e a lógica do pensamento tradicional de sua etnia, Ahmadou Kourouma se tornou porta voz da cultura malinké, é deste lugar cultural específico que ele fala e escreve. O nome Kourouma, sobrenome herdado do pai vem da nobreza dos guerreiros caçadores malinkés (BORGOMANO, 2004. p.04). Tanto o nome Kourouma, quanto, e especialmente, a etnia malinké, e junto com ela elementos de sua cultura, suas tradições, sua língua e forma de pensar fundamentam toda a obra do escritor e podem ser encontrados em todos os seus romances.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

O povo malinké é um grande grupo étnico da região do Mandingue – região localizada no oeste da África e que ocupa um vasto território compreendendo o sudoeste do Mali, o sul do Senegal, o leste da Guiné, Burkina Faso e o noroeste da Costa do Marfim. Os malinkés são um povo de grandes guerreiros cujas conquistas se dão Idade Média até o início do período colonial, também são conhecidos como importantes comerciantes do oeste africano (CARMO, 2008. p. 34). Os malinkés são um povo originário do Império do Mali – ou Império Mandingue medieval, um dos maiores e mais poderosos impérios conhecidos durante a história da África – que se estendeu, entre surgimento e apogeu, entre os séculos XIII ao XV. Em termos sociais e culturais, o Império do Mali teve profunda influência islâmica, promovendo, ao longo dos anos, a conversão de vários povos mandingues. Desde o século XII os povos da região oeste africana vinham sofrendo influência mulçumana. A influência mulçumana não se sobrepôs à cultura local e, na prática, o amplo código religioso, moral e político do Alcorão foi adaptado às crenças e culturas locais. Desse modo, os malinkés são mulçumanos, mas mantêm fortemente as tradições locais (IDEM. p. 36-37). Essa mistura cultural, esse islamismos praticado e ensinado por marabus que usam *gris-gris*[163] e fazem sacrifícios, essa cultura malinké híbrida, típica do *entre-lugar*, perpassa toda obra de Ahmadou Kourouma. A referência à etnia e cultura malinké é tamanha que o escritor foi questionado se ele aceitaria o título de "escritor malinké". A resposta de Ahmadou Kourouma foi bem direta:

> Non, c'est une appellation qui m'a été donnée parce que j'écris à partir du malinké mais les Malinkés sont présents en Côte d'Ivoire mais aussi au Mali, en Guinée, au Sénégal, ao Burkina Faso. Nos problèmes sont trop différents pour que l'on puisse prétendre parler globalement des Malinkés. Il n'existe pas d'irrédentisme malinké et les passés historiques récents ont séparé les intellectuels malinkés des différents pays (KOUROUMA, 1987. S/N).

Ahmadou é bem consciente das diferenças culturais que se impuseram aos povos de etnia malinké e ele não pretende escrever sobre, nem ser porta voz de todos os povos malinkés de todos os países da África sulsaariana. Ele parte da sua realidade, da sua experiência e vida, do conhecimento de mundo o qual ele possui. É bem verdade que o escritor foi iniciado na tradição pelo seu tio, mas sua formação como escritor e como pessoa vai muito além disso.

Além de ter passado pela École Primaire Supérieur de Bingerville, referência na formação cultural na Costa do Marfim, Ahmadou Kourouma mais tarde foi enviado para o

[163] Espécie de talismã pode ser usado para diversos fins para sorte, para proteção, etc.

Mali, para completar seus estudos na *École technique régionale de Bamako*. Mas faltando apenas algumas semanas para o fim do ano escolar ele encabeça uma rebelião denunciando as condições da alimentação e das lavanderias do campus o que acabou provocando uma greve. A confusão resultou na expulsão de Ahmadou, que não obteve seu diploma e ao retornar para a Costa do Marfim foi recrutado pelas forças armadas coloniais.

Desde muito jovem, o autor manteve uma postura engajada politicamente. A primeira manifestação de sua opinião frente às injustiças que via foi em Bakamo, a segunda foi nas forças armadas quando se recusou à participar de um ato de repressão contra o R.D.A (Rassemblement Démocratique Africain)[164], ele não apontaria armas para compatriotas. Essa atitude foi considerada como indisciplina e fez com que o autor fosse expulso mais uma vez, agora das forças armadas coloniais e, por conseguinte, do país. É enviado para a Indochina no corpo de atiradores senegaleses, onde fica entre os anos de 1951 a 1954. Lá toma por hábito a escrita e anota todos os dias em seus cadernos a realidade que o cercava, a vida dos guerrilheiros senegaleses.

Em 1954 Ahmadou Kourouma vai para França com o intuito de completar sua formação. Alcança o objetivo de entrar nas "grandes escolas da França" no ano de 1957. Entre as opções que tinha, escolheu se matricular no *Institut de science financière et d'assurances* em Lyon, para completar seus estudos em matemática e ciências atuariais. Recebeu o diploma em 1959, casou-se com uma francesa e já tinha uma vida e uma carreira planejada em sua mente. Voltar para a Costa do Marfim não estava incluído nos planos. Mas Ahmadou acaba retornando a sua terra natal, em 1960 – meses antes da independência –, por um "compromisso moral em relação à situação política de seu país" (CARMO, 2008. p.19). Ele acredita na independência e acredita no futuro da Costa do Marfim. Seu retorno, porém, acaba se tornando uma grande desilusão. Kourouma constata « les Africains ne désirent pas se battre pour l'indépendance. La Côte d'Ivoire se [bat] pour devenir un département français » (KOUROUMA apud DJIAN, 2010. p.39). A independência é alcançada, mas a situação política do país continua extremamente delicada, agora reina no Estado *livre* o partido único.

Ahmadou Kourouma que tanto apoiou a luta anticolonialista; é preso em 1963, acusado de participar de um suposto complô contra o presidente Félix Houphouët-Boigny. Foram muitos os presos e torturados por conta de um complô que jamais existiu. Por que era

[164] O RDA é uma antiga federação de partidos políticos africanos fundada durante o Congresso de Bakamo (18 - 21 de outubro de 1946) por Félix Houphouët-Boigny e Modibo Keïta, aquele mais tarde se tornará ministro no governo francês e o primeiro presidente da república da Costa do Marfim e este virá a ser o presidente do Mali Independente.

casado com uma francesa, Ahmadou não ficou muito tempo na prisão. O futuro escritor ficou muito revoltado com toda a situação, ele estava livre, mas se sentia culpado por isso. Seus amigos continuavam presos, sofrendo com torturas e tratamentos bárbaros. Amigos da época afirmam que Kourouma estava fora de si, quase violento em detrimento da situação. Por este motivo, Jean-Michael Djian escreve: « Sans Houphouët, pas de Kourouma » (DJIAN, 2010. p.49). Foi Houphouët-Bogny quem fez de Ahmadou Kourouma um escritor. *Les soleils des indépendances* nasceu de sua vontade de testemunhar, de denunciar as situações pelas quais ele e os amigos haviam passado.

Aos 36 anos, Ahmadou Kourouma decide tomar a caneta entre os dedos e dar seu testemunho. Sua ideia inicial era escrever sobre a forma de um ensaio tudo o que havia acontecido em Abidjan. Mas o ensaio não o convencia, ele não gostava do texto, não acreditava nos personagens: « Mes personnages ne ressortaient pas, je ne les sentais pas » (KOUROUMA apud DJIAN, 2010. p.56-57). Enfim, Ahmadou Kourouma entendeu, ele deveria escrever ficção. Em sete meses redigiu seu primeiro romance, mas demorou cinco anos para conseguir editá-lo.

Os acontecimentos de 1963 foram tão fortes e marcantes na vida de Kourouma, a crítica do autor à figura de Houphouët-Bogny é tão contundente que é possível identificar a figura do presidente em todas as obras do escritor. Suas duas primeiras obras foram críticas diretas ao ditador. Além disso, em pelo menos dois dos seus romances – *Monnè, outrages et défis* e *Allah n'est pas obligé* – o nome de Houphouët chega a ser literalmente citado. Em, *En attendant les votes des bêtes sauvages*, Kourouma só não manteve o nome de Houphouët por conta de seu editor:

> J'ai voulu écrire ce roman avec ces noms, mais mon éditeur m'en a dissuadé. Selon lui, cela risquait d'entraîner de graves conflits juridiques. J'ai voulu alors en conserver quelques-uns, tels Houphouët-Bogny, Mobutu, Hassan II, Bokassa. Cela n'a pas marché non plus. J'ai gardé toute-fois certains de leurs totems : le léopard, le caïman, l'hyène, etc. Officiellement, il ne s'agit pas de dirigeants africains (KOUROUMA, 1999. p.178).

Oficialmente, o romance não trata dos dirigentes africanos, afirma Kourouma. Mas qualquer um que conheça um pouco de sua história e de sua obra romanesca consegue identificar as referências ao ditador. Além do *totem caïman* de Houphouët ter sido mantido como totem do presidente e ditador Tiékonroni, Kourouma faz dele dirigente da *République des Ébènes*, uma referência direta ao país fictício *Côte des Ébènes* que em *Les soleils des indépendances* representava a Costa do Marfim.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

O jogo entre realidade e ficção está sobre uma linha tênue nas obras de Ahmadou Kourouma. Se ele decide começar a escrever para testemunhar suas experiências frente aos acontecimentos da história e da política de África, é exatamente isso que Kourouma faz de seus romances: um testemunho. « Voilà ! C'est ma fiction, c'est ma lecture de l'Histoire » (KOUROUMA, 1988. p.600), é a sua leitura da história diz o escritor. Pois é exatamente disso que se tratam seus romances, de história e de política; das tradições africanas e malinkés; do choque entre culturas nascido da colonização. Seus romances são a sua leitura, sua perspectiva de eventos históricos importantes no destino da Costa do Marfim e dos países da região sulsaariana francófona da África. Ahmadou Kourouma joga uma enorme lamparina sobre verdades que ao longo de anos poucos quiseram ver.

"EU NÃO ESCREVO UM ROMANCE POR ESCREVER UM ROMANCE":

> Je n'écris pas un roman pour écrire un roman. J'écris pour une raison donné. Il faut que j'aie une motivation puissante pour écrire quelque chose. Comme pour nous Africains écrire ne rapporte rien, il faut qu'on y croie. C'est comme un sacerdoce, quelque chose de profond.
> Ahmadou Kourouma

A motivação de Ahmadou Kourouma se encontra na história e em seus silêncios, no sofrimento de um povo, nas coisas que ele viu e viveu. Em *História, a arte de inventar o passado*, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior problematiza os diversos embates teóricos que há anos cercam a literatura e a história como campos de conhecimento. E dá ao leitor uma bela definição da tarefa do historiador, pensando-a como a tarefa:

> ...de um garimpeiro de esperanças em meio a cinzas, como aquele responsável por produzir uma contramemória dos vencedores, como aquele comprometido a reacender as pequenas brasas que restassem do calor das refregas e das batalhas que se travavam no passado e que, recobertas de poeira, já não mais cintilavam, nem causavam perigo (JUNIOR, 2007.p.87).

É bem verdade que esta é uma definição subjetiva e que a tarefa do historiador é bem mais complexa do que a recitada nestas poucas linhas, mas não estamos tratando aqui de um historiador e, sim, de um escritor que à sua maneira também cumpre a tarefa de um garimpeiro de esperanças em meio a cinzas. Um garimpeiro que tem sede por testemunhar as mazelas que ele vê afligir os seus e que são ignoradas por boa parte do mundo, que a sua maneira também é responsável por produzir uma contramemória de África e dos africanos.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

Redigiu seu primeiro romance porque seus amigos estavam na prisão e havia uma ditadura – com seus abusos de poder, abusos econômicos e sociais – a ser denunciada. Compôs uma peça de teatro, pois havia acabado de voltar a um país que havia se transformado num reino de mentiras e novamente precisava fazer sua denúncia. Não são as cinzas do passado que Ahmadou está revirando, ele mexe e revira as brasas do presente em que está inserido. Mas a explicação que mais representa sua vontade de memória, seu querer de mostrar ao mundo a perspectiva de África, está relacionada aos motivos que o levaram escrever *Monnè, outrages et défis* e *En attendant les votes de bêtes sauvages:*

> Quant à *Monnè, outrages et défis*, je suis toujours choqué de constater que de la colonisation on n'en parle pas, les morts de la colonisation on n'en parle pas, les morts de l'esclavage on n'en parle pas. Tous les jours, on nous dit ce que le communisme a commis comme crimes. [...] Et nous, on n'en parle pas. C'était un peu, pour répondre à cette question, pour dire que nous aussi on a souffert. Maintenant quant au troisième roman [*En attendant les votes de bêtes sauvages*], c'est la *Guerre foide.* Personne ne peut se rendre compte de ce qu'a fait le guerre froide chez nous. Toutes les grandes dictatures que nous avons eues, tous les crimes, les Mobutu, les Bokassa, les Idi Amin, ce sont des créations de la guerre froide. Et c'est ce que j'ai voulu dénoncer (KOUROUMA, 2001. p. 773-774) [165].

Foi para responder a esses silêncios a respeito de África, que para Ahmadou Kourouma são gritantes, que o escritor compôs sua literatura. É em detrimento deste tipo de posicionamento frente às temáticas de sua obra, além do conteúdo em si de suas narrativas, que o escritor é considerado por muitos como um escritor engajado, militante. Título que, como já vimos, ele nega. As realidades que ele cria em sua ficção são pautadas nas realidades que ele vivencia. « Il y a beacoup de corruption, d'injustice sur le continent africain » (KOUROUMA, 1989. S/N), afirma o autor, e como fazer literatura nesse contexto sem evocar essas realidades?

Pelo mesmo posicionamento, por essa vontade de memória do autor, que a obra de Kourouma está tão atrelada à História, à realidade. Romances onde realidade e ficção se misturam a tal ponto que já não é possível saber até onde vai a criação literária, até onde se trata de um relato fidedigno do que acontece sobre as terras africanas. A preocupação de Ahmadou Kourouma com a realidade é bem evidente na sua narrativa. Seja pela utilização de personagens históricos reais como personagens em seus romances, seja citando e datando acontecimentos históricos verídicos e suas reais consequências, a História está escrita em sua

[165] *Mobutu Sese Seko*, ditador do Congo de 1965 a 1971 – posteriormente segue um regime autocrático onde o país foi rebatizado de Zaire, de 1971 a 1997; *Idi Amin Dada*, ditador de Uganda, entre 1971 e 1979; *Jean-Bedel Bokassa*, presidente República Centro-africana, entre 1966 e 1976 e, posteriormente, se autoproclama imperador da República Centro-africana, entre 1976 e 1979.

obra. Os depoimentos e entrevistas que deu enquanto vivo fortalecem esse fato, as frases « Je dis la vérité », « je presente seulement la vérité », « je presente l'Histoire comme elle est », « tout ce que je dis sur Houphouët est vrai », « j'écris de choses qui sont vraies », se tornam praticamente bordões repetidos inúmeras vezes em diferentes momentos. Falando a respeito de *En attendant les votes de bêtes saugaves*, em entrevista a revista *Politique africaine*, no ano de 1999, Kourouma fala da utilização de acontecimentos reais na sua narrativa:

> Les comportements des dictateurs africains sont tels que les gens ne le croient pas; ils pensent que c'est la fiction. [...] Les dictateurs africains se comportent dans la réalité comme dans mon roman. Nombre de faits et d'événement que ja rapporte sont vrais. (KOUROUMA, 1999. p.179).

É importante ressaltar que é a respeito dos comportamentos de pessoas reais, as quais são usadas como base para a criação de seus personagens fictícios, ao que o escritor está fazendo referência. O que não significa que ele abandona o caráter ficcional de seu texto. Também foram inúmeros os momentos em que o escritor falou a respeito da criação de seus personagens, afirmando que, de fato, ele os criava a partir de pessoas reais – como todo romancista, afirma ele. Mas que depois de seu trabalho de criação eles se transformavam, já não eram mais as pessoas nas quais foram inspirados e, sim, os personagens pertencentes ao universo fictício do texto. Os comportamentos e posicionamentos dos personagens, os eventos ocorridos, a forma de se pensar e agir são verdadeiros. Mas os personagens, a narrativa em si, são fruto de seu trabalho de criação literária.

Ahmadou Kourouma era bem consciente de que seu trabalho era ficcional e não historiográfico. Uma vez perguntado se os seus romances poderiam ser lidos como "livros de história", ele responde de maneira bem clara e direta que não. O que ele escreve são as suas impressões sobre a História, ele afirma: « je presente ce que je pense et ce qui m'a paru particulier dans l'Histoire. Ce n'est pas l'Histoire que je raconte, je prends les bases historiques sur lesquelles je scanne les faits que je raconte » (KOUROUMA, 1998. p. 600). Ahmadou Kourouma afirma que os acontecimentos históricos ocorridos nos países africanos têm tamanho impacto na vida cotidiana das gentes que não é possível fazer uma literatura "séria" sem se fazer apelo à História:

> En Afrique, on ne vit que l'Histoire parce que, tout ce que nous vivons, tout ce que nous connaissons est histoire. [...] En Afrique, celui qui veut travailler doit prendre appui sur l'Histoire pour donner un ton sérieux à son travail. [...]. Mon travail en soi est historique parce que je veux répondre à des situations. Je me suis donc obligé de prendre des éléments de l'Histoire pour témoigner et en même temps répondre aux

> Européens. [...] Moi j'écris avec l'Afrique. J'écris avec les Africains pour les Européens. J'écris avec vous pour dire aux Européens ce qu'ils nous ont fait (KOUROUMA, 2002. p.611-612).

Quando Ahmadou Kourouma diz que é preciso responder aos europeus; quando ele explica que escreveu *Monnè, outrages et défis* por se sentir chocado em constatar a existência de inúmeros discursos sobre os quatro anos de ocupação que a França sofreu durante a guerra, enquanto muito pouco se fala, muito pouco se escreve a respeito do que os africanos sofreram durante todos os anos da ocupação colonial; quando ele expressa seu desejo de testemunhar, quando ele fala em dever de memória; ele está se referindo ao que ele acreditava ser o papel do escritor africano. O papel que ele mesmo procurou desempenhar com as obras que compôs durante toda sua vida.

Ahmadou Kourouma apontava como sendo dois os grandes papéis a serem desempenhados pelos escritores de sua época. O primeiro seria o de desmistificar a história africana. Já que a maior parte do conhecimento produzido até hoje a respeito de África foi escrito por intelectuais ocidentais, esta realidade era ainda mais gritante na época de Kourouma. É preciso que o escritor africano tome a palavra para falar, para escrever sobre o seu próprio continente, sua própria realidade, sua própria cultura. O segundo papel que Kourouma acreditava que deveria ser desempenhado pelos escritores é o de preservar a cosmogonia africana, a forma de pensar e de criar específicas dos povos africanos e que estaria por desaparecer:

> C'est que l'histoire africaine, que ce soit la littérature africaine ou la cosmogonie africaine, porte de réalités, de connaissances que certainement nous devons défendre, maintenir. C'est pourquoi je crois au point de vue technique de conter, la technique de l'écriture, la technique de l'oralité, il faut les préserver. C'est pourquoi j'utilise à chaque fois de nouvelles techniques qui correspondent à certaines réalites. Et puis, je crois que nous avons besoin de maintenir nos structures, notre cosmogonie (KOUROUMA, 2001. p.778).

A estrutura de seus romances, a técnica utilizada em cada um deles está estritamente relacionada à realidade que pretende representar. Sua preocupação formal serve a seu objetivo de ser "autêntico no sentido africano". Ahmadou Kourouma parte da cosmogonia africana para compor suas histórias e precisa, pois, encontrar técnicas narrativas que deem conta desta cosmogonia, de tal maneira de se pensar o mundo. Para isso utiliza como bem entende a língua francesa e as técnicas de narração dos griots, dos soras. Assim, cumpre também com o objetivo de resgatar técnicas narrativas pertencentes às tradições orais e adaptá-las à forma escrita. Ahmadou Kourouma foi um escritor que dedicou a vida à compor narrativas que

cumpriam com o objetivo de preservar as memórias, as histórias, as cosmogonias, as estruturas linguísticas, as técnicas de narração de seu povo. Acreditou que o escritor africano deveria estar preocupado com a preservação de elementos tão caros, acreditou que os romances africanos deveriam estar bem situados no interior de seu povo e de sua cultura e assim os fez. Ahmadou Kourouma foi um escritor que acreditou na África, na riqueza de suas culturas de seus povos.

Faleceu em 2003, com quatro romances e uma peça (*Tougnantigui, le diseur de vérité*, foi editado e publicado pela *Acario* em 1998) publicados; um romance em andamento (*Quand on refuse on dit non*, foi publicado postumamente, em 2004, pela Seuil). Além de cinco livros infantis narrando histórias africanas, encomendados pela Édition Grandir. Recebeu o *Prix de la francophonie du Québec*, por *Les soleils des indépendances ;* o *Prix du Livre Inter*, por *En attendant le vote des bêtes sauvages ;* os prêmios : Prix Amerigo-Vespucci,Prix Renaudot, Prix Goncourt des lycéens, por *Allah n'est pas oblige* ; e o *Grand Prix Giono* pelo conjunto da obra. Em 2004, o Salão Internacional do Livro instituiu o prêmio Ahmadou Kourouma para premiar romances ou ensaios de escritores da África sulsaariana francófona.

UM CAMINHO LITERÁRIO PERCORRIDO PELAS VIAS DA HISTÓRIA:

Estamos vendo que a escrita de Ahmadou Kourouma imprime ao texto a sua leitura da História africana pós-colonial. Seus romances seguem uma linha (quase) cronológica, passando diversos acontecimentos históricos. Histórias narradas através de um discurso satírico, permeado por um humor ácido e debochado. Histórias que carregam um grande débito para com as literaturas orais, já que Kourouma faz uso de diversas de suas técnicas: o conto, o *donsomana*, as lendas, a epopeia e os provérbios. A literatura de Kourouma fala a mesma língua que falavam os griots, ela joga o leitor dentro do universo oral e performático dos griots mandingues para quem a arte da palavra é a autoridade da "memória coletiva".

Ele convida a nós, leitores, a conhecermos os segredos, a visão de mundo, de seu povo. Mas não nos conduz como se estivesse guiando turistas num passeio exótico pela África. O ponto de vista é o dele, a linguagem é a dele – um francês violado, um discurso confluente entre o malínke e a língua oficial –, a forma narrativa segue as regras de seu povo.

Les soleils des indépendances (1970, Seuil) narra a história de *Fama Doubouya*, verdadeiro príncipe malínke da região do Horodougou, despojado de trono, poder e qualquer privilégio de sua condição de nascimento poderia oferecer, por conta das *bastardices* da

independência. Um príncipe, marido de uma esposa estéril, reduzido à mendicância para conseguir ganhar a vida. O romance coloca em foco e questiona os problemas políticos, sociais e econômicos sofridos pela população da Costa do Marfim depois da independência e da imposição do partido único – de Houphouët-Bogny. O percurso de *Fama* representa a desilusão com uma independência política que deveria servir ao povo da *Côte des Ébènes*, mas serve apenas ao *partido único.*

Monnè, outrages et défis (1990, Seuil) retorna cronologicamente ao tempo anterior à colonização. O romance inicia com a invasão francesa nas terras mandingues e a resistência de seus povos. Através da história de Djigui Keita, rei de Soba, transcorrem-se anos de história dos povos da região do Mandingue e também da Europa. São evocados eventos históricos como a resistência de Samory à invasão francesa, a implementação do sistema colonial, as duas Grandes Guerras, a ocupação da França, a implementação do R.D.A, as lutas eleitorais, cerca de sessenta anos de História através da vida de um grande personagem. É ao fato de que a História é escrita por homens e, por conseguinte, não passa de narrativa, de uma construção, que Kourouma fundamenta o romance. A palavra, ou a falta de entendimento das palavras, será a fonte dos mal entendidos, confusões, das injurias, das mazelas ocorridas à Djigui e ao povo de Soba. A epopeia da vida do rei Djigui se transforma num relato histórico narrado pela perspectiva "africana-animista-islâmica" de um Malinké.

En attendant les votes de bêtes sauvages (1998, Seuil), por se tratar de uma donsomana é o romance que mais apela às técnicas da oralidade. Chegando a forjar as cenas das performances do *sora*, griot de caça responsável por narrar a donsomana, em momentos em que ele se dirige ao seu público, retrata as danças que acompanham o final de cada vigília, os tambores. O leitor se sente como se estivesse assistindo a apresentação do *sora*. A narrativa purificatória é feita para, e em homenagem ao ditador da fictícia *République du Golge*, Koyaga, narrando sua vida desde o nascimento até o momento em que a donsomana passa a ser contada.

O romance é uma crítica ferrenha às ditaduras dos países da África sulsaariana durante o período da Guerra Fria. Na narrativa o ditador Koyaga, após assassinar seu antecessor, faz uma viagem iniciatória em visita aos grandes ditadores do oeste africano. A iniciação de Koyaga se trata de uma iniciação nos jogos de poder, nas mentiras, na corrupção, nas prisões infundadas e torturas que reinavam durante o período.

Allah n'est pas obligé (2001, Seuil), com um narrador autodiegético, o romance narra a história de Birahima um menino malinké, de dez ou doze anos – ele não sabe ao certo – que

atravessou a Libéria e a Serra Leoa em busca de uma tia para deixar de ser um "menino sem eira nem beira" (p.13). Na busca ele participa das guerras tribais, em ambos os países, como uma criança-soldado que matou muito e se drogou muito. A narrativa é ácida, direta, recheada de palavrões, de ironia e cinismo, ela parte da boca de uma criança que resolve contar sua "vida de merda, vida de puteiro" (p. 11) para um interlocutor cuja identidade só descobrimos ao final do texto. Trata-se de uma denúncia brutal da situação das guerras tribais ocorridas nestes países, durante os anos de 1990. Especialmente em relação às crianças-soldados, as situações pelas quais passa Birahima são a tal ponto repugnantes que apenas a habilidade de romancista de Ahmadou Kourouma torna possível que o leitor não abandone a leitura e ainda a aprecie.

Quand on refuse on dit non (2004, Seuil), romance inacabado, publicado postumamente, retoma a história de Birahima que continua sendo narrador de suas mazelas. Se ao final de *Allah n'est pas obligé*, o leitor tem uma leve – bem leve – sensação de esperança por Birahima estar retornando para casa, em *Quando on refuse on dit non* ela se esvai. Pois Birahima está novamente armado de sua kalach, de sua metralhadora; não mais na Libéria, nem em Serra Leoa, agora o menino precisa acompanhar um fugitivo através da Costa do Marfim. O quinto romance de Kourouma retorna a sua terra natal para problematizar o quadro catastrófico da situação política da Costa do Marfim. Novamente o escritor retoma a história do país para explicar « les raison et les origines du conflit tribal qui crée les charniers » (p.112). Ahmadou Kourouma passou sua vida de escritor interessado na História de seu país e de seu continente.

Em todos os romances que escreveu, ele manteve a mesma postura de revisitar e até certo ponto revisar a História oficial da África sulsaariana. Kourouma quis testemunhar, mostrar a sua visão e o seu entendimento sobre fatos e eventos reais. Alguns deles amplamente conhecidos, mas quase sempre são narrados por uma perspectiva ocidental. Nesse sentido, testemunhar, atender a este desejo de memória significa se empenhar na construção de uma memória, diferente daquela que o público geral está acostumado, em relação à História de África. Construir uma memória não significa abandonar o lugar de romancista para ocupar o de historiador. Significa possibilitar aos seus leitores que outras e diferentes histórias a respeito de África sejam narradas, que diferentes formas de se narrar sejam conhecidas, que outros pontos de vista sejam explorados e outras lógicas entendidas. Significa dar a oportunidade ao leitor de refletir a respeito do estatuto de verdade que a

História oficial possui, e dar-lhe a opção de escolher quais discursos lhe são mais convincentes.

REFERÊNCIAS

BORGOMANO, Madeleine. *Écrire, c'est répondre à un défi.* In: Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. N° 155 - 156. Identités littéraires. juillet - décembre 2004. Disponível em: < http://fitheatre.free.fr/gens/KouroumaAhmadou/dos.AhmadouKourouma.pdf#page=3 > Acesso em: 14 set. 2014

CARMO, Maria Suzana Moreira do. *Les soleils des indépendances: da sociedade sólida ao prelúdio dos laços efêmeros.* 2008. 215f. Tese (Doutorado em Letras Língua e Literatura Francesa) Universidade de São Paulo – UPS, São Paulo, 2008. Disponível em < http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-03042008-141223/pt-br.php>, acessado em 18 ago. 2015.

DIJAN, Jean-Michel. *Ahmadou Kourouma.* Paris : Seuil, 2010.

JUNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *História: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história.* Bauru, SP: EDUSC, 2007. 254 p.

KOUROUMA, AHMADOU. *Entrevista concedida a Bernard Magnier em 1987.* Disponível em: http://www.cec-ong.be/index.php?option=com_content&task=view&id=156, acesso em 25 fev. 2012

KOUROUMA, AHMADOU. *Entrevista concedida a Bernard Magnier em 1989.* Disponível em: http://www.cec-ong.be/index.php?option=com_content&task=view&id=156, acesso em 25 fev. 2012

KOUROUMA, Ahmadou. *Entrevista concedida a Thibault Le Renard e Comi M. Toulabor em 1999*. Publicada na revista Politique Africaine. Disponível em: http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/075178.pdf, acessado em 21 fev. 2012

KOUROUMA, Ahmadou. *Entrevista concedida a Jean Ouédraogo*. The French Review, Estados Unidos, vol74, n° 4, mar 2001. Disponível em: http://www.jstor.org/discover/10.2307/398480?uid=3737664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101120338833, acesso em 22 set. 2012

KOUROUMA, Ahmadou. *Entrevista concedida a Diandué Bi Kacou Parfait em 02 de junho de 2002*. Anexa a tese de doutorado de Diandué Bi Kacou Parfait.

KOUROUMA, Ahmadou. *Alá e as crianças soldados.* Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Estação liberdade, 2003.

KOUROUMA, Ahmadou. *En attendant le vote des betes sauvages.* Paris : Points, 2010.

KOUROUMA, Ahmadou. *Les soleils des Indépandances.* Paris : Points, 1995.

KOUROUMA, Ahmadou. *Monnè, outrages et défis.* Paris : Points, 1990.

KOUROUMA, Ahmadou. *Quand on refuse on dit non*. Paris : Points, 2004.

KOUROUMA, Ahmadou. *O sol das independências***.** Tradução de Marisa Murray. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

MARTINS, Taiane Santi. *Vozes de Soba: História e memória, tradições e oralidade, releituras do período colonial na obra de Ahmadou Kourouma.* 160f. Dissertação de Mestrado (Literaturas Estrangeiras Modernas). Universidade Federal do Rio Grande do SUL – UFRGS – Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2016.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

ENTRE AS METÁFORAS E OS FANTASMAS: SOU EU, NATÁLIA?

Ma. Taiane Basgalupp de Vargas (FURG - CAPES)

"Uma vida de metáforas", esta é a expressão mais enigmática presente na obra *Natália*, de Helder Macedo. A tentativa de desvendar os mistérios da vida e da morte envolve a protagonista (homônimo do livro) num labirinto identitário marcado por descobertas, desejos, obsessões, devaneios, entrelaçados à procura da sabedoria e do conhecimento presentes na instigante imagem de seu avô. Este é o fio de Ariadne da trama que faz Natália de espectadora de sua própria trajetória.

Conhecido por apresentar personagens metaforicamente históricos, Helder Macedo vem se destacando no cenário literário português. A mistura de gêneros textuais e o compromisso social e político perfaz sua produção. Em meio às várias possibilidades de abordagem e exame de sua obra ficcional, *Natália* configura-se como uma narrativa híbrida que mistura a maneira de narrar de um texto memorialístico sob a forma de diário. Assim, representa o caminho labiríntico da leveza de um Diário ao peso da Memória.

A obra se configura a partir da narração de Natália, autora fictícia de um diário dividido em três momentos: começa a ser escrito no ano 2000, é retomado entre o final de 2003 e início de 2004 e, por último, encerra-se em 2008. "Uma espécie de diário" (MACEDO, 2010, p. 9), assim a personagem classifica o texto, embora muitas vezes admita querer que o mesmo seja um romance que acaba por não se concretizar. Em tal escrita, são contadas suas relações familiares, amorosas e algumas traumáticas.

As experiências com o avô, um filólogo respeitado, professor universitário; com a avó, uma brasileira descendente de alemães e dona de casa e a história de seus pais que morreram em Argel fazem parte das relações de uma infância feliz resgatada pela memória. Já mais velha, na fase de escrita do diário, é a tristeza com a morte dos avós e a dúvida sobre sua verdadeira origem que permeiam muitas páginas do diário.

No que diz respeito aos relacionamentos amorosos, encontramos as mágoas, friezas e incertezas de seu casamento com Paulo, ex-orientando do avô e depois assistente dele na Universidade. Depois, o divórcio e o novo casamento de ambos: ela com Jorge, primo do ex-marido com quem teve um caso, e Paulo, com Fátima Rua, que ironicamente, como ressalta Natália, não é nem "sequer Avenida ou Praça" (MACEDO, 2010, p.52).

O fio que percorre essa narrativa é instigante. É após a morte do avô e da avó que Natália começa com seus questionamentos identitários e incertezas das escolhas. Ela encontra na gaveta da escrivaninha uma carta e algumas fotos que mudam radicalmente seu curso de vida ao descobrir que a mulher de Paulo é filha do assassino de seus pais e que o avô sustentou a menina como promessa feita ao assassino, por ter deixado a neta viva. Após essa descoberta, Fátima não esconde mais sua vida para Paulo e acaba saindo de casa. É acolhida, juntamente com o bebê, por Natália, com quem acaba vivendo um romance arrebatador e cheio de mistério. Eis que uma viagem ao Brasil encerra grande parte do conflito: Fátima se encontra secretamente com seu pai e morre, dando a entender que se suicida. Natália casa -se com Paulo novamente e criam o menino Diogo (nome dado em homenagem ao Avô) juntos, começando uma nova vida.

Essa falta de unidade e conclusão, que é própria do diário, encontra eco na existência da personagem que oscila entre o que "se sente" e o "se expressa": entre a liberdade e uma relação amorosa, entre a solidão e a constituição de uma família. Aberto a múltiplas leituras, o romance percorre uma senda intricada na intenção de desorientar o leitor que se sente preso às memórias de Natália. Tal complexo está associado à ideia da morada e do acolhimento fortemente expressas na simbologia da casa. Uma vida marcada por abandono e desapegos e permeada por fantasmas traumáticos formadores de identidade será conduzida por um fio que faz toda ligação entre os acontecimentos e as personagens dessa história: o Avô, que chamara-se Diogo, mas que pouco é referenciado pelo nome na narração. Logo, é a busca pelo autoconhecimento que está em jogo nessa senda marcada por metáforas e memórias nem tão felizes.

1) O ACOLHIMENTO DA MORADA: A CASA E A SIMBOLOGIA DA INTIMIDADE

"*É uma presença teimosa do passado*" (MACEDO,2010,p.51). Natália, ao referir-se assim à casa dos avós, lugar onde mora e passou grande parte da sua vida, traz à tona um tema muito pertinente presente no romance: a simbologia da morada. Enquanto acolhedora e protetora, a casa é o primeiro universo do ser humano e o acompanha ao longo de sua existência. No caso de Natália, a casa de seus avós adquire uma importância crucial no que diz respeito ao laço afetivo que a protagonista cria ao longo da sua vida, pois a mesma nunca conseguiu desligar-se dela, mesmo quando casada: "*(...) Voltei para casa e fiquei a tomar*

conta da minha avó. Engraçado, sempre disse "a casa" ou "para casa" ou "em casa" quando estou a refletir-me a esta, nunca às duas que foram conjugalmente minhas" (MACEDO, 2010,p.51).

Em muitos momentos de seu diário, Natália faz descrições desse espaço que passa a adquirir um caráter onírico ao representar não só suas lembranças, mas seu mundo interior:

> É uma casa antiga, anos 30, uma pequena moradia independente e razoavelmente central, a única que sobreviveu na vizinhança. Dantes eram todas parecidas, mas as outras foram demolidas e agora esta está cercada de prédios altos. É uma presença teimosa do passado. Enfim, voltei para casa e aqui estou. (MACEDO,2010,p.51)

As memórias dos momentos ao lado do avô remetem a um tempo e espaço felizes, os quais são mencionados no diário de forma bastante precisa, marcada por objetos particulares que adquirem um caráter extremamente simbólico:

> Mas o que eu gostava sobretudo era das histórias do Avô, do modo como ele tornava tudo em histórias:os nomes dos reis, as origens dos países, as línguas, o gerundivo. (...) As histórias terminavam quando o Avô afastava dos joelhos a manta de quadradinhos amarelos e encarnados, levantava-se da poltrona e eu levantava-se do almofadão em frente. É uma almofada grande, forrada em material de tapete persa, quando pequena eu cabia nela como se fosse um berço. (MACEDO, 2010, p.24)

É no início do diário que Natália relata essas memórias de idas e voltas, dos regressos das viagens do Avô e a ansiedade que ela tivera ao aguardá-lo no escritório. Após contar suas longas e encantadoras histórias, ele despedia-se sempre da mesma forma:

> E então o Avô dizia sempre as mesmas palavras de despedida, mesmo quando eu já não tinha idade para me ir deitar logo a seguir: "Boa noite, sonha comigo, estarei sempre contigo". E então erguia-me até à altura dele para um beijinho na testa, segurando-me pelos cotovelos fletidos que eu colocava logo em posição. (MACEDO, 2010, p. 24)

O acolhimento representado nessa relação entre ambos está ligado à espacialidade da casa e às inúmeras simbologias que a ela correspondem. Assim, após a morte do avô, seu retorno ao lar protetor para cuidar de sua avó (que veio a falecer) foi inevitável e, sozinha, a protagonista passa a escrever no escritório dele, agora, seu espaço de refúgio e devaneio:

> O escritório do avô agora é o meu escritório. Ainda com restos do cheiro a sândalo e a cachimbo. A manda amarela e encarnada dobrada sobre o braço da poltrona. O cachimbo pousado no cinzeiro vazio na mesinha ao lado. A minha almofada à frente da poltrona. O último galgo da última bolsa de tabaco cada vez mais encardido. Eu a recordar o passado. A imaginar o presente. (MACEDO, 2010, p.58)

Podemos perceber que boa parte do que é narrado, escrito no diário, acontece nessa casa: vão desde tais momentos de aprendizado e admiração ao escutar as anedotas de seu Avô; passando por muitas descobertas dolorosas, como a leitura da carta e seus conflitos identitários; bem como suas experiências (algumas felizes e outras traumáticas) individuais e, depois, com Fátima, para, enfim, retornar à vida com Paulo e o filho Diogo no aconchego da mesma morada. Assim, a casa é encarada como uma personagem ativa dessa trajetória de Natália: é um símbolo da intimidade.

Segundo Gaston Bachelard (2005), a casa é um grande berço, acolhedor, para os devaneios, uma vez que serve de instrumento de análise para a alma humana. Assim como a casa, nossa alma também é uma morada, então, ao lembrarmos desses espaços habitados por nós um dia, aprendemos a nos conhecer melhor. E é esse processo de autoconhecimento que está presente na personagem Natália. Objetos como a cadeira que o avô sentava, assim como a almofada que ela adormecia ao escutar as histórias aventureiras do avô, as fotografias de sua mãe espalhadas pelo escritório e, por fim, a gaveta que guardava a carta e outros objetos importantes para o desvelamento de um mistério na trama sustentam a pertinência dessa simbologia espacial na formação de sua personalidade.

Além disso, a casa é um símbolo feminino, que está ligado ao arquétipo da morada, do centro e, no mais íntimo, ao da Mãe. Logo, o sentido de proteção que o seio maternal possibilita foi representado pela imagem dos avós na trama, uma vez que a protagonista não conviveu com sua mãe que morrera na guerra. Essa situação traumática foi de certa forma, compensada, abafada, pelo acolhimento da morada e todas as vivências de Natália nesse centro. Segundo Durand (2001), além da casa ser mais que um lugar para se viver, ela influencia fortemente, sobredetermina a personalidade daquele que a habita. Para ele, "*temos necessidade de uma casa pequena na grande para reencontrarmos as seguranças primeiras da vida sem problemas*" (DURAND, 2001, p.244).

Contudo, a mesma morada que serviu de aconchego e superou a situação de abandono sofrida por Natália, também será encarada como espaço de refúgio ao destino de morte dos avós: uma espécie de espaço traumático. E é a partir desse momento que a protagonista, sozinha, em sua intimidade, começa a questionar sua identidade e suas atitudes.

Vejamos o importante trecho em que ela descreve seu primeiro encontro com uma carta que resgata parte de seu passado e sua origem:

> Mas há pouco, estava eu a escrever isto e, não sei porquê, decidi ir procurar essa carta. Encontrei-a facilmente na gaveta do fundo da secretária, como se sempre tivesse sabido que estava lá. Estava em cima de uma pasta com alguns retratos que só podem ser da minha mãe mas que eu não conhecia. E não sei se outros papéis. Mas isso dos retratos fica para ver melhor depois. Era a única gaveta fechada à chave. Sempre soube onde estava a chave, é claro. Estava no mesmo molho onde o Avô tinha a chave da porta da casa e do gabinete na universidade, apesar de já não precisar dela. De modo que era como se ele me tivesse mandado abri a gaveta e ler a carta. Obedeci, interrompi o que estava a escrever, fui buscar a chave, abri a gaveta e vou ler a carta. (MACEDO, 2010, p. 33)

A imagem da carta guardada na gaveta pressupõe um segredo a ser revelado. E é isso que de fato ocorre no momento da leitura da mesma, pois Natália acaba por descobrir que o passado narrado nas histórias do avô foi tão fantasiado quanto sua imaginação permitiu acreditar: "*Para ter uma boa razão para chorar, fui reler a carta do polícia que matou os meus pais*" (MACEDO, 2010: 77) A partir daí, o espaço habitado acaba marcado por vivências traumáticas as quais servem de refúgio para um autoconhecimento.

2) MEMÓRIA, IDENTIDADE E TRAUMA: O ENIGMA DOS FANTASMAS

Diante da impossibilidade do retorno ao passado e do apagamento das experiências vividas e registradas no diário percebemos esse enigma fantasmagórico o qual Natália tenta desvendar, mas no qual se sente presa:

> A questão é que enquanto espero não consigo deixá-los em paz. Ou eles a mim, tornando a minha vida numa historia de fantasmas em que o fantasma sou eu. A viver num presente que não reconhece o seu passado. A ter de imaginar semelhanças para poder presumir diferenças. (MACEDO, 2010, p.10)

O crítico Márcio Seligmann-Silva, ao associar Literatura e trauma discorre sobre os efeitos traumáticos vividos principalmente na época pós-guerra do século XX, considerando que a mesma é encarada como uma vivência traumática. Por isso, ele vê a necessidade de dar voz aos reflexos disso através de testemunhos:

> O elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para nosso passado – e essas categorias temporais não existem sem a questão da sua representação, que se dá tanto no jornal, na televisão, no cinema,

> nas artes, como na fala cotidiana, sonhos e silêncios, enfim, na literatura (SELIGMANN-SILVA, 2002, p.137)

Essa necessidade de cada sobrevivente em contar o que vivenciou gera, também, um processo de autoconhecimento, em que, ao conhecer a sua história, o sujeito desimpede-se dos fantasmas do seu passado contra os quais todos temos de nos proteger. Segundo LAUB apud SELIGMANN-SILVA (2002, p.142) "devemos conhecer a nossa verdade enterrada para podermos viver em nossas vidas".

Em *Natália*, a leitura da carta guardada pelo avô da protagonista e somente revelada após sua morte conduz a um processo de dúvida sobre sua verdadeira identidade e origem:

> (...) de repente poder imaginar que não sou quem julgava ser. Mas, por exemplo, a filha da argelina, que afinal não tivesse morrido à nascença, ou outra filha de qualquer outra argelina que tivessem entregado ao Avô quando ele foi resgatar-me, isso não sei como aguentaria. Ser uma bebé comprada. Vendida no lugar de outra que teria sido quem eu julgo ser mas que afinal tinham deixado morrer ou mandado para o orfanato. Ou que tivesse havido um engano, uma troca entre nós. Que, sendo eu a filha da moura, a mãe moura tivesse querido dar-me um futuro melhor, trocando-nos. Que o avô, naquela confusão, só tivesse percebido mais tarde, tarde demais, quando eu já era a neta que ele tinha trazido para ser a sua neta, quando tinha passado a gostar de mim. A querer-me só gostar de mim. Ao menos isso. Mas a não poder dizer à minha avó que tinha havido um engano. Ou a ter dito,e por isso a minha avó suspirar tanto (MACEDO, 2010, p.37)

Diante disso, há uma tentativa de recuperação traumática sofrida por Natália, mesmo que inconsciente, a qual se manifesta através da consciência da escrita enquanto liberdade e fuga do momento. Seria uma maneira de se reinventar, na medida em que fosse se reconhecendo enquanto sujeito traumatizado por suas recordações. Em principio, a construção do diário era nada intencional , uma escrita por prazer e técnica, já que a mesma sentia-se sem dom para isso. Porém, conforme os acontecimentos, a profundidade que suas reflexões vão atingindo faz com que o leitor perceba a complexidade dessas experiências nem um pouco felizes.

Para Seligmann-Silva, a "*exatidão das imagens traumáticas tem seu correspondente tanto no concretismo dos fragmentos da memória e das tentativas de representação da cena do trauma, como também na fragmentação da narrativa"* (SELIGMANN-SILVA, 2002, p.143). Nesse sentido, o mecanismo do flashback traz uma imagem fantasmática e domina a mente ao assombrar o indivíduo traumatizado. Assim, ao narrar o trauma vivido, o mesmo é encarado como uma memória de um passado que não passa. Ou seja, aprisiona a condição temporal do sujeito e o prende num labirinto de ilusões e desilusões. Em meio à multidão,

esse "eu" enigmático sente-se sozinho, como a própria protagonista menciona: "*A verdade também é que tenho estado a sentir-me muito só. Às vezes a gostar de estar a sentir-me só e outras vezes a ter medo de estar a gostar. Mas agora estou a sentir-me ainda mais só e a não saber se estou a gostar*" (MACEDO, 2010, p.20).

Os fluxos de consciência que aparecerem no decorrer da narrativa acabam por despertar uma dúvida que sempre esteve guardada no íntimo de Natália e, nesse caminho, ela começa a procurar rastros que confirmem a nova certeza:

> Se não essa carta que encontrei ontem poderia ter-me lançado nas mais absurdas dúvidas sobre quem sou. Mal dormi a pensar nisso, a imaginar as mais absurdas permutações. Bem basta não ter tido pai e mãe que tivesse conhecido, mas de repente poder imaginar que não sou quem julgava ser (...) (...) Tudo isso são coisas que eu já tinha imaginado sem saber que estava a imaginá-las, sem mesmo poder saber que estava a imaginá-las antes de encontrar a carta. (MACEDO, 2010, p. 37/38).

Nessa medida, a figura de Fátima é emblemática para o mistério presente na narrativa. Sua presença e seu comportamento um tanto desapegado e autossuficiente aumentou o sentimento de impotência e insignificância de Natália perante a vida, ao admitir total subordinação ao amor que sentira. Após narrar muitos momentos felizes ao lado de Fátima, ainda no ano de 2000, há uma pausa de três anos na escrita do diário. No entanto, ao retornar à escrita, em 2003, a protagonista demonstra uma clareza sobre a verdadeira intenção nesse romance avassalador e ela revela seus arrependimentos:

> A Fátima começara a adquirir poder sobre mim utilizando as minhas carências derivadas do fato de nunca ter tido mãe. Sexualizava as minhas carências, profanara a maternidade da minha mãe. E agora era a vez de usurpar o poder do meu avô, de transformá-lo no seu próprio poder sobre mim. (MACEDO, 2010, p.188)

Isso nos leva a pensar que a pausa no diário tem alguma relação com tais experiências, pois Natália declara ter feito mal em recomeçar a escrita, que trouxera os fantasmas da memória à tona. Depois de explanar sobre a angústia de sentir-se enfeitiçada pela amada, ela começa a refletir sobre o que a levou à quebra do seu encantamento por Fátima:

> A Fátima tinha a arte de me conduzir até à beira do abismo, de me fazer contemplar um abismo feito de perguntas, de comentários e de explicações aparentemente racionais do que ela própria me tinha feito sentir e pensar como se não tivesse sido sugerido por ela. (...) A cultivar em mim, como num jardim bem adubado de inseguranças, o que a minha analista iria mais tarde diagnosticar como os meus

> traumas de infância. Os traumas que, segundo a analista, eu própria tivesse transformado nas minhas metáforas. Como se fosse eu a reconstruir, à minha maneira, tudo o que a Fátima me dizia, não ela a reconstruí-me à sua maneira. (MACEDO, 2010, p.195)

No final de seus relatos sobre o destino triste de Fátima e da forma com que as duas se separaram, a protagonista chega a uma conclusão pertinente e fundamental para a cadeia presente na história de ambas: ela foi usurpada pela amada:

> Não era só do meu presente que a Fátima tinha se apoderado, era também do meu passado. Ao tomar o lugar do meu avô na minha vida, tinha usurpado o lugar do seu único rival. Tinha-se tornado tudo e todos para mim. Até a conseguir fazer-me ter inveja de que ao menos a ela o meu avô nunca tivesse conseguido aprisionar. (MACEDO, 2010, p.196)

Vimos que à medida que a narração do diário avança, percebemos o aprofundamento do conflito identitário sofrido por Natália. Tal situação está presente desde seus traumas infantis com a perda dos pais, passando por seus fracassos e incertezas nos relacionamentos amorosos com Paulo e Jorge, vindo a culminar, por fim, na usurpação de sentimentos de Fátima. O fato é que toda essa trama está ligada por um único fio condutor: a figura do Avô (Diogo)

3) À PROCURA DE SI MESMO NO OUTRO: O RASTRO NO LABIRINTO

Se não fosse a circunstância de Natália ter sido achada pelo atirador (pai de Fátima) e entregue ao professor Diogo como possível neta dele, a mesma não teria se relacionado com absolutamente ninguém presente em suas declarações no diário e, certamente, não teria vivido tais momentos. A partir disso, podemos refletir sobre essa imagem do Avô como um rastro para a descoberta de uma identidade nesse labirinto que é a vida de Natália. Os cantos desse percurso labiríntico e seus enigmas correspondem às relações da protagonista com essas pessoas as quais ela conheceu através do Avô.

O Labirinto, para Chevalier & Gheerbrant (2006), é símbolo dos empecilhos, impasses pelos quais um sujeito passa que acabam retardando sua chegada ao percurso final: o centro que deseja atingir. Tal entrecruzamento de caminhos também pode conduzir o homem ao interior de si mesmo, provocando uma transformação íntima. Assim, a imagem do centro está estritamente ligada aos ritos de iniciação. Achar o centro é, certamente, encontrar a luz depois

de percorrer trevas. Assim, tal transformação por que o homem passa é necessária para efeitos de purificação e restauração da alma.

Diante disso, nessa trama, o labirinto representa as experiências cheias de mistérios, as quais se emaranham para que sejam reveladas na hora certa. Podemos dizer que Natália foi colocada no meio desse percurso intricado e teve que se construir dentro dele. Assim, apoiou-se em Diogo – o "Avô", à procura de seu verdadeiro "eu". Foi com ele que pode conhecer um pouco do que foi quando criança, do que estava sendo enquanto ele vivia e se figurar em sua imagem para criar o que poderia ser depois. Isso quer dizer que seguiu os rastros dele para construir sua identidade no futuro sem o Avô.

A imagem do fio de Ariadne, que representa a ligação do retorno à luz, pode ser percebida nas atitudes do Avô, uma vez que ele configurou toda a vida de Natália antes de morrer. A protagonista, ao seguir o caminho pressuposto por seu mestre, encontraria a saída desse labirinto. Chegaria ao seu centro e encontraria a luz tão desejada. Diante disso, questionamos: Tais aproximações não teriam acontecido por e somente em função de seu Avô? O fato é que Natália parece ter seguido bem o rastro deixado pelo professor, seja para sentir-se mais perto dele, ou ainda pelo fato de sentir-se atraída por algo que também o atraiu.

O que ele não previa, certamente, era que a ligação com Fátima poderia ameaçar a trajetória traçada e a impressão deixada para a neta. Por diversas vezes, Natália deixou-se levar pelas embaraçosas e sedutoras palavras de Fátima, passando a duvidar, por exemplo, das boas intenções do Avô para com ela:

> O mais estranho é que, no processo da intimidade dos nossos corpos, a Fátima conseguiu desencadear em mim um inexplicado desagrado pelo meu avô, pelo que o meu avô tinha sido para mim, um desagrado tanto maior quanto mais ela ocupava o seu lugar na minha vida, quanto mais ela justificava o meu avô quando falava dele, quanto mais ela dizia sentir-se próxima do avô que eu tive e que ela teria desejado ter. Conseguiu que eu quase sentisse que desde sempre deveria ter tido medo do meu avô. Fez-me ter medo do meu avô, do meu avô que tinha sido tudo para mim, um medo presente que eu nunca tinha sentido no passado. (MACEDO, 2010, p.196)

Porém, a relação entre ambos era tão forte que permaneceu além das dúvidas. Simbolicamente, Natália continuou a falar com seu Avô depois de morto. Ela sonhava, quase conscientemente, com ele e nesses devaneios eles dialogavam sobre as circunstancias do momento e, muitas vezes, ele pode se explicar à neta:

> *Ah, és tu. Então está bem, vou-te contar outra história. E esta tem um fim feliz, como tu gostas. Mas vais ver que é sempre a mesma história(...)*

> *(...)Este é o fim feliz da nossa história. Dorme bem, sonha comigo, estarei sempre contigo. (*MACEDO, 2010, p.145/147) *(grifado como no livro)*

Logo que Natália imbricou-se no labirinto de sua vida ao conhecer e se relacionar com Fátima, o Avô nunca mais apareceu em seus sonhos. Tal foto comprova, assim, que ao lado dela, a protagonista poderia estar se desviando do rastro que deveria seguir para se autodescobrir.

Tais descrições e histórias contadas nesses devaneios estão presentes em capítulos isolados dentro da narrativa. Essa ligação sensível entre os planos é diversas vezes representada na Literatura africana, a qual faz questão de mostrar o respeito e a valorização quase mitificada dos ancestrais, geralmente na figura do avô. Helder Macedo é de origem africana, mesmo estando presente no cenário português. Isso prova mais ainda a necessidade de explorar essa mágica união entre Natália e o Avô.

Por fim, o ciclo se encerra e consideramos que Natália encontra o centro e a saída do labirinto com a chegada de Diogo, filho de Fátima com Paulo. Após a morte de Fátima, Natália e Paulo reatam, a fim de criarem o menino. Elas já haviam começado tal educação e, por muitas vezes, a protagonista desejou ser a mãe dele: amava-o como um filho. Tal sentimento só fez restaurar a luz diante das trevas e Natália pode encontrar seu eu revelado pelo que restou do fio de Ariadne: Diogo, não o Avô, mas o filho. De volta à morada acolhedora, o recomeço de uma vida ou a descoberta de outra? Eis Natália, essa metáfora em existência.

REFERÊNCIAS

BACHELARD,Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHEVALLIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DURAND, Gilbert. *A imaginação Simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. 6 ed. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral.* São Paulo: Martins Fontes: 2001.

FERREIRA, Agripina Encarnacion Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos.* Londrina: EDUEL, 2008.

MACEDO, Helder. *Natália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Literatura e Trauma.* Revista Pro Posições. V. 13 N 3, p. 135-153 – 39, 2002.

_____. *NARRAR O TRAUMA: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Revista PSIC. CLIN., Rio de Janeiro, Vol.20, N.1, P.65 – 82, 2008

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

CAMINHOS PARA UMA POÉTICA DO MEDO: O MISTÉRIO EM "O MODELO DE PICKAMN", DE H.P. LOVECRAFT

Me. Tiago Vinícius Cidade (UCS)

Em 1927, o escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft dissertou a respeito do horror, do desconhecido, do sobrenatural e do mistério em narrativas que adotam esses temas na obra *O horror sobrenatural em literatura*. Esse texto tornou-se uma das mais importantes contribuições teóricas para a compreensão da categoria do horror na literatura ocidental. Tratando-se de uma das primeiras tentativas de teorizar sobre este viés narrativo, muitas vezes, relegado a uma subcategoria, Lovecraft apresenta o medo como princípio fundamental para a compreensão da história de horror, partindo do psicológico do leitor, por meio de sentimentos como o medo do desconhecido, do imprevisível e do inexplicável. Assim, fatos inexplicáveis por meio da ciência, mas pertinentes ao mundo real, constituem o foco da literatura de horror. Esses fatos, de acordo com o autor, seriam acrescidos do desconhecido, do mistério do cosmo e do folclore popular. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é aplicar a arquitetura teórica proposta por Lovecraft em um de seus contos, "O modelo de Pickman", a fim de verificar as concepções acerca da "atmosfera misteriosa" presente em sua teoria.

FICÇÃO DE HORROR

O que é ficção de horror? De acordo com Clive Bloom (2000), a resposta é tão complexa e problemática na teoria quanto é simples e descomplicada na prática. A questão não é facilitada pela multiplicidade de termos aparentemente substituíveis que cobrem a mesma seara, como conto gótico, conto de fantasma, romance de terror, horror gótico, mas que parecem cobrir produções literárias idênticas pela definição de que uma serve quase como um termo genérico para as outras. Contudo, existem contos góticos que não são de horror e contos de horror que não contém elementos góticos, o que mostra que "horror" e "gótico" são intercambiáveis.

Conforme apura Bloom (2000), mudanças históricas influenciaram os efeitos de horror frente ao leitor e elementos que assustavam antigamente, hoje já não assustam mais, pelo

contrário, ficção de horror parece reter elementos arcaicos e imagina-se que devessem ter sido abandonados há muito tempo:

> É um assunto para debate se a ficção de horror, especialmente a gótica e a de fantasmas, é o gênero moderno mais conservador, fortemente restrito em seu repertório de emoções (terror, medo, incerteza, malignidade) e convenções técnicas (o castelo em ruínas, a mansão ou a casa mal-assombrada, o vampiro, o demônio ou a alma penada), ou seria essa a chave para sua natureza subversiva e radical. O que, então, dá ao conto de horror sua capacidade de assombrar? (BLOOM, 2000, p. 211).

Para Bloom (2000), *O horror sobrenatural em literatura*, de Howard Phillips Lovecraft, é provavelmente a primeira e mais significativa dissertação sobre o gênero partindo de alguém da área. O autor inicia apresentando o arcaico e o tradicional e, fazendo isso, eleva a história de horror a uma arte que demanda sérias considerações.

"A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido". Howard Phillips Lovecraft (2008, p. 13) abre, com essas palavras contundentes, o ensaio com trechos publicados em 1927, no periódico *The Recluse* e, posteriormente, editados em forma de livro, em 1945, oito anos após seu falecimento. Na obra, o autor faz uma ode às histórias de horror – forma a qual dedicou praticamente toda a sua carreira literária – como forma artística legítima.

Lovecraft (2008, p. 19) afirma que o horror tem uma longa tradição que remonta os primórdios da humanidade, uma vez que se encontra ligado a emoções primitivas; ele aparece como ingrediente no folclore de todas as raças, por meio de baladas, crônicas e escritos sagrados arcaicos. Além disso, era uma característica comum em rituais para a evocação de demônios e espectros, praticados desde tempos pré-históricos, mas que atingiu o seu ápice no Egito e nas nações semitas: "O livro de Enoque e a Chave de Salomão ilustram bem o poder do horror sobre o pensamento do antigo oriente, e sobre coisas assim se ergueram sistemas e tradições duradouras cujos ecos se propagam misteriosamente até os dias atuais".

De acordo com o autor, traços desse horror desapareceram devido à falta de um meio escrito, mas na Idade Média, imersa nas trevas propícias à fantasia, essa expressão ganhou um impulso: "Bruxas, lobisomens, vampiros e demônios necrófagos, incubaram, sinistros, nos lábios de bardos e velhas, e não precisaram de grande estímulo para dar o passo final cruzando a fronteira que separa o canto ou história rimada da composição literária formal" (LOVECRAFT, 2008, p. 20). Ainda, segundo o autor, as histórias de horror receberam um impulso durante a Idade Média, que refletiu tanto no Oriente quanto no Ocidente:

> No Oriente, a narrativa fantástica tendeu a assumir um colorido e vivacidade deslumbrante que quase a transmudou em completa fantasia. No Ocidente, onde o místico germano descera de suas escuras florestas boreais e o celta recordava estranhos sacrifícios em bosques druídicos, ela assumiu uma intensidade terrível e uma convincente seriedade de atmosfera que duplicaram a força de seus horrores meio narrados, meio sugeridos.

No ocidente, de acordo com Lovecraft (2008), o poder do horror se expandiu devido à presença de cultos profanos de adoradores noturnos, como os Sabás praticados em florestas e montanhas na noite de Walpurgis e do Halloween, a Missa Negra que representava a teologia invertida ou adoração de Satã, entre outros rituais de fertilidade tão frequentes nas histórias de horror em diversos períodos históricos.

Lovecraft (2008, p. 21) explica que nesse solo fértil foram nutridos tipos e personagens de lendas e mitos que persistem nas histórias de horror até hoje, alguns disfarçados ou alterados pela técnica moderna: “A sombra que aparece e exige que seus ossos sejam sepultados, o amante demônio que vem para levar sua noiva ainda viva, o demônio da morte [...] cavalgando o vento noturno, o lobisomem, a câmara lacrada, o feiticeiro imortal”.

De acordo com o autor, ao longo do século XVII e no começo do XVIII, houve uma massa crescente de lendas e baladas transitórias de origem um tanto obscura, ainda mantidas, porém, sob a superfície da literatura polida e aceita, em que “Os livretos de horror e fantástico se multiplicaram e vislumbramos o interesse ávido das pessoas [...]” (LOVECRAFT, 2008, p. 24).

O escritor afirma que o impulso e a atmosfera são tão antigos quanto a humanidade, mas a história fantástica típica da literatura padrão é filha do século XVIII. Sua origem encontra-se nas novelas góticas.

O MEDO DO DESCONHECIDO

Lovecraft (2008) traz o medo como ponto de partida na arquitetura de sua teoria. É a partir desse sentimento, segundo ele, o mais antigo e poderoso do ser humano, que sustenta toda a sua análise. Para o escritor, a ficção de horror sobreviveu, se desenvolveu e atingiu níveis extraordinários de perfeição com base na capacidade de distanciamento da vida cotidiana por parte do leitor, advindo de eras primitivas, quando o homem atribuía ao desconhecido fenômenos dos quais não tinha conhecimento:

> O desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente de benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois, nitidamente a esferas de existência das quais nada sabemos e nas quais não temos parte (LOVECRAFT, 2008, p. 14).

De acordo com autor, o desconhecido e o imprevisível seriam os aliados do sonho na criação de um mundo irreal ou espiritual, quando a essência hereditária do homem ficou saturada de religião e superstição. Essa saturação, segundo ele, deve ser encarada como um fato científico evidente, "isso porque, embora a zona do desconhecido venha se contraindo regularmente há milhares de anos, um reservatório infinito de mistério ainda engolfa a maior parte do cosmo exterior (LOVECRAFT, 2008, p. 15), uma vez que o desconhecido, por mais que possa ser explicado hoje, ainda atrai a atenção do ser humano.

Assim, fatos inexplicáveis por meio da ciência, mas pertinentes ao mundo real, constituem o foco da narrativa de horror. Esses fatos, de acordo com Lovecraft (2008, p. 15), seriam acrescidos do desconhecido, tratado em rituais religiosos, do mistério do cosmo não decifrado e do folclore popular. "Essa tendência é naturalmente reforçada também pelo fato de que incerteza e perigo são eternos aliados íntimos, transformando qualquer tipo de mundo desconhecido num mundo de perigos e possibilidades maléficas".

O autor continua sua análise admitindo que o medo sempre vai estar presente no ser humano; crianças sempre terão medo do escuro e os homens sempre temerão a ideia de mundos desconhecidos e, com base nisso, não se deve espantar a existência de uma literatura de medo cósmico. Mas, ressalta, esse tipo de literatura não deve ser confundido com outro, superficialmente parecido, mas muito diferente no âmbito psicológico: a literatura do simples medo físico e do horrível vulgar:

> A história fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos dos demônios dos espaços insondáveis (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

Lovecraft (2008, p. 17) enfatiza que grande parte da obra fantástica é inconsciente. "A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação". O escritor explica que uma história fantástica, em que os horrores são explicados no final ou que traz a intenção de

produzir um efeito social, não é uma genuína história de medo cósmico, apesar de, às vezes, possuírem toques atmosféricos que condizem com as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural. "Portanto, devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto mais banal" (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

O autor sintetiza toda sua teoria acerca da literatura fantástica em apenas um parágrafo:

> se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada, como se de um adejar de asas negras ou o roçar de formas e entidades extraterrestres no limiar extremo do universo conhecido. E claro, quanto mais completa e unificada for a maneira como a história transmite essa atmosfera, melhor ela será como obra de arte num determinado meio (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

O MISTÉRIO EM *O MODELO DE PICKMAN*

Na história, Richard Upton Pickman é um grande pintor. Seu tema principal é o sobrenatural, retratado, paradoxalmente, com naturalidade. O conto é narrado em primeira pessoa, em que um personagem assustado (Thurber) relata sua convivência com o excêntrico artista. Certa noite, o pintor o leva a uma casa distante, sob a qual há caminhos subterrâneos que conduzem ao atelier. Uma vez lá, o clímax de horror acontece quando o narrador descobre que os seres macabros das telas são baseados em fotos de modelos vivos; as criaturas macabras, enfim, existem fora da pintura.

O medo é o ponto de partida da arquitetura conceitual proposta por Lovecraft (2008). Dessa forma, não surpreende que a história principie com Thurber, o narrador, relatando, em forma de carta, a um homem chamado Eliot, sua aversão ao metrô de Boston, Nova York, e a relação desse fato com a convivência com Pickman. O autor começa a traçar, nas primeiras linhas do conto, uma aura de mistério que se mantém por toda a narrativa. "Por que você não ri do avô de Oliver, que se recusa a andar de carro? Se eu não gosto daquele metrô, o problema é meu" (LOVECRAFT, 1926:2015, p. 94).

Thurber ressalta que está mais nervoso que um ano atrás, mas que tem motivos para tanto e se considera um homem de sorte por não ter enlouquecido. Nessa parte, compreende-se que Eliot é considerado um pai para o narrador e que se encontra preocupado pelo "filho" ter abandonado o clube de arte e ter se afastado de Pickman. Thurber explica que, agora que

Pickman sumiu, aparece no clube de vez em quando, mas seus nervos não são mais os mesmos.

Segundo Thurber, Pickman tem um profundo talento e uma profunda compreensão da natureza humana; o artista alugava um estúdio em um lugar afastado do centro da cidade, e que, mesmo que soubesse, jamais voltaria lá. "Havia alguma coisa lá – e agora não consigo mais andar de metrô nem (fique à vontade para rir disto também) descer a porão algum". (LOVECRAFT, 1926:2015, p. 94). Lovecraft mantém a aura de mistério e instiga o leitor a descobrir o que havia no estúdio que amedrontara tanto o narrador.

Thurber estreita a relação com Pickman, pois deseja escrever uma monografia sobre arte fantástica. O artista, por sua vez, demonstra interesse no trabalho do amigo e decide mostrar a ele todas as suas criações. Em determinado momento do conto, o narrador lembra que Pickman vem de uma antiga família de Salem e que algum antepassado dele foi enforcado por bruxaria em 1692. Não é de admirar que Pickman tenha uma relação forte com o passado da cidade, uma vez que acredita que o lugar de um artista viver seja um lugar que cresceu de verdade e não que fora construído: "Se existem fantasmas aqui, são fantasmas mansos de um pântano salgado e de uma pequena gruta; mas eu quero fantasmas humanos – fantasmas de seres inteligentes o bastante para terem visto o inferno e compreendido o que viram" (LOVECRAFT, 1926:2015, p. 97).

Pickman conta a Thurber que, na época da inquisição, existiam túneis que ligavam as casas umas às outras e também ao cemitério e ao mar, em que os hereges se escondiam dos caçadores de bruxas. Ressalta que esteve em busca de um desses lugares para servir-lhe de inspiração; revela que decidiu ficar por lá por causa do velho poço de tijolos no porão, onde diz atingir o grau máximo da inspiração. Pickman afirma que, além dele, não mais do que três homens devem ter visto o lugar e convida Thurber para conhecê-lo. "Não fica muito longe do trem elevado, mas em relação à alma são séculos de distância" (LOVECRAFT, 1926:2015, p. 98). É a partir desse momento que Lovecraft parte para a criação da atmosfera que, segundo ele, é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade é a criação de uma determinada sensação.

Thurber e Pickman pegam o metrô em direção à periferia da cidade – aqui, o leitor faz a relação com o medo do metrô mostrado pelo narrador no início da história. Chegam a uma viela antiga e imunda, com casas bem antigas, janelas quebradas, chaminés decrépitas, tudo prestes a desmoronar:

> "[...] dobramos à esquerda em direção a uma outra viela tão silenciosa quanto e ainda mais estreita, sem iluminação alguma: em seguida, no escruto, fizemos o que eu acredito ter sido uma curva em ângulo obtuso à direita, Logo, Pickman sacou uma lanterna e revelou uma porta antediluviana de dez painéis que parecia devastada pelos cupins. Depois de abri-la, ele me levou por um corredor vazio guarnecido com o que em outras épocas tinham sido lambris de carvalho escuro – um mero detalhe, mas que fazia pensar em Andros e em Phipps e na bruxaria. Então passamos por uma porta à esquerda, ele acendeu uma lamparina a óleo e disse que eu podia ficar à vontade" (LOVECRAFT, 1926:2015, p. 98).

O trecho destacado demonstra o que Lovecraft afirma sobre o desconhecido e o imprevisível; Thurber está sendo guiado por Pickman por um lugar o qual não conhece como pertencente à realidade. Ao adentrarem a porta do estúdio de Pickman, a atmosfera misteriosa ganha ainda mais intensidade, uma vez que o leitor pode considerar essa porta como um portal para uma dimensão de forças desconhecidas, conforme pontua Lovecraft em sua arquitetura conceitual.

Thurber fica perturbado ao ver as pinturas que Pickman não exibia no clube de arte, quadros cheios de figuras em primeiro plano que consistia em retratos demoníacos; as figuras raramente eram humanas, mas apresentavam traços humanoides. Mas é no porão que Thurber fica sobressaltado: há telas inacabadas próximo a um poço – a construção de tuneis a qual o artista dizia tirar inspiração. Próximo, em uma mesa, Thurber repara na existência de uma câmera fotográfica, a qual, segundo Pickman, era usada para fotografas os cenários e pintá-las a partir das fotografias, poupando o artista a carregar todo o equipamento pela cidade. Pickman mostra, então, uma tela mais afastada da luz, que estava coberta por um pano:

> "Era uma blasfêmia colossal, inominável, com olhos em brasa, e trazia nas garras ossudas algo que podia ser um homem ao mesmo tempo em que lhe roía a cabeça como uma criança mordisca um doce. A criatura estava meio agachada, e dava a impressão de que a qualquer momento poderia largas a presa em busca de uma refeição mais suculenta [...] não era o tema demoníaco o que fazia daquela pintura uma fonte imortal de pavor – nem sequer o rosto canino com orelhas pontudas, olhos injetados, nariz achatado e lábios salivantes. Não eram as garras escamadas nem o corpo recoberto de mofo nem os casos [...] era a técnica, Eliot – aquela técnica ímpia, maldita, sobrenatural". (LOVECRAFT, 1926:2015, p. 103 – 104).

Thurber percebe um papel enrolado, no canto da tela, preso a um percevejo; a fotografia a qual Pickman utilizava a fim de pintar o cenário. Ao estender a mão para desenrolá-lo, o artista se sobressalta e o impede de olhar. Barulhos no poço chamam sua atenção e a do visitante; ele saca um revólver, faz um gesto pedindo silêncio e adentra o poço, descarregando o revólver; reaparece com o cano fumegante, amaldiçoando os ratos que infestavam o antigo poço. Enquanto o artista estava no poço, Thurber retira a foto presa ao quadro e a esconde em um dos bolsos do casaco.

Pickman acompanha Thurber à cidade por outro caminho, também desconhecido. É nesse ponto da narrativa que o narrador confessa a Eliot que se afastou de Pickman não por causa das pinturas que viu no estúdio, mas devido ao papel enrolado que achou no bolso do casaco na manhã seguinte:

> "Bem – aquele papel não era a fotografia de um cenário. Mostrava simplesmente o ser monstruoso que ele estava pintando naquela tela horrenda. Era o modelo de Pickman – e o cenário ao fundo era apenas a parede do estúdio do porão. Mas por Deus, Eliot, *era uma fotografia!*" ((LOVECRAFT, 1926:2015, p. 106).

A narrativa em "O modelo de Pickman" mantém a atmosfera misteriosa até o seu último parágrafo, quando o narrador se depara com a verdade por trás da inspiração do artista: uma fotografia demoníaca. De acordo com a arquitetura conceitual proposta por Lovecraft (2008), a história de horror deve provocar no leitor um senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas. O conto, narrado em primeira pessoa, aproxima ainda mais o leitor da atmosfera misteriosa criada pela narrativa. Por meio deste estudo, verifica-se, então, a presença das concepções teóricas elaboradas por Lovecraft (2008), acerca da atmosfera misteriosa, presente em um de seus contos.

REFERÊNCIAS

BLOOM, C. Horror Fiction: In Search of a Definition. In: PUNTER, D. *A Companion to the Gothic*. Cap. 13. Malden: Blackwell Publishing, 2000.

DOLHNIKOFF, Luis (Org.). *Os melhores contos de H.P. Lovecraft*. São Paulo: Hedra, 2014.

LOVECRAFT, H.P. O modelo de Pickman. In: DOLHNIKOFF, Luis (Org.). *Os melhores contos de H.P. Lovecraft*. São Paulo: Hedra, 2014.

_____. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A VISÃO SOBRE A CIDADE DE SÃO PAULO EM *PEDAÇOS DA FOME*

Dr. Tiago Pellizzaro (UniFTEC/UCS/UniRitter)

São Paulo transformou a trajetória de Carolina Maria de Jesus. À cidade, ela deve o sucesso alcançado com a publicação de *Quarto de despejo* em agosto de 1960. Na capital paulista, foi descoberta pelo jornalista Audálio Dantas, que se interessou pelas histórias narradas no diário que a moradora da favela do Canindé e catadora de papel vinha produzindo desde 1955, "uns 20 cadernos encardidos que (...) guardava em seu barraco" (DANTAS In: JESUS, 1997, p. 3). Apesar de ter cursado apenas dois anos do ensino primário, deu azo a sua inspiração literária, como atesta o seguinte depoimento encontrado em *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*:

> eu lutava para ficar livre do pensamento poético que me impedia o sono. Percebi que andando de um lado para outro o pensamento poético dissipava um pouco. Quando sentia fome as ideias eram mais intensas. (...) Não posso sentar por longo tempo, é que se eu ficar sem mover-me, os versos comezam a surgir (MEIHY & LEVINE, 1994, p. 188-189).

Entre outros assuntos do cotidiano, Carolina pôs-se a escrever sobre a fome que regularmente a açoitava, a luta que travava diariamente em prol de sua sobrevivência e dos seus três filhos, a convivência quase sempre conflituosa com os vizinhos e a irresignação que alimentava quanto ao caráter camaleônico dos políticos, especialmente às vésperas dos pleitos, pois desenvolviam a capacidade de proferir discursos encantadores para conquistar votos, porém, depois de consagrados nas urnas, simplesmente se esqueciam dos seus eleitores. Para Dantas, "repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história – a visão de dentro da favela" (DANTAS In: JESUS, 1997, p. 3). O jornalista, assim, supervaloriza o conhecimento empírico de quem ensaia descrever as sensações geradas pela fome por ter de experimentá-la constantemente, algo, em sua visão, muito mais relevante do que a atitude de um autor que se esmera na ornamentação da linguagem para detalhar as consequências de quem sofre de inanição. Tal relato, conforme Audálio Dantas, não consegue disfarçar seu conteúdo empobrecido quando não se baseia numa vivência pessoal profunda, alicerçada na inserção natural do narrador no contexto retratado.

A "força do texto" de Carolina identificada pelo repórter embasbacado com os cadernos encardidos repletos de realismo foi confirmada *incontinenti*. Conforme Vogt (1983),

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

dez mil exemplares de *Quarto de despejo* acabaram vendidos na primeira semana de lançamento, cem mil nos primeiros meses, houve dez edições no país, excluindo-se a de bolso confeccionada em 1976. Além disso, a obra circulou por quarenta países, graças à tradução feita para treze idiomas.

Quarto de despejo é uma das tantas metáforas criadas pela escritora mineira, em alusão ao local em que morava dentro da capital paulista:

> quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 1997, p. 33).

São Paulo transformou a vida de Carolina Maria de Jesus por servir como um dos principais objetos de seus escritos e permitir que seu livro de estreia repercutisse numa proporção incomum, como já se mencionou. Naturalmente, entretanto, é preciso ressaltar que, como pessoa *sui generis*, foi sua verve artística que possibilitou a maior transformação de sua própria história, pois sem ela jamais se poderia tomar conhecimento acerca de sua aguçada leitura do mundo convertida em literatura. No *Diário de Bitita*, que não se trata de um diário, é importante esclarecer, e sim de uma autobiografia lançada em 1986, nove anos, portanto, após a morte da autora, tem-se a seguinte anotação: “nada há de excepcional na minha vida fui lendo que adiquiri conhecimentos. Se houve transformação na minha vida, dêvo agradecer aos livros” (JESUS, 1996, p. 185).

A fértil leitora que se fez escritora colheu frutos econômicos, sociais e políticos em virtude da vendagem bem-sucedida de *Quarto de despejo*. Carlos Vogt informa que

> o êxito comercial do livro permite-lhe comprar uma casa de alvenaria no bairro de Santana, onde passa a morar com os filhos até 1964. São os anos dourados da transformação que atravessa sua vida: viagens, jantares, contatos com presidentes, entrevistas, participação em congressos, vida de artista (VOGT, 1983, p. 205).

Entusiasmada com a recepção favorável do primeiro livro, Carolina investiu na continuidade da sua produção literária. No ano seguinte, publicou *Casa de alvenaria*, em que aborda uma fase nova de sua existência, transcorrida, agora, em outro ambiente paulistano, com os dias já não mais encarados na periferia, senão num bairro destacado da Zona Norte. José Carlos Meihy e Robert Levine (1994) comentam que, ainda sob a custódia da Francisco Alves, editora que assumiu o lançamento de *Quarto de despejo*, desta vez somente três mil exemplares de *Casa de alvenaria* foram adquiridos pelos leitores, o equivalente a 30% da

tiragem da primeira edição. De alguma forma, o público demonstrou que o fenômeno editorial em torno à Carolina Maria de Jesus se devia exclusivamente à divulgação de *Quarto de despejo*. Ela, porém, não perdeu as esperanças rumo à retomada do sucesso. Partiu para a produção independente, financiando *Provérbios de Carolina Maria de Jesus* e o romance *Pedaços da fome* em 1963. Novamente, seus livros ficaram aquém das melhores expectativas em termos comerciais. Como se não bastasse, *Pedaços da fome* chegou a ser

> criticado por carregar uma visão maniqueísta da sociedade que de tão simplista chegava às raias do absurdo. Segundo o enredo, havia dois tipos de ricos: os latifundiários e os industriais. As figuras masculinas da cidade eram falsas e maliciosas, e os que vinham do campo corrompiam-se em contato com o meio urbano (MEIHY & LEVINE, 1994, p. 36).

Não há como deixar de reconhecer que o referido comentário constitui um dos fatores que por demais estimula a elaboração do presente artigo. Primeiramente, por ensejar a elaboração de alguns questionamentos: será mesmo que o enredo da obra carrega uma visão maniqueísta da sociedade, havendo comportamentos bem definidos para as figuras masculinas da cidade, os latifundiários e os industriais? Não será, ao contrário, simplista a crítica formulada em relação ao romance, carecendo, assim, de maior observação quanto a aspectos que ficcionalmente oportunizam reflexões sobre o processo histórico e as relações sociais inerentes ao *modus vivendi* paulista do início dos anos 1960?

Inexistem registros de contestações ou endossos ao posicionamento da citada crítica. Uma das possíveis razões dessa ocorrência tem a ver com a "carreira literária" bastante peculiar de Carolina Maria de Jesus. É de se esperar, via de regra, que um artista amadureça profissionalmente e conquiste notoriedade ao longo do tempo. Ele até pode se deparar com oscilações ao se dedicar ao ofício, o que é vulgarmente conhecido como "altos e baixos". O caso de Carolina, contudo, tomou a contramão dessa lógica. A fama obtida com *Quarto de despejo*, seu primeiro livro, foi arrefecendo paulatinamente. É como se o efeito do exotismo provocado pela "favelada que escreve" tivesse prazo de validade devidamente estipulado. O desconhecido, a voz do excluído, atiça instantaneamente a curiosidade que, assim que saciada pelos leitores, passa a não mais despertar a mesma atração. Do ponto de vista acadêmico, uma das consequências resultantes desse fato envolve a diminuição do interesse em estudar sua obra. *Quarto de despejo* até que fomentou a atenção de uma pequena fortuna crítica, mas o mesmo não se pode dizer em relação as suas demais publicações. Isso é o bastante para que

Pedaços da fome mereça o enfoque investigatório aqui pretendido, em vez de permanecer fadado ao ostracismo.

Conforme Nestor Goulart Reis Filho (1968), em nosso país 35 vilas foram fundadas entre 1650 e 1720, sendo duas delas guindadas à condição de cidades: Olinda e São Paulo. Cabe enfatizar, ainda, que "é a partir do século VXIII que a urbanização se desenvolve" (SANTOS, 2009, p. 21). O geógrafo Milton Santos (2009) também adverte que a plena expansão da urbanização vai se dar no século XIX. Ele esclarece, entretanto, que o que se vê no caso brasileiro é muito mais um processo improvisado de geração de cidades do que propriamente uma urbanização em estilo ordenado.

Quando o primeiro censo demográfico foi realizado no Brasil, em 1872, São Paulo "tinha uma população de 31.385 pessoas" (SANTOS, 2009, p. 23). No mesmo ano, a quantidade de habitantes das cidades do Rio de Janeiro e de Salvador superavam, respectivamente, em mais que oito e quatro vezes o número de moradores paulistanos. O quadro pouco mudou em 1890, quando São Paulo chegou a 64.934 habitantes, sendo ainda oito vezes menor que a Capital brasileira na época, em termos populacionais, porém acolhendo contingente menos de três vezes inferior ao da primeira Capital do Brasil.

Em 1900, o cenário altera-se drasticamente. Em uma única década, a capital paulista incrementou quase o quádruplo de habitantes, atingindo 239.820, ultrapassando a capital baiana e agora contando com um número de residentes menos de três vezes inferior ao da Capital Federal. Em 1920, com os 579.033 moradores recenseados em São Paulo, a cidade já contava com mais que a metade da população total do Rio de Janeiro. A diferença entre o tamanho populacional das duas metrópoles decaiu substancialmente nos censos de 1940 e 1950. Em compensação, no de 1960 a terra da garoa contabilizava 3.825.351 ante 3.307.163 do Rio de Janeiro, constituindo-se na cidade mais populosa do país[166].

O crescimento exponencial de São Paulo (não apenas a Capital, mas também o interior, vale alertar) sob o ângulo demográfico se deve a uma série de fatores. Primeiramente, a produção de café, que se intensificou a partir da segunda metade do século XIX, foi responsável por tornar o estado o grande polo econômico nacional do período. O avanço dessa fonte de riqueza impulsiona "a implantação de estradas de ferro, a melhoria dos portos, a criação de meios de comunicação" (SANTOS, 2009, p. 29), conferindo fluidez ao consumo e à geração de oferta de trabalho. Até o final da Segunda Guerra Mundial, a economia da

[166] Os dados sobre os censos de 1920, 1930, 1940, 1950 e 1960 foram extraídos de http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00. Acesso em 21 out. 2016.

maioria das capitais de estado brasileiras estava assentada na agricultura, juntamente com os serviços públicos e a promissora iniciativa privada.

Segundo Ana Cláudia Brefe, nos anos 1950, a cidade de São Paulo experiencia "o auge da industrialização, tornando-se o 'carro chefe' da economia brasileira e (...) passou a ser o maior pólo de migração interna, recebendo, anualmente, mais de 100 mil pessoas de todas as regiões do país" (BREFE, 1995, p. 11). Além disso, reportagem da revista *Manchete* de 26 de julho de 1952 qualificou-a como a cidade que mais cresce no mundo. Um dado que corrobora esse pensamento é o fato de que, na cidade paulistana, "de 1949 a 1952, foram construídos quase 100 mil novos edifícios (BREFE, 1995, p. 12).

A referida industrialização não se resume à abertura sucessiva de atividades industriais, pondera Milton Santos (2009), senão abriga a estruturação de um mercado nacional, a criação de operações e serviços motivados pela expansão do setor secundário da economia através da terceirização, a adoção de estratégias para incentivar o consumo e a captação de mão-de-obra, o que favorece a urbanização. Um traço paulistano reconhecido pelo geógrafo é a absorção da modernidade e o consequente abandono ao passado. Destarte, a cidade

> reconstrói seu presente à imagem do passado hegemônico, o que lhe tem permitido, nos períodos recentes [mas não somente neles], um desempenho econômico superior, acompanhado por taxas de crescimento urbano muito elevadas" (SANTOS, 2009, p. 70).

Por fim, direcionando o olhar para os anos 1950, Ana Cláudia Brefe sintetiza que "movida pela marcha ininterrupta da indústria, São Paulo era vista como lugar do progresso e da modernidade" (BREFE, 1995, p. 13). Todos esses apontamentos têm pertinência quando se objetiva descortinar a visão sobre a capital paulista em *Pedaços da fome*. As situações descritas na maior parte do enredo têm como palco a cidade de São Paulo. O contexto de produção da obra foi assinalado tanto pelo adensamento demográfico como pela evolução econômica paulistana numa escala vertiginosa, digna da admiração dos principais centros populacionais e financeiros do mundo. Maior cidade do país, lugar que mais recebia migrantes de outras regiões brasileiras, mola propulsora do desenvolvimento industrial nacional. Referências sobre o gigantismo atrelado a sua imagem não faltam: "nas manchetes das revistas do período sempre se encontram frases do tipo: 'São Paulo não pode parar'; 'São Paulo, a cidade fermento'; 'Assim é São Paulo: uma casa de seis em seis minutos'" (BREFE, 1995, p. 12).

Entre os anos de 1940 a 1960, o Sudeste foi a região do Brasil mais marcada pela avalanche da urbanização, saltando de 39,42% para 57,36%, um crescimento de aproximadamente 50% em apenas duas décadas. Ou seja, quando *Pedaços da fome* foi escrito a maioria das pessoas instaladas no Sudeste já residia na zona urbana, o que ainda não se verificava nas outras quatro regiões do país. O Brasil, e de modo especial o estado paulista, experimentava, por consequência, o recrudescimento do êxodo rural, o que não é ignorado por Carolina. A curiosidade sobre as diferenças no estilo de vida das populações do interior e das cidades constitui um elemento explorado no enredo da obra. Ao encontrar Maria Clara, Paulo Lemes assim comenta sobre a impressão da localidade em que a moça morava:

> É a primeira vez que visito o interior, confesso que estou apreciando a tua cidade tranquila e ridente... já estou fatigado da vida agitada da Capital. Os atropelos diários esgotam uma pessoa. Eu já estou ficando neurótico. Lá pensa-se em excesso. E é horrível a intranquilidade interior. As pessoas que residem na Capital pensam e agem com intensidade. Desde o operário da fábrica até o cientista, permanecem horas e horas nas filas a espera da condução. E todos querem tomar aquele ônibus. Os que não conseguem penetrar no ônibus ficam nervosos porque ninguém quer chegar atrasado no local de trabalho (JESUS, 1963, p. 28).

Atentando para esse trecho, percebe-se uma antevisão do caos no qual se converteria a cidade de São Paulo em função do estresse causado pela limitação, demora e até mesmo perda do transporte coletivo, muitas vezes disputado entre os passageiros, afinal dele dependiam para manter o emprego. Carolina tem o mérito de transportar elementos do cotidiano para o romance. Dentro desse contexto, o processo criativo da autora contempla o pensamento dominante de melhoria da qualidade de vida de quem sai do interior para viver na cidade, uma impressão estereotipada que, com o tempo, conhece a desilusão.

Maria Clara, a interlocutora de Paulo Lemes, “era riquíssima, nenhum jovem ousava aproximar-se dela com receio do Coronel Fagundes. O homem mais rico da Noroeste” (JESUS, 1963, p. 25), seu pai. A prosperidade e a fartura, portanto, integravam o dia-a-dia da jovem, o que dificultava achar um pretendente que se enquadrasse em condição socioeconômica semelhante a sua. Ao lado dos pais, nada lhe faltava, a não ser o sentimento de querer encontrar um parceiro, pois via alegres em suas uniões tanto os progenitores quanto os colonos que para eles trabalhavam. O que o futuro lhe reservaria? Sendo mulher solteira, poderia tomar conta dos negócios da fazenda de seu pai? Em não havendo um partido à altura no local, onde descobriria o homem da sua vida?

A reflexão sobre essas questões ajuda a compreender parte do porquê do êxodo rural ocorrido no Brasil, especialmente em meados do século XX. Diante das circunstâncias, o

destino mais provável da moça, assim como de tantos contemporâneos, consistiria em tentar o sucesso na cidade. Por isso, ao conhecer Paulo Lemes, "Maria Clara esforçava para ser sensata nas palavras porque estava conversando com um doutor. Um homem de São Paulo, de uma cidade importante" (JESUS, 1963, p. 30). O paulistano foi o primeiro a elogiá-la, cativando-a. Mentiu dizendo que era dentista, quando se tratava, na verdade, de um desocupado. A atitude dele induz ao seguinte exame: quem não aumenta seus predicados para conquistar alguém? Em sua ingenuidade, Maria Clara julgou: "creio que sou mais feliz do que as jovens do interior porque tive a felicidade de ser preferida por um homem da capital. Deu um longo suspiro e pensou: eu sou uma felizarda" (JESUS, 1963, p. 34).

Através dos personagens de *Pedaços da fome*, Carolina estabelece *a priori* duas visões essenciais sobre a cidade de São Paulo: uma romântica, baseada nas aparências que tornam a capital paulista imponente, representada por Maria Clara; outra, realista e focada nos efeitos da pobreza de quem vive na metrópole, assumida pelo Coronel Pedro Fagundes. Quanto à primeira, os seguintes fragmentos a exemplificam:

> Fala-me de São Paulo! Ouço dizer que é uma cidade empolgante, a princesa do Brazil. (...) Quem nasce em São Paulo tem possibilidades de aprender um ofício, porque São Paulo é a Capital da indústria. E todos encontram trabalho. Quem nasce em São Paulo nasce em um escrínio de ouro por ser bom elemento (JESUS, 1963, p. 35).

Embasbacada com os galanteios do paulistano, a moça procede à generalização do que a cidade abarca. Apenas aquilo que suscita a opulência tem lugar em sua mente. E projeta: "residir na Capital, uma cidade bela! Frequentar teatros, ópera, ter uma casa suntuosa, toda ajardinada, usar toiletes de alto preço, ser notada quando passasse pelas ruas, ser indicada!" (JESUS, 1963, p. 38).

Os sonhos afortunados da jovem, entretanto, esvaem-se na medida em que a verdade gradativamente lhe é desvelada, afinal havia casado açodadamente com "um inútil" (JESUS, 1963, p. 79), como ele mesmo admitia: "eu não posso enfrentar a vida. Não sei agir. Não tenho instrução, nem ação, nem resolução" (JESUS, 1963, p. 126). Filho de um mendigo e contando com apenas dois anos quando da morte de sua mãe, Paulo "passou a (...) infância dormindo nas casas abandonadas" (JESUS, 1963, p. 103).

Assim, consolidou-se uma "união fatídica" (JESUS, 1963, p. 75) entre a interiorana rica e o paulistano indigente. Na visão de Maria Clara, caso soubesse antes do histórico de Paulo Lemes, teria preferido ficar solteira ou casar-se com um dos empregados de seu pai.

Quando, após o casamento, viajou para morar com ele e percebeu que o rapaz residia numa espécie de cela que fazia parte de uma habitação coletiva situada na Vila Galvão, em Guarulhos, julgou: "então você é pobre? Meu Deus, pobre não presta! Não tem valor" (JESUS, 1963, p. 71).

De fato, na concepção dos personagens, a importância de cada indivíduo é determinada por seus bens culturais e patrimoniais, de tal modo que o viés socioeconômico ganhe acentuada valorização no romance. A jovem avalia que "o homem para ter fôrça moral necessita ter dinheiro! Se êle não tiver dinheiro, é humilhado" (JESUS, 1963, p. 83). O Coronel Pedro Fagundes admoestou o futuro genro para não desperdiçar sua fortuna; Maria Clara sonhava com viagens e com o pertencimento à alta sociedade da capital paulista; Paulo queria comprar roupas de luxo e não cogitava perder a chance de desposar a jovem milionária por invejá-la.

Ao seduzir o ingresso recorrente de novos moradores, São Paulo, que se tornou a maior cidade brasileira a partir dos anos 1960, contexto de produção de *Pedaços da fome*, serve precisamente para estampar o aprofundamento da desigualdade social provocada pela concentração de renda, fenômeno típico do sistema capitalista. Milton Santos destaca que "a grande cidade, mais do que antes, é um pólo da pobreza (a periferia no pólo...), o lugar com mais força e capacidade de atrair e manter gente pobre, ainda que muitas vezes em condições sub-humanas" (SANTOS, 2009, p. 10). Desse modo, cresce geometricamente a cada ano a quantidade de pessoas na metrópole vivendo em situação similar à de Paulo Lemes, o que faz aumentar a probabilidade de a pobreza se constituir num símbolo ainda mais fidedigno para sintetizar a realidade social paulistana. Isso se deve ao fato de o perfil marcado pela baixa escolarização que caracterizava o jovem também se assemelhar em relação à esmagadora maioria do público que vinha a se instalar na cidade, "fadada a ser tanto o teatro dos conflitos crescentes como o lugar geográfico e político da possibilidade de soluções" (SANTOS, 2009, p. 11).

Carolina Maria de Jesus, que saiu do interior mineiro para se transferir para São Paulo, percebeu que a fama instigada pelo crescimento vertiginoso da cidade escondia um retrato que poderia chocar quem detinha posses, como era ficcionalmente o caso do coronel Pedro Fagundes. Quando finalmente conheceu suas ruas e prédios, ficou "horrorizado com as desorganizações que ia observando na Capital. – Então isto é São Paulo!" (JESUS, 1963, p. 145). Ele ouviu mulheres que largaram a vida interiorana para trabalhar como prostitutas em solo paulistano. Ao se deparar com tamanha surpresa, declarou: "eu sou do interior. E vou

aconselhar aos chefes de família que não deixe as suas filhas inexperientes vir para São Paulo. É uma cidade que arruína a vida para sempre" (JESUS, 1963, p. 149).

Não se resume, entretanto, a esse dissabor a percepção de Pedro Fagundes quanto aos prejuízos que uma cidade grande poderia impelir contra seus migrantes. O coronel também flagrou o trabalho demasiado dos operários e sua longa espera por uma condução ao final de cada jornada. Além disso, enojou-se com as greves que em nada beneficiavam a categoria, pois os preços dos alimentos e dos serviços disparavam. Com efeito, ele se impressionou com a inconsequente exploração humana e com o inflacionado custo de vida. "Da impressão que isto aqui é um covil de piratas. Todos querem ficar ricos ao mesmo tempo" (JESUS, 1963, p. 198), sentenciou o visitante. Ele avistou mulheres dormindo nas calçadas e bancos deteriorados em praças, sinais do descaso da administração pública local. Ele detectou a prática de pedofilia e o desrespeito com que as jovens eram tratadas por homens ao circularem pelas ruas. Ele ficou inconformado com a mendicância observada com cada vez mais frequência e, ademais, asseverou: "vi coisas que deixou-me desiludido com a humanidade. Eu desconhecia as corrupções" (JESUS, 1963, p. 152).

Com tantos aspectos negativos averiguados no âmbito do dia a dia paulistano, o coronel passa a sustentar que um colono tem sua dignidade mais preservada morando no interior do que um favelado que arrisca a sorte em São Paulo movido pela falsa sensação de felicidade despertada pela atração da metrópole. Desfeita a imagem de superioridade supostamente atribuída àqueles que residem na capital paulista, como projetava o fazendeiro em relação à biografia de Paulo Lemes, seu futuro genro, conclui que "as pessoas das grandes cidades pensam que nós do interior somos inconscientes ou imbecís" (JESUS, 1963, p. 154).

É preciso, no entanto, considerar o ponto de vista de quem trabalha no campo para examinar mais acuradamente a questão do fluxo migratório, pois o coronel representa a figura beneficiária dessa mão-de-obra, a ela impondo sua autoridade. Na voz de um investigador que havia ficado à disposição de Pedro Fagundes para procurar Maria Clara em São Paulo, uma vez que depois do casamento de sua filha não obtivera qualquer notícia a respeito dela, surge o contraponto:

> se um colono nasce e cresce numa fazenda não aprende ler, não aprende nem a cultivar o solo, nossas produções agrícolas são fraquíssimas. E além do mais a maioria sofre de anemia, os dentes deturpam os homens que trabalham nas fazendas. Poucos se preocupam com a educação do povo rural. Os fazendeiros preocupam-se apenas com a educação de seus filhos que cursam os melhores colégios. Os colonos cansam de ser espoliados e se dirigem para as cidades grandes (JESUS, 19663, p. 152).

Sem haver cursado uma faculdade, ao longo de sete anos Maria Clara encarna um lancinante processo de empobrecimento. Vítima contumaz da ociosidade de Paulo, resolve vender as joias com que fora presenteada por seu pai para comprar uma máquina de costura. Devido às precárias condições para se dedicar ao ofício, especialmente por não ser uma profissional do ramo, os rendimentos derivados da atividade mostram-se insuficientes para a sobrevivência da família, que a cada ano acrescenta um novo integrante. Por absoluta necessidade, certa vez aceitou lavar roupa para uma cliente. Inexperiente ao executar a tarefa, estragou uma peça. Em decorrência desse infortúnio, chegou a ser presa. Graças a sua vizinha Maura, que pagou a fiança, reconquistou a liberdade.

O exercício da especulação imobiliária e a senda da urbanização, traços presentes na trajetória de São Paulo, também não passam despercebidos aos olhos de Carolina Maria de Jesus. Num primeiro momento, a cela em que Paulo Lemes se alojava e que serviu de moradia à Maria Clara e aos filhos do casal não gerava ônus, pois que se tratava de uma cessão de Raquel, tia de Paulo. Ocorre que esta ficou desgostosa com a fuga dos dois da mansão dela, que ficava no Jardim Europa, bairro nobre da Zona Oeste paulistana. Ainda mais porque Renato, seu filho, havia se encantado por Maria Clara e morrera num acidente logo depois da inesperada evasão da moça, que estava exausta por ser tratada como empregada naquele ambiente. Para vingar-se, começou a cobrar de seu sobrinho o pagamento do aluguel. Anos mais tarde, Raquel vendeu a vila, e o novo dono queria que todos a desocupassem a fim de construir um edifício. A aflição imediatamente invadiu o espírito da jovem. Onde arranjaria um imóvel barato cujo proprietário não se importaria de alugá-lo para ela, seu marido, que persistia desempregado, e seus seis filhos? “Você não conhece a vida nas grandes cidades, casa é muito difícil e os preços são elevadíssimos” (JESUS, 1963, p. 119), era só o que Paulo sabia dizer.

Diante da impossibilidade de se concretizar a locação, dadas as circunstâncias expostas, Paulo providenciou um caminhão para levar os poucos móveis que possuíam. Eles passariam a noite ao relento e no dia seguinte construiriam um barracão num terreno baldio. Alguns transeuntes que os viram desabrigados ficaram condoídos com a cena e deram esmolas para a família. Naquela noite, Maria Clara, que havia ido a uma igreja, pegou no sono e não percebeu ter sido trancada dentro dela, enquanto um temporal fustigava impiedosamente a cidade. Paulo, que em sua passividade endêmica entregara o destino à

sorte, foi salvo pelo poder público. Com a ajuda de um caminhão da prefeitura, instalaram-se na favela, o "Patrimônio Municipal" (JESUS, 1963, p. 179).

Nota-se claramente a ironia empregada pela autora para se referir ao local, afinal o patrimônio paulistano, produto da desenfreada urbanização, era, na verdade, o acúmulo de indigentes. E Paulo, que aprovava qualquer benefício assistencialista, sentiu-se agradecido com o fato de não precisar pagar aluguel, pois lá "era o seu ambiente. Todos pobres. Todos irresponsáveis. Todos marginais. Eram pessoas conformadas com a pobreza" (JESUS, 1963, p. 180). Não é à toa que, dando-lhe as boas-vindas, um morador o chamou de "Sr. Paulo", uma deferência inédita.

Aos oito restou, então, habitarem num "barracão feito de lascas de madeiras velhas e cobertos por latas. No barraco de quatro por quatro os móveis se espalhavam como trastes velhos" (JESUS, 1963, p. 180). Maria Clara, em sua fala contundente, define: "esse lugar é irresidível" (JESUS, 1963, p. 190). Nunca fora tão dependente dos esforços de Paulo Lemes para sobreviver. Agora, além de não haver como trabalhar, ela nada mais tinha para vender. Certa vez, teve a ideia de levar as crianças na feira para que pudessem comer o que encontrassem pelo chão. Pela primeira vez, Paulo decidiu catar latas nas ruas. Com o dinheiro que ganhou, comprou alguns víveres.

Por sete anos o coronel investigou o paradeiro da filha. Ficou viúvo tão logo Maria Clara fugiu com Paulo Lemes para São Paulo. Ao reencontrá-la, foi conhecer a favela onde morava há dois meses. Ao ver Pedro Fagundes, Paulo subitamente morreu. Ela retornaria para a fazenda e seus filhos veriam cessar aquela "época de privações" (JESUS, 1963, p. 208).

Para Maria Clara, "São Paulo é um bôlo que os paulistas preparam, mas não sabem comer. O bôlo são as fábricas, as escolas e a possibilidade de evoluir-se" (JESUS, 1963, p. 216). Não saber comer, neste caso, significa não desenvolver o espírito de solidariedade, não ter a capacidade de repartir os bens e os frutos. Daí o fato de a cidade promover a dualidade "luxo nababesco e miséria dantesca" (JESUS, 1963, p. 199).

Se um único aprendizado Maria Clara adquiriu na vida, este foi o de aceitar a pobreza e enfrentá-la. Com isso, aprendeu a ter compaixão pelos depauperados e a ser filantrópica. A seu pedido, o coronel comprou a vila onde ela residiu. Em vez de cobrar aluguel, deu-a para os ex-vizinhos.

Além do não esgotamento das possibilidades de se travar uma leitura sociológica, muitas outras frentes podem ser abertas no estudo da obra. A educação severa recebida por Maria Clara, a cultura que espezinha a mulher que permanece solteira, o amor à primeira vista

como motivação para o casamento, a mulher como chefe de família, entre outros, são temas que induzem trabalhos científicos promissores. Aliás, Carolina Maria de Jesus talvez esteja esperando muito por eles.

REFERÊNCIAS

BREFE, Ana Cláudia. *As cidades brasileiras do pós-guerra*. São Paulo: Atual, 1995.

JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. São Paulo: Xama, 1996.

_____. *Pedaços da fome*: São Paulo: Áquila, 1963.

_____. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 1997.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert. *Cinderela negra*: a saga de Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Evolução urbana no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1968.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2009.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (O quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus). In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

A LINGUAGEM, O PENSAMENTO E A RELAÇÃO DO PENSAR NA CONSTRUÇÃO DO SER

Valdete Gusberti Cortelini (UCS)

REFLEXÕES SOBRE A CONSTITUIÇÃO DO SER NA RELAÇÃO ENTRE A LINGUAGEM E O PENSAR

A essência do *pensar*, experimentada e construída na sua originalidade, precisa estar livre das interpretações defendidas pelos filósofos da Antiguidade.

Platão definiu o *pensar* como um diálogo da alma: "não faz outra coisa senão discutir consigo mesmo por meio de perguntas e respostas, afirmações e negações, e quando, mais cedo ou mais tarde, ou então, de repente, decide-se, assevera e não duvida mais, dizendo que ela chegou a uma opinião" (ABBAGNANO, 2007, p.751).

Aristóteles define como: "Pensável significa aquilo sobre o que existe um *pensamento*".[167]

Podemos identificar, nestes conceitos, que Platão e Aristóteles apresentam uma interpretação sobre o *pensar* que se caracteriza como técnica e prática, com ênfase no fazer e no operar, entendendo o *pensamento* como sendo limitado e submetido à condição de verdades incontestáveis.

Abrangeremos, no presente artigo, o *pensar* com as propriedades de "*pensar o ser",* para que a sua essência decante o querer entendendo o *ser* na sua capacidade de *pensar.*

Nesta linha de raciocínio, a *linguagem* também passa a ser vista com um novo enfoque.

"Se, todavia, a verdade do *ser* tornou digna de ser pensada pelo *pensar*, deve também a reflexão sobre a essência da *linguagem* alcançar um outro nível." (Martin Heidegger, 2005).

Tentaremos compreender a *linguagem* na sua essência, sendo entendida como a "*casa da verdade do ser".*

Heidegger, através de seus estudos, nos permite refletir sobre alguns aspectos essenciais da ação do *pensamento.*

[167] Idem Abbagnano.

O livro Os Pré-Socráticos, de 1978, questiona o período da história a partir de Sócrates, Aristóteles e Platão, que determinaram que todo o *pensamento* produzido e aceitável tenha se transformado em ciência teórica e filosófica através da ação do *pensar*. Faz-se necessário comprovar cientificamente, perdendo assim a sua originalidade. Heidegger defende que os gregos produziram conhecimento sem essa necessidade de reconhecimento científico, o que permitiu que encontrassem a essência do *pensar*.

Se analisarmos a "essência do homem", entendemos que Marx[168] o define como social e natural; que convive em uma sociedade e nela busca sanar as suas necessidades naturais. Hegel,[169] nos dá a entender "existência" como ideia da subjetividade por inteiro, e Nietzsche,[170] concebe "existência" como o eterno retorno a si mesmo. A posição de como o indivíduo, pessoa ou espírito são postos é o modo próprio da Metafísica (ABBAGNANO, 2007, p.660).

A Metafísica pensa o homem a partir da *animalitas*. O homem desdobra o seu *ser* na sua essência enquanto percebe solicitações do *ser* sobre suas verdades. Não se trata de contrapor existência e essência, mas de buscar as suas relações.

Para os cristãos, o homem foi entendido como "filho de Deus", e que, neste mundo, estariam apenas de passagem, realizando suas ações na garantia de "salvar a alma".

Foi somente no período da República Romana que o humanismo[171] passa a contrapor-se ao *homo barbarus*[172] e é entendido como *homo humanus*[173]. A partir dessa nova visão, entende-se o estudo para que o homem se torne livre na sua humanidade e nela encontre a sua dignidade. A construção deste homem só será possível se *pensar* a sua própria existência, potencializando o seu *ser*.

Para que essa premissa se concretize, segundo Heidegger, precisamos nos afastar da filosofia ocidental que defende um pensamento prático.

O que o filósofo alemão propõe é que sejam deixados de lado o moralismo[174] e o legalismo[175] de códigos, e que o exercício da moralidade e legalidade seja entendido na sua

[168] Do livro Karl Marx. Friedrich Engels – a ideologia alemã. 2007. Pág. 9 a 15.
[169] Da obra História e Metafísica em Hegel – sobre a noção do espírito do mundo – Maria de Lurdes Alves Borges. Pág 84 a 86.
[170] Do livro Nietzsche – Biografia de uma tragédia. Rüdiger Safranski. 2005. Capítulo I.
[171] Página 518 – idem ABBAGNANO.
[172] Grifo nosso.
[173] Grifo nosso.
[174] Página 682 – idem ABBAGNANO.
[175] Página 601 – idem ABBAGNANO.

origem, na "morada do próprio ser humano". Só assim evidenciam-se os comportamentos e costumes de cada um, identificados no cotidiano.

Tudo isso carrega o significado de que o homem é a morada (*éthos*)[176] do *ser*. Quando ele realiza a ação de *pensar*, está construindo a casa do *ser*, onde o homem passa a residir nas suas próprias verdades.

O *pensar completo* na sua origem é uma ação que sobrepuja o entendimento do *pensar* prático com sentido de produzir. No momento em que esse *pensamento* passa a ser pronunciado em seu meio, transforma-se em *linguagem*. Ela é a chegada resplandecente do próprio *ser*.

Devemos entendê-la na sua essência, que não pode ser apresentada em manifestação de um organismo, expressão de um ser vivo. Não existe harmonia com a sua essência. *Linguagem* é o momento de existência do próprio ser. Ela existe nas suas relações de oposição.

Heidegger dá à *linguagem* o sentido de que somente através dela pode emergir verdades às claras, de acordo com o fundamento real sobre fenômenos que se evidenciam.

O homem, de posse da língua, é um *ser* com possibilidades de compreender-se na sua condição temporal, entendendo que as relações das coisas que existem são provisórias e vinculadas ao tempo em que acontecem.

Na concepção heideggeriana, só o homem tem possibilidade de revelar-se no seu tempo, por meio da *linguagem*, que lhe dá condições para a apresentação do seu *ser* no tempo em que vive. Nesta perspectiva, o objeto tradicional das ciências e da filosofia ocidental são deixados de lado, permitindo que a subjetividade, na relação sujeito e objeto, dê lugar ao *pensar* na sua originalidade.

Nietzsche em um de seus aforismos diz: "Um filósofo é um homem que continuamente vê, vive, ouve, suspeita, espera e sonha coisas extraordinárias" [...] Um filósofo: oh, um ser que tantas vezes foge de si, que muitas vezes tem medo de si – mas é sempre curioso demais para não "voltar a si" (NIETZSCHE, 1992, p. 194, § 292).

Partindo dessa compreensão, percebemos que Nietzsche nos faz refletir sobre a condição humana como movimento do *pensar* "entrando e saindo" da *morada do ser*. A partir de fatos e de acontecimentos, possibilita elevarmo-nos da condição humana em que nos encontramos. É o eterno retorno a si próprio.

[176] Palavra de origem grega.

Trazendo para a atualidade, mais especificamente, posicionando o que a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional em seu Art. 1º expressa, tem-se:

> A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais (BRASIL, 1996).

Estes processos formativos essenciais para formação humana podem ser pensados sob a ideia de Heidegger, em sua Carta sobre o Humanismo, de 2005, buscando compreender qual é o espaço que a legislação permite para que, na prática, seja efetivada a possiblidade de reflexão da condição humana no tempo em que se vive e da presença do ato de *pensar* nas relações de ensino e aprendizagem.

Se analisarmos de acordo com os pensamentos de Levinas, a *linguagem* está vinculada ao conceito de rosto, sendo o mesmo a manifestação mais plena do "eu", que é ao mesmo tempo fragilidade e alteridade. A *linguagem* possibilita o Dizer, que é temporal; e que, após o acontecimento, transforma-se em Dito.

No momento em que a *linguagem* rompe unidades e estabelece relações com o diferente, surge a responsabilidade ética. Porém, só será possível responsabilizar-se pelo outro no movimento de recolhimento e acolhimento. O recolhimento passa a ser a constituição do *ser*, do para si, a casa do eu e da subjetividade. O acolhimento se estabelece nas relações com o outro.

Analisando um pouco da prática, e visualizando a realidade educacional das nossas escolas, onde o ensino, na maioria das vezes, é conduzido unicamente pelo professor, as formas de avaliação e as metodologias são impostas, assim como demais aspectos envolvendo organização de ano letivo, currículos escolares, organização de ensino em ciclos, seriado, entre outros parâmetros oriundos de um sistema maior amparado pelas leis que regem nosso ensino, emanam alguns questionamentos: Qual é o lugar do rosto nas salas de aula, se nosso ensino prioriza a fila onde sentam um em sequência do outro? Qual o lugar da linguagem e das relações tão mencionadas nos discursos educacionais, se pouco são os momentos em que o diálogo tem espaço nas nossas escolas? Qual é o espaço para o diferente, se ainda não foi possível superar o preconceito de etnia e de aceitar os que pensam diferente das nossas concepções? Qual é o espaço do pensar, se na relação de ensino aprendizagem o aluno é ouvinte e cumpridor de regras já estabelecidas?

Segundo Levinas, não há educação sem ética. Se a ética é construída na relação de responsabilidade com o outro, com o diferente, sendo alcançada por um ser sensível que tem abertura para acolher o rosto do outro, sem querer nada em troca; a ética faz parte do ensino e da organização da nossa educação?

Nessa linha de pensamento, de acordo com o entendimento dos escritos de Levinas, que propõe uma educação que seja pensada como acolhida e abertura para o outro, possibilitando o encontro em que dessa relação ocorre a linguagem, princípio da docência, ainda são vistos os espaços escolares como sendo meros transmissores de conhecimentos pré-estabelecidos, distantes de efetivar na prática os discursos de construção do conhecimento, exercício da cidadania, desenvolvimento de sujeitos autônomos, conscientes e imbricados dos valores morais e éticos.

A ideia que se tem é que os discursos e as leis possuem um ideal formativo não condizente com a prática e com os fins a que a educação se destina atualmente: atender às necessidades educacionais para testes que se limitam a atingir índices educacionais e para o mundo do trabalho.

De que forma pode-se pensar uma educação enquanto acolhida se as instituições de ensino ainda pregam a seletividade e a competição?

“Mas educar é ação no aberto, para o imprevisível. Portanto, não pode haver garantias e nem mesmo expectativas de retorno” (CARBONARA, 2013, pg. 135).

Nesta perspectiva, a educação e as relações pedagógicas deverão ir muito além do que compartilhar espaços e tempos comuns. Precisam permitir momentos de abertura e acolhida do outro, e que nas relações de diálogo a linguagem assume seu compromisso de responsabilidade e ética. Nessas relações com o outro, torna-se possível fazer com que o sujeito se constitua a partir de si(sensibilidade) para acolher o outro(subjetividade). Nas relações ampliadas com o desconhecido, que é um “terceiro”, acontece a desacomodação, o desafio frente ao novo, o inusitado, necessitando do emprego da justiça, que se torna caminho para a ética.

O sujeito, tendo desenvolvido sua sensibilidade, subjetividade, atenção e acolhimento, estará eticamente respondendo de maneira responsável à hospitalidade com o outro, com o diferente, sendo ela vista como incondicional e sem reciprocidade na relação de responsabilidade.

De acordo com Levinas, não nascemos humanos, nos tornamos humanos. Constituímo-nos humanos quando, pela sensibilidade, nos responsabilizamos pelo outro.

Heidegger pressupõe que a *linguagem* acontece nas relações. Qual o comprometimento da *linguagem* construída através das relações com o tornar-se humanos?

SOMOS DESAFIADOS A PENSAR

Consideramos os estudos de Heidegger essenciais para a compreensão da *linguagem e do pensamento* como elementos fundamentais e que, nas suas relações, auxiliam o ser humano a refletir, a ter consciência de sua existência. Deste modo, define que o estudo da língua, sem significado e relações, normatiza o uso da *linguagem* negando, assim, a sua existência.

Evidenciamos, através das leituras, nosso quadro atual. Precisamos entender a *linguagem*, não sendo apenas um instrumento, porque é também, e, sobretudo, a capacidade fundamental do ser humano de representar ideias. Tudo pode ser desempenhado por ela.

O grande desafio da educação é conseguir aprimorar o "fazer pedagógico" para que o ensino transponha à prática a *linguagem* e o *pensamento* com relações recíprocas. O objetivo está em fazer o ser humano *pensar*.

Othon (2010, p.303), no livro Comunicação em Prosa Moderna, diz: "[...] A experiência nos ensina que as falhas mais graves das redações dos nossos colegiais resultam menos correções gramaticais do que da falta de ideias ou da sua má concatenação."

Isso nos faz refletir sobre a forma como a língua está sendo trabalhada nas escolas. O ensino é visto de forma desconectada nas construções da língua e totalmente desvinculado do contexto. Desta forma, não permite que o aluno estabeleça relações e desenvolva o *pensar*, sendo este uma condição para que cada indivíduo[177] reflita a sua existência interagindo no meio onde vive.

É necessário que se repense a função do professor no cotidiano escolar. Ele não pode mais ser visto como agente exclusivo do conhecimento, já que as relações que os indivíduos estabelecem entre si têm papel fundamental na progressão do desenvolvimento individual.

O trabalho do professor não se torna indispensável. A sua função no contexto escolar é de extrema importância. Ele deve fazer o papel de "mediador" nas relações entre os indivíduos e dos mesmos com os objetos que facilitam a construção do conhecimento.

[177] Pág. 555 – idem ABBAGNANO.

Nessa perspectiva, o professor tem, através do ensino, que desafiar os processos de aprendizagem iniciados na infância e que perdurarão por toda a vida. Tal contexto significa "ensinar" a *pensar* e este exercício através da *linguagem*, buscando a edificação da essência do *ser*.

Esse movimento, uma vez internalizado, será realizado continuamente, e é por isso que as relações entre *pensamento e linguagem* são inacabadas.

Precisamos caminhar para uma educação que busque o diálogo, a discussão, o questionamento e as relações entre os saberes. Essa trajetória possibilitará a passagem do entendimento de *linguagem* como *instrumento lógico*[178] para a concepção de *capacidade humana* e do conceito de *sujeito*, entendendo o ser humano na sua singularidade. Aquele que constrói a sua existência com o propósito de tornar-se cada vez melhor nas suas relações. Essa máxima será alcançada quando a educação entender a ciência que precisa ser argumentada e legitimada nas relações e que torna o *pensar* um exercício de liberdade, responsabilidade e dignidade do *ser*.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia.* Tradução da 1ª ed. brasileira coordenada e revisada por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5ª. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AQUINO, Thiago. *Limites da Linguagem em Heidegger e Wittgenstein.* Disponível em: http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posdoc/proje tos/posdoc thiago aquino.pdf. Acesso em 20 Jul. 2015.

BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*- LDBEN nº 9394/1996.

CARBONARA, Vanderlei. *Educação, Ética e Diálogo desde Levinas e Gadamer.* Faculdade de Educação Programa de Pós-Graduação em Educação – Tese de Doutorado: Orientadora: Profª Drª Nadja Hermann: Porto Alegre, 2013.

_____. *Construção do conhecimento a partir dos textos estudados na disciplina de Seminário Avançado em Filosofia da Educação no Mestrado em Educação*. – Caxias do Sul: Disciplina Isolada, 2015.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em Prosa Moderna:* aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 27. ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

[178] Da obra de Thiago Aquino.

GARCIA, Nélson Jahar. *Pensamento e Linguagem – Lev Semenovich Vygotsky (1896 – 1934)*. Edição eletrônica: Ed. Ridendo Castigal Mores (1947 – 2002) – Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/vigo.html>. Acesso em 11 Jul. 2015.

HERDEGGER, Martin, *1889 - 1976 Cartas sobre o Humanismo*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 2ª. ed. – São Paulo: Centauro – 2005.

KUHNEN, Francisco. R. *Livros Pré-Socráticos***.** Ed. Nova Cultura, São Paulo, 1996. Disponível em:< https://blogdocafil.files.wordpress.com/2009/04/os-pre-socraticos-colecao-os-pensadorespdfrev.pdf>. Acesso em 02 Jul.2015.

NIETZSCHE, F. *Além do Bem e do Mal***:** prelúcio a uma filosofia do futuro. Tradução: Paulo Cesar Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

REGO, Teresa Cristina. *Vygotsky: Uma Perspectiva Histórico-Cultural da Educação*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

TRASK, R. L. *Dicionário de Linguagem e Linguística*. Tradução Rodolfo Ilari; revisão técnica Ingedore Villaça Koch, Thïs Cristófaro da Silva. 3ª. ed. – São Paulo: Contexto, 2011.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

ESTUDOS EM VERMELHO: UM BREVE PERCURSO EPISTEMOLÓGICO DO ROMANCE DE ENIGMA OITOCENTISTA AO ROMANCE POLICIAL CONTEMPORÂNEO

Dra. Valéria da Silva Medeiros (UFT)

As hipóteses que norteiama reflexão, sintetizam-se na figura do enigma como metáfora da construção de sentido em todas as esferas da experiência humana. No âmbito desta perspectiva geral serão analisados comparativamente os pressupostos subjacentes a dois modelos, institucionalizados ou individualmente assumidos que, hoje, se encontram em campos opostos, separados por uma mudança paradigmática.

O acento sobre o enigma na qualidade de imperativo cognitivo permite estabelecer paralelos significativos entre a produção literária e as formas de sua interpretação e teorização, inseridas, ambas, em espaços disciplinares que transcendem uma compreensão do fenômeno literário nos limites de questões estéticas vinculadas à configuração verbal. São privilegiadas as extremidades polares de dois projetos conflitantes – tematizados como positivista e pós-positivista.

A multiplicidade das questões aventadas confronta procedimentos tradicionais na medida em que, sobretudo, o senso comum da disciplina se distancia da noção de que seu campo possa ser definido exclusivamente a partir de objetos verbais determinados ou propriedades essenciais de obras literárias.

É neste sentido que me parece essencial investigar os modelos epistemológicos e teóricos que sustentam – e atravessam – as concepções literárias no século XIX, em uma de suas configurações exemplares, o conto policial, e mostrar como a mudança destes pressupostos encontra resposta na configuração do romance contemporâneo.

Se modelos epistemológicos permitem dar forma ao mundo, mudanças na maneira de ver o mundo ecoam também nas metáforas de sua representação, que permitem reorganizar as explicações das dúvidas em seu modo vivencial. O escritor oitocentista se baseava em certezas empíricas para desenvolver invenções realistas, assumindo a existência de um universo determinista e a habilitação do indivíduo na descoberta dos mecanismos de suas operações, os fundamentos metafísicos de suas convicções conduzem à hipótese de que o conhecimento resulta da experiência de um mundo anterior e exterior que se torna transparente numa leitura competente. A literatura, neste contexto, encontra sua tradução

exemplar nas premissas do romance policial que assume a resolução do quebra-cabeça a partir da análise de indícios e rastros que direcionam a sua caminhada racional. A figura do detetive desponta nesta situação como leitor/cientista que decifra enigmas a partir de conexões lógicas causais que marcam as suas convicções em analogia à perspectiva de um universo positivista. Esta confiança na capacidade de dar sentido ao mundo atinge o seu ponto máximo com o romance realista e a sua expressão mais convincente em um gênero emergente que transforma o deciframento de mistérios em tópico temático modelar, numa situação histórica atravessada pelo otimismo da ciência de descobrir a chave para desvendar os enigmas do mundo

Esta confiança na capacidade de dar sentido ao mundo atinge o seu ponto máximo com o romance realista e a sua expressão mais convincente em um gênero emergente que transforma o deciframento de mistérios em tópico temático modelar, numa situação histórica atravessada pelo otimismo da ciência de descobrir a chave para desvendar os enigmas do mundo. Um otimismo desdobrado na psicanálise de Freud, na historiografia e na filosofia de pensadores como Ranke e Comte, ainda que se iniciasse simultaneamente um processo inverso de enfraquecimento de confiança na investigação racional empírica, infiltrando no edifício sólido do conhecimento a idéia da falta de fé na natureza objetiva de nossas operações mentais e de suas relações com o mundo.

Em outras palavras, as concepções de racionalidade no processo da ciência em direção à certeza e verdades, encontram-se sub-repticiamente minados pela introdução de conceitos de relatividade e parcialidade. O rumor destas pequenas contraposições, de certo modo, silenciosas, ganha volume e ressonância durante o século XX e assume, nas últimas décadas, uma postura radical – e quase uníssona – em quase todas as áreas de construção do conhecimento científico, que se distanciam da tarefa de construir primeiro princípios, na forma de verdades absolutas em seus respectivos territórios disciplinares.

O detetive contemporâneo, com a sua consciência radical de observador de segunda ordem, elabora uma nova postura epistemológica, em uma situação profundamente alterada. Se a realidade é uma ilusão, o tempo e a personalidade não existem, se o narrador onisciente morreu e ninguém conhece o enredo, não há como avalizar a sua autenticidade e verdade e o detetive fica sem reação. Esta é a hipótese de minhas hipóteses a partir de uma inversão da postura epistemológica do detetive como personagem que traduz a figura e o papel do cientista contemporâneo. Os novos temas que provocam o detetive contemporâneo em sua busca de verdades são eles próprios marcados por essa busca permanentemente reinventada. Uma caminhada sem mapa, sem direção, sem objetivo, sem fim. O personagem

contemporâneo do detetive, como figura central de um projeto infindável, se apropria dos problemas das teorias da literatura que, por seu lado, se encontram nos espaços ambíguos de construção de saberes de origem diversa

Neste sentido, o personagem do investigador Guilherme de Baskerville, emblematizado por Umberto Eco em seu livro O nome da rosa, representa de modo exemplar a figura híbrida e complexa do decifrador de enigmas: leitor de todos os livros do mundo, escritos por todas as literaturas e ciências, habilitado por todos os saberes instrumentais, é incapaz de formular uma única resposta sequer diante das muitas dadas pelo chevalier Dupin, eco das certezas presumidas por um modelo positivista.

Do parágrafo inicial de O nome da rosa, retiramos as palavras do personagem Adso de Melk, assistente do investigador medieval Guilherme de Baskerville e narrador: "Mas videmus nunc per speculum et in aenigmate e a verdade, ao invés de cara a cara, manifesta-se deixando às vezes rastros (ai quão ilegíveis) no erro do mundo, tanto que precisamos calculá-lo, soletrando os verdadeiros sinais, mesmo lá onde nos parecem obscuros" (Eco,1983,21). Jamais vemos por espelhos, mas por enigmas. A tradução oferece inúmeras possibilidades, pois aenigmate pode significar, além do cognato, palavra obscura, emblema e figurativamente, imagem, signo. Debruçamo-nos sobre "signos de signos, para que sobre eles se exercite a prece da decifração", mas os salmos do livro de Deus já não podem ser sobrepostos aos ditames do livro da Natureza para explicá-los e portanto a oração investigativa já não se reza com(o) um rosário, linear e seqüencialmente (21).

Estamos neste vácuo deixado pela cisão entre os nomes e as coisas. Quanto mais vago, fluido, mais atraente este enigma parece, como "a vague shadow by the name of Black", em Ghosts, Paul Auster (Auster,1990:171). Ou ainda as poucas insinuações, "bastante vagas na verdade, sobre uma estranha relação" que Guilherme de Baskerville estabelecia em relação a seus suspeitos, em O nome da rosa (Eco,1983:15). Nosso desejo é pela pergunta, não pela resposta – ao contrário pelo fetiche da lógica do enigma do século XIX.

Dois pensadores foram fundamentais tanto para este projeto quanto para Poe e seu pioneiro "Os crimes da rua Morgue": Isaac Newton e Auguste Comte. A grande síntese da física elaborada pelo primeiro, cujas contribuições da lei da mecânica e a teoria da gravitação exercem enorme fascínio sobre Poe, desde os contos de enigma até Eureka, sua derradeira obra. Se podemos dizer que o paradigma da ciência é o paradigma newtoniano do mundo como uma máquina, a figura do investigador como um homem máquina a decifrar a engrenagem do mundo pertence à linhagem destes dois pensadores.

O fundador do positivismo fornece o arcabouço filosófico do chevalier Dupin criado por Poe, cujas convicções refletem os três pressupostos epistemológicos fundamentais da ciência tradicional:

1)a simplicidade (a crença na separação do mundo complexo para encontrarmos elementos simples ou essenciais, donde decorre a atitude de análise e a busca de relações causais lineares),

2)a estabilidade (a convicção de que o mundo é estável, e, portanto, tanto na determinação e resultante previsibilidade dos fenômenos quanto na reversibilidade e a decorrente controlabilidade destes últimos) ;

3)a objetividade (a fé e exigência da objetividade como critério de cientificidade, isto é, a supressão da subjetividade do cientista para uma versão única do conhecimento).

Assim como o cientista, o investigador acredita que a complexidade do universo oculta uma simplicidade, pressupondo uma ordem subjacente ao caos aparente através de uma operação disjuntiva. Este cientista da realidade concebe um mundo ordenado, cujas relações funcionais entre variáveis procura estabelecer – racionalmente e eliminando contradições – uma vez que as leis de funcionamento da natureza são simples, imutáveis e, sobretudo, observáveis.

Somente a partir da pressuposição da estabilidade do mundo, a repetição e a invariabilidade podem ser descritos os fenômenos, através de leis ou princípios explicativos. Desta convicção decorre um corolário de premissas: a determinação (que gera a previsibilidade dos fenômenos) e a reversibilidade (que produz, por sua vez, a controlabilidade). Em outras palavras, qualquer desenvolvimento incontrolado de um sistema é definido por negação. O cientista, para descobrir, controlar e descrever os mecanismos de funcionamento da natureza, precisa ocupar um lugar arquimédico ou fora do mundo. Este distanciamento garante a objetividade e permite avalizar o conhecimento do mundo tal como ele é. Tanto mais objetiva e eficaz será a descrição científica – e analogamente a investigação criminal – quanto maior a neutralidade do observador. A crença no realismo do universo é subjacente a esta observação de primeiro grau, fundada sobre a convicção da existência de um mundo real e independente do observador que o descreve. Convergentes nesta suposição, o cientista e o detetive se esforçam na representação mais exata possível da realidade à medida que tanto as estratégias da descoberta científica quanto os processos de solução do enigma são elaborados para determinar indeterminações. Assim como as metodologias de pesquisa científica buscam distanciar sujeito e objeto, observador e observado, para facultar a

emergência de uma realidade objetiva, uma mesma preocupação atravessa o romance de enigma: a subjetividade do investigador/pesquisador não pode corromper os resultados da inquirição, pressuposta como imparcial.

Atualmente, o novo detetive investiga vagando, errando, atraído pela inconsistência do enigma, seguindo os rastros sem esperar que nas profundezas se esconda o sentido perdido das palavras. Está consciente da incerteza das respostas, sabe que sem as premissas positivas não há promessa de verdade definitiva ao fim de uma investigação – etimologicamente do latim respondere, prometer em troca. Este indivíduo continua indagando sem a expectativa – ou a vontade - da decifração. Decifrar, hoje, não significa necessariamente passar da cifra à palavra, pois as revoluções científicas surrupiaram o ferrolho do segredo do mundo que Edgar Allan Poe tanto reverenciava. Reflexões sobre eventuais mudanças paradigmáticas caracterizam hoje a maioria dos campos disciplinares envolvidos em processos de produção de conhecimento.

Nos perguntamos então quais as ressonâncias destas mudanças em nossa prática, isto é, como a produção literária contemporânea tenta solucionar questões de produção do conhecimento no momento em que a própria noção tradicional deste é questionada, a partir do espaço privilegiado da narrativa atual que revê os pressupostos do romance de enigma, clássico, fundado sobre premissas de uma ciência positiva e sobre o realismo literário, ambos compartilhando a pretensão de descrever e descobrir a realidade/verdade. É a partir de vários pressupostos epistemológicos presentes na ciência clássica que vários autores estão descrevendo uma reavaliação do paradigma tradicional, para forjar uma ciência que parte de um novo paradigma. Os novos desenvolvimentos ocorrem no âmbito da ciência tradicional, conduzindo os cientistas a uma reavaliação de seu paradigma científico. No entanto, é preciso ressaltar que o novo se aplica não ao surgimento destas noções, mas ao seu reconhecimento pela ciência. Apesar da recorrência de termos inovadores nas áreas do saber, os pressupostos que descrevem não constituem novidade, este status é conferido por seu acolhimento pela ciência.

Apesar da enorme gama de desenvolvimentos científicos contemporâneos podemos distinguir três eixos correspondentes a avanços nas dimensões epistemológicas clássicas:

- da simplicidade à complexidade (é preciso ver e lidar com a complexidade do mundo em vários níveis);
- da estabilidade à instabilidade (percebemos que o mundo é dinâmico e está em processo).

Portanto, devemos considerar a indeterminação, ou seja, a natureza imprevisível, irreversível e incontrolável de alguns fenômenos) e finalmente, da objetividade à intersubjetividade na determinação do conhecimento do mundo. O reconhecimento de que o mundo, seu conhecimento científico é socialmente construído em espaços consensuais, internalizado e institucionalizado por diversas comunidades científicas, transforma a supressão da subjetividade em um questionamento da objetividade. O cientista/detetive opera em espaços múltiplos da realidade.

A complexidade representa uma dimensão importante neste novo paradigma. Atualmente, o termo não implica uma ausência ou insuficiência teórica, transformando-se em uma questão, objeto de estudo e pesquisa sistemática. A física coloca um problema lógico, quando a lógica clássica demonstra-se insuficiente para lidar com paradoxos por ela identificados. O paradoxo constitui o "calcanhar-de-aquiles" da noção aristotélica de mundo, denunciando a incapacidade dos pares de opostos que fundamentam a concepção lógico-analítica-racional de mundo em descrevê-lo.

Se o romance de enigma reflete um modelo de cientificidade clássica para o qual a constatação da possível existência de contradições lógicas representa um problema, na absorção e no questionamento desta estrutura narrativa em O nome da rosa, de Umberto Eco, e Trilogia de Nova York, de Paul Auster, manifesta-se o modelo da complexidade. Derivada do latim complexus – aquilo que é tecido em conjunto, como um tapete – estas narrativas partem da evocação ao romance de enigma como paradigma que treina o leitor para perceber o mundo simplificando-o através da aplicação dos supostos científicos tradicionais. Se a dominância da simplicidade dificulta a percepção da complexidade, a porção da narrativa contemporânea, objeto de nossa investigação, não somente manifesta e problematiza a simplicidade, como nos confronta com a complexidade crescente do mundo contemporâneo, permitindo pensá-lo como uma enorme tapeçaria entretecida de fios múltiplos.

No romance, Guilherme de Baskerville ensina ao jovem Adso que "a verdadeira ciência não deve contentar-se com idéias, que são justamente signos, mas deve buscar as coisas em sua verdade singular" (Eco,1983:437). Assim como o detetive do novecentos estava para o cientista – positivo – da realidade, o cientista, hoje, está para o detetive de narrativas contemporâneas, representadas exemplarmente pelo romance de Umberto Eco. O velho Adso compreende no fim da vida o que Guilherme, em seu desconsolo, recusava-se a acreditar: os procedimentos científicos já não dão conta das realidades. Ironicamente, é este contemporâneo assistente do investigador, tradicionalmente um memorialista ignorante e

fascinado pelo intelecto do investigador, que emblematiza o novo cientista, consciente de que seu mentor opera em um mundo diverso.

A epígrafe de "Os crimes da rua Morgue" – "Que canção cantavam as sereias, que nome assumiu Aquiles quando se encontrava entre as mulheres, embora questões embaraçosas não estão além de toda conjetura" - sinaliza, acreditamos, o contrário. O encanto de escritores contemporâneos pelo romance de enigma e a reafirmação da conjetura que o trespassa afirmam a vitalidade desta parte da narrativa que se permite falar do conhecimento em sua situação atual.

A epígrafe torna-se metáfora desta devoção dedicada dos escritores contemporâneos ao romance de enigma, sua ênfase convidativa a pensarmos sobre os processos de conhecimento, e o faz a partir da renovação dos processos e artifícios do romance, revertendo e frustrando as expectativas do leitor.

Em troca, oferece-lhe um número infinito de possibilidades, de conclusões em aberto. O fascínio que a obra de Poe ainda exerce não deve ser procurada nos termos de uma mera desconstrução de premissas antigas, mas de sua problematização e substituição por outros conceitos. Diferentemente da auto-reflexividade característica do Modernismo, ocupada com a tarefa da escrita como construção verbal, a literatura contemporânea, ou ao menos parte dela, enfatiza questões epistemológicas, sinalizando todo um novo pressuposto para a representação literária.

A literatura e sua ciência permitem-se falar de questões epistemológicas abertamente, quando a distância que fundamentava a representação e, mais especificamente segundo nosso argumento, caracterizava o observador de primeira ordem (o detetive/cientista) e o objeto de sua investigação (o enigma) não lhe permite penetrar a suposta essência das coisas, refletindo uma realidade anterior e exterior com exatidão.

A profundidade demasiada prejudica o pensamento na busca pela verdade, diz Dupin. A observação excessivamente contínua, concentrada ou direta prejudica "o pensamento; é possível fazer até a própria Vênus esvanecer" ou, analogamente, obscurecer a investigação dos crimes da rua Morgue (CRM,32). Este sujeito cartesiano, distante do mundo de modo a explicá-lo, deu lugar a um observador privilegiado, que não pode evitar a observação no ato de investigação do mundo.

Com a emergência do observador do segundo grau no final do século XIX, a relativização do saber produzido, vinculado a múltiplos pontos de vista, altera a expectativa em relação a um observador que não é mais uma mera figura mental. Sua configuração não é

mais a de um distanciamento, mas de um contato com o mundo. O problema do pensamento tradicional desaparece diante de novas concepções do conhecimento, onde a ordem cósmica anterior foi substituída por possibilidades de construir esta ordem, uma criação estabelecida por etapas prévias de construção. Ou seja, "o mundo verdadeiro se manifesta exclusivamente quando nossas construções naufragam" (Gleisersfeld,1984:44). Esta busca amparada pela noção de indagação da realidade é incompatível, portanto, com o pensamento tradicional.

As muitas imagens filosóficas do mundo, científicas, sociais e individuais, apesar de muito diversas, partilham, no entanto, um mesmo denominador: o suposto que não existe somente uma realidade, que corresponde mais explicitamente a determinadas teorias ou ideologias do que outras. Coloca-se então a questão dos modos de construção destas realidades. A realidade circundante, tal como o labirinto rizomático de Gulherme de Baskerville em O nome da rosa, "é invenção nossa", nos termos de Paul Watzlavick (Watzlawick:1984:23). A crise da razão permite ao novo detetive na narrativa contemporânea reinventar a realidade, pelo amor à procura do enigma, embora não espere mais encontrar a prometida resposta.

Estabelecer a natureza do método investigativo contemporâneo torna-se impossível quando pretendemos adotar os pressupostos epistemológicos da ciência tradicional - a simplicidade, a estabilidade e a objetividade – se não assumimos também outros. As técnicas, recursos e conhecimentos desenvolvidos pela ciência tradicional estão disponíveis para o investigador/cientista de múltiplas realidades, mas seu uso se dá de forma completamente diferente de como operava antes da transformação paradigmática. Se não há leis definitivas acerca da realidade, mas apenas afirmações consensuais, estão perdidas as ingênuas esperanças de previsibilidade e controle. Este detetive das realidades – em contraponto ao detetive da realidade do século XIX – assume, assim como o novo cientista, a complexidade, a instabilidade e a intersubjetividade.

O enigma permanece, e o novo detetive/cientista continua apaixonadamente buscando nomes para a rosa, com um foco mais abrangente, mais flexível e sobretudo complexo, integrador, sem a intenção de um sentido oculto, ou mais de um, mas – afirmativa e incessantemente - de sentidos, de verdades.

REFERÊNCIAS

AUSTER, Paul. *The New York trilogy*: City of glass; Ghosts; The locked room. New York: Penguin, 1990.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

GLASERSFELD, Ernst von. Introdução ao construtivismo radical. In: WATZLAWICK, Paul (org.). *A realidade inventada*. Campinas: Editorial Psy II, 1994, p. 24-45.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

WATZLAVICK, Paul. A perfeição imperfeita. In: _____. *A realidade inventada*. Campinas: Editorial Psy II, 1994, p.165-168.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

MUITAS ABORDAGENS: INTERMIDIALIDADE, UM CONCEITO DIFÍCIL

Lis Yana de Lima Martinez (UFRGS - CNPq)

If 'Buffy' the movie was the true love of my childhood, 'Buffy' the series quickly became the true love of my teenage years. It was everything I'd ever wanted in a show and more. 'Buffy' quickly became an obsession, and, shortly thereafter, became my gateway into an incredible, insane, indescribably wonderful new world: shared media fandom.
Seanan McGuire

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta uma série de divagações que são fruto de uma tentativa pedagógica de abordar a temática em questão e que me acometeram durante o meu estágio voluntário na disciplina de Literatura Comparada para os cursos de Letras e Comunicação Social. Aqui, não pretendo introduzir algo novo ou uma verdade teórica. Uma certa vez, uma professora me disse, ainda na época da graduação, que não devemos ser fieis às linhas teóricas pois, fidelidade extremada a uma teoria ou a uma nomenclatura acaba por nos cegar. Também é importante ressaltar que ao falar do "real" em momento algum ignoro que hoje já não se pensa que a literatura e as demais mídias são imitações do "real", apenas trago-o como utilizado pelos autores que serão conjuntamente citados. Para que não haja dúvida, lembro, ainda, o que diz Afrânio Coutinho:

> "A Literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio." (COUTINHO, 1978, p. 9-10)

Começo partindo de um elemento muito familiar (ao estudante de letras que se lembrar de Saussure) como um exemplo e um convite ao texto (a árvore). Depois, trago alguns aspectos históricos e termino observando uma tentativa de categorização para os estudos intermidiáticos.

A ÁRVORE

Se sentada da minha sala eu olhar uma árvore pela janela, o que está entre mim e a árvore? O que media nossa relação? Talvez, a janela. Mas se eu resolver pular a janela e ir de encontro à árvore, o que mediaria minha relação com ela? Meus olhos, talvez, se não estivesse ainda a tocando ou sentindo seu cheiro ou, ainda, ouvindo o som que seus galhos fazem contra o vento ou em virtude de um revoar de pássaros. De muitas maneiras, a árvore existe e de muitas maneiras me relaciono com ela. Esse ser vivo pode ser mero cenário dos acontecimentos do meu dia, pode ser lugar para onde olho em busca de inspiração para solucionar um problema teórico, pode ser um aliado que protege minha sala da luz vigorosa do sol nos quentes dias de verão... A árvore existe, tem uma existência própria mesmo que não obedeça à premissa de *cogito ergo sum*, de Descartes. O que varia é o modo como a percebo e como com ela interajo. A questão fica mais complexa se resolvo descrevê-la em uma narrativa oral ou escrita. Ou ainda, se dela fizer um desenho. A árvore existe, também passa a existir o desenho. Para deixar ainda mais complexa a questão, talvez eu tire uma foto do desenho que dela eu fiz. Árvore, desenho e foto: todos existem. E, se por ventura do acaso, um amigo cineasta se encantar pela árvore, não a real e não o desenho, e pedir para usar a fotografia como componente do cenário da protagonista de seu próximo filme? O ser vivo, o desenho, a fotografia, o filme: todos passam a existir.

Agora, é chegado o momento de descartarmos a árvore, a original. Não que eu a considere uma existência menos importante do que as demais, mas, para fins das discussões deste texto, deixo aos colegas da filosofia o embate sobre o "real" e a minha árvore. Quero falar das criações do ser humano e, de modo simplório e constantemente esquecido, é exatamente o que as mídias são.

O desenho é uma mídia com suas técnicas e seu conteúdo, a árvore. A fotografia é uma outra mídia. Fotografia e desenho em muito se distinguem. A mais nova surge como mídia a partir de um processo químico e uso de lentes e parece ter maior capacidade de vincular o real (BOLTER & GRUSIN, 2000, p. 37). Dir-se-ia, então, que, se ambos, fotografia e desenho, procurassem reproduzir um mesmo objeto – mudemos aqui da árvore para um copo –, a fotografia clamaria ser mais realista do que o desenho, tido como um modo de uma mídia mais subjetiva. A subjetividade da fotografia como mídia não está em questão,

assim como não está o "real". Esse seria um caso de adaptação[179], assim como o que se apresenta na epigrafe: a história da caçadora de vampiros, de *Buffy the Vampire Slayer*, é reproduzida em duas adaptações audiovisuais e retratada em diversas mídias pelos *fandoms*[180].

A comparação acima, porém, não se aplica ao caso da árvore uma vez que a fotografia não mostra a árvore, mas o desenho que da árvore foi feito. Mostra uma outra mídia. Assim como um dos conteúdos da cena do filme será a fotografia do desenho da árvore. Há, então, uma mídia que apresenta em si outra mídia que, por sua vez, apresenta uma terceira mídia. Não há entre elas um diálogo de adaptação de conteúdo, mas a importação de uma mídia para outra. Não se trata, portanto, exatamente do leão de Descartes. Ao se "alimentar" de outra mídia, na questão apresentada, não a assimila, a deixa aparente. Em vias de que haja sobre o exposto uma teorização mais aparente, apresento a seguir, uma contextualização teórica.

THE MEDIUM

Para McLuhan (2013), mídia é aquilo que em si carrega uma mensagem e, por isso, a energia elétrica não seria uma mídia já que não a possui. Ele chega a destinar um capítulo inteiro, chamado "The medium is the message", sobre a temática. Dele gostaria de concordar e explicar brevemente: mídia é *também* mensagem. Se dissermos que o que faz do audiovisual uma mídia é sua mensagem, o conteúdo de um filme seria o que faria dele um modo de mídia. No entanto, se a mídia é puramente seu conteúdo, o que a diferencia das outras mídias? O que faz do filme um modo diferente do texto literário? Costumo marcar constantemente em minha fala nas aulas que venho ministrando em meu estágio, que o que faz do audiovisual[181] uma mídia é, se tivermos que pensar de modo sensorial e não estritamente teorizado, o *movimento*. Se pensarmos no cinema, podemos dar a ele três origens: fotografia, música e literatura. O

[179] A nomenclatura *adaptação* traz *per se* um compendio de significados provenientes de seu próprio campo teórico. Em caso de querer se adentrar m tais estudos, sugiro aos marinheiros de primeira viagem autores como Linda Hutcheon e Julie Sanders.

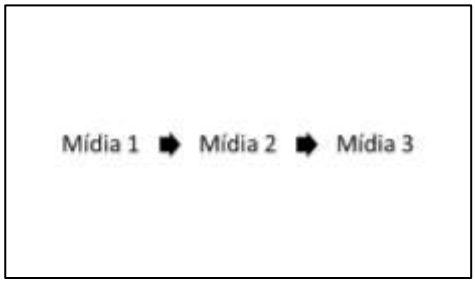
[180] *Fandom* é o termo que vem sendo utilizado para se referir a uma comunidade de fãs aficionados que se agregam em torno de um mesmo gosto. Os *fandoms* se expressam comumente através de *fanzines*, revistas criadas e editadas por fãs cuja qualidade de publicação varia; *fanfilms*, filmes criados e editados por fãs, e *fanfictions*, histórias escritas pelos fãs e publicadas *online* que relatam os personagens originais em outras situações não elaboradas pelo autor ou, ainda, versões da história original.

[181] Tendo tido alunos da Comunicação Social, utilizo a nomenclatura em virtude da normalização brasileira considerar cinema uma categoria dentro da mídia *audiovisual*. Vide: BRASIL. Decreto nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE. Emenda Constitucional, nº 32, 11 de setembro de 2001. <Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm> Acesso em 20 de outubro de 2016.

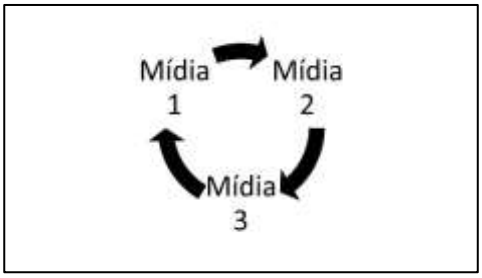
ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

que torna o cinema único e o que fundamenta a mídia como uma mídia que não as demais é justamente o modo como com elas dialoga. A partir desse diálogo surge ao cinema sua característica basal, que é, como dito, o movimento. Dessa forma, o usuário[182] recebe não apenas a mensagem, mas também à mídia. A mensagem é um conteúdo duplo: a própria mensagem em si e a forma como ela é passada pela mídia em suas próprias características.

Essa relação entre as mídias por vezes até parece antropofágica – se pensarmos nas estruturas das mídias como corpos e no modo como veiculam sua mensagem/conteúdo como personalidade –, mas cujo processo não converte a uma fórmula necessariamente anabolizada, qualifica-se o postulado "mídia é aquilo que remidia" de Bolter & Grusin (2000). Não apenas pode-se dizer que o conteúdo de uma mídia é outra mídia – já diria McLuhan –, mas que há um processo cíclico.



Quadro1 – perspectiva segundo McLuhan



Quadro 2 – perspectiva segundo Bolter & Grusin

Segundo Bolter & Grusin, o surgimento de novas mídias desafia as anteriores a se readaptarem às novas provocações criadas. McLuhan afirma que toda nova mídia traz consigo um novo contexto e justamente por isso, acaba sendo vista pelo senso comum como um agente corruptor que veio corromper a sociedade. Assim, sua antecessora direta acaba sendo hierarquizada como "arte" e a nova como um movimento periférico com potencial degradante. Ou seja, ainda seguindo o que diz o teórico, quando cinema surgiu, teatro – que desde a época greco-romana era acessível a todos os públicos – foi formulado no imaginário

[182] Usuário como um termo geral para definir o "receptor" da mídia. Ou seja, o leitor, o jogador, o espectador etc.

popular como uma mídia superior – talvez até aristocrática em imaginário, não em execução e realidade – e recebeu o *status* de "grande arte". Como dito anteriormente, trata-se de um processo cíclico. Portanto, a revitalização e a divisão hierárquica não se sustentam. A nova mídia surge justamente por influências da(s) anterior(es) e, ao com ela(s) rivalizar, dá a ela(s) uma nova perspectiva ou, ainda, aplicativos e possibilidades. Desenvolvendo novos gráficos a fim de se aproximar cada vez mais do real, a mídia videointerativa, por exemplo, acabou por compartilhar suas descobertas digitais com o audiovisual, principalmente o cinema. É para melhor compreender o diálogo cíclico que ocorre entre as mídias que surgem os estudos intermídias.

Importante, antes que eu traga questões históricas, se faz a ressalva de que *intermidialidade* e *interarte* não são sinônimos, nem provêm do mesmo campo teórico. Os estudos interartes tem, em muitos aspectos, afinidade aos estudos baseados no conceito de intertextualidade e agrega o olhar sobre os textos não-verbais das demais artes. Intermídia, por sua vez, é um vocábulo empregado pelo artista canadense Dick Higgins, membro do grupo Fluxus, para se referir às associações interdisciplinares que estavam acontecendo na década de 1960. Claus Clüver esclarece a distinção:

> (...) diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como "artes" (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às "mídias" e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. Quase todas essas formas de expressão e comunicação estão institucionalizadas isoladamente; as disciplinas a elas dedicadas desenvolveram seus próprios métodos considerando os materiais (e "mídias", num outro sentido da palavra) dos objetos dos quais elas se ocupam e as funções culturais e sociais; além disso, todas elas têm consciência de sua própria identidade. (CLÜVER, 2006, p. 18-19)

Assim, análises intermidiáticas acabam por fugir de questões de estética e, muitas vezes, de representação. Muito por isso, Bolter & Grusin argumentam que não pretendem afirmar que remidiação é uma característica que se apresenta como verdade estética universal às mídias. Quando ao analisar o diálogo entre o desenho da árvore e a foto do desenho ou mesmo entre o desenho e a foto da árvore real, não estaria em questão o quão estético resultam os produtos.

INTERMIDIALIDADE E OS ESTUDOS COMPARADOS

Os estudos do diálogo intermidiático provêm, segundo Irina Rajewsky, de duas linhas teóricas. Uma com origens nos teóricos do cinema André Bazin e Bela Balázs, autores Alfred Döblin e Berthold Brecht, e o teórico Walter Benjamin (WASSMANN, 2009, p. 98). Outra com raízes em estudos comparados, a partir dos estudos interdisciplinares. O diálogo interdisciplinar, antes comumente utilizado sem que lhe fossem delimitados uma aplicabilidade ou modo de estudo definido, dentro dos motes comparatistas, indica estudos nos quais se visa estabelecer e/ou analisar o diálogo existente entre o literário e outra ciência (ZEPETNEK, 1998, p. 79). O fazer interdisciplinar apresenta uma inclinação à inventividade intrínseca, desse modo, compete àquele que promove o diálogo e busca a mediação "criar novos objetos de conhecimento", uma vez que "eles se disponham a atravessar suas fronteiras, adotando uma mobilidade que os habilita ao diálogo com outros sujeitos e referenciais teóricos" (MARQUES, 1999, p. 12).

A partir do conceito baldrame de Van Tieghem, a *passagem*, os estudos comparados romperam fronteiras e têm dialogado com outras ciências, a partir dos estudos interdisciplinares que redefinem, segundo Cunha (2011), o lugar da literatura e de suas ciências tornando-o intrínseco à esfera da cultura. Há muito empenho do meio acadêmico refletido na forma de publicações – teses, livros, artigos etc. – abordando temáticas envolvendo literatura e outras artes. O tema é certamente singular para as pesquisas comparatistas uma vez que considera o exame dos nexos do literário com/em outros constituintes de manifestações das artes, compondo uma exploração interdisciplinar abastada que é dona de objetivo prático, aspectos e concepções a empreender, indagar e testar. Em minhas pesquisas, busco associar elementos provenientes de teorias referentes a *passagem*, *remidiação* e *meia-realidade*, como teores de averiguação e cotejo, à literatura em suas formulações transpostas além da fronteira do literário, assinalando, assim, o caráter de mobilidade da Literatura Comparada, disciplina que se fixa em sua natureza mediadora ao compreender a materialização do diálogo entre o linguístico e o outro (CARVALHAL, 2002, p. 36). Os estudos comparatistas ao se organizarem como disciplina acadêmica, por influência do multiculturalismo que foi aspecto transformador aos estudos literários e culturais, focou-se em movimentos literários e suas influências, nos estudos de gênero e nas literaturas periféricas ao cânone. Com a virada do século, a globalização emergiu como uma influência determinante a quase todas as áreas resultantes da atividade humana e, assim, a Literatura

Comparada passou, cada vez, a mais incluir em suas análises, através dos estudos interdisciplinares, outras áreas que tratassem da experiência de experimentação humana. A globalização trouxe à Literatura Comparada inúmeras críticas e ceticismo. Mais uma vez, especulou-se sobre o que seria o campo de análise do comparatismo e qual a sua utilidade em um mundo de igualdade global. Para responder a essas críticas a American Comparative Literature Association (ACLA) convidou o professor Hans Saussy a organizar o relatório *Comparative Literature in an Age of Globalization*. O intuito desse relatório foi contrapor as críticas, relatando que os estudos comparatistas hoje têm a capacidade de contribuir para uma visão plural de mundo junto à globalização. Para isso, o relatório analisa como as situações provocadas pela globalização afirmam ou enfraquecem os discernimentos da Literatura Comparada. Ao organizar esse último relatório da ACLA com outros professores, Saussy expõe a vitalidade ininterrupta dos estudos comparatistas e seus esforços ao lidar com os problemas enfrentados pela sociedade globalizada, suas criações e particularidades. Segundo Christopher Braider, um dos dezenove professores convidados para colaborar com capítulos para o relatório, a interdisciplinaridade é o "tópico máster" para os próximos estudos a serem desenvolvidos pela disciplina.

O ÚLTIMO PONTO DO TRICÔ

O termo, intermídia, último ponto do tricô longo e cheio de linhas e cores, "é melhor entendido pelo que não é, do que pelo que é" (HIGGINS, 1966, p. 3). Essa definição abrangente, segundo Rajewsky, ainda, explica que acarreta vantagens e desvantagens à área de estudos da intermidialidade. A desvantagem é que uma acepção que de tal modo se dilata espontaneamente para um labirinto de teorias, significados e críticas, cujas pontas, por vezes, divergem. A vantagem é que a acepção, justamente por sua amabilidade, possibilita a concepção de possíveis arrolamentos entre todas as mídias já concebidas e aquelas que ou ainda não foram concebidas ou estão em processo de formalização, estão em busca de sua característica basal. De modo a criar categorias de aplicação, Irina Rajeswsky propõe três tipos de estudo. O primeiro seria o *Medienwechsel*, estudo de intermidialidade segundo a transposição midiática aplicável às adaptações fílmicas de textos literários e novelizações, por exemplo. O segundo seria o *Medienkombination*, estudo de intermidialidade aplicadas às mídias compostas como a ópera e as histórias em quadrinhos, por exemplo. O terceiro seria o *intermediale Bezüge*, intermidialidade no sentido de referências intermidiáticas, ou seja, os

processos de remediação como a referência que a foto do desenho da árvore faz ao desenho ao expô-lo.

Qualquer que seja o grupo ao qual a análise melhor se afilie, acredito que a importância do estudo de intermidialidade seja a busca pelas "radiações Hawking" das mídias, que, aos olhos desatentos, passam ocultas. Talvez, as categorias propostas por Irina Rajeswsky nos sirvam bem se as utilizarmos como pontos de partida em nossas pesquisas, mas nunca como ponto de chegada. Acredito que classificar uma variedade de eventos sob uma mesma palavra pode nos fazer ignorar suas singularidades diversas. Categorizar demais é o mesmo que ser fiel demais a uma teoria, acaba por impedir novos olhares. Assim, também nos cega o pensamento de que, por já ter sido muito debatida, a temática aqui abordada seja irrelevante. Acabamos por esquecer que ao darmos o assunto como "dado" ignoramos aqueles que o olham pela primeira vez e que constantemente nos apontam que, na verdade, saímos do labirinto sem nunca termos encontrado seu centro.

Se sentada olho para a janela e vejo uma árvore, a janela é o ponto de partida para o meu diálogo com o "real". Meus olhos são o ponto de partida para o meu diálogo com o "real", quando não houver janela. Mídia não é algo novo, pensar no modo como as mídias dialogam e no fato de que a fronteira entre elas é um local de passagem e não de separação pode também não ser. Mídia, meio e médium... todos são pontes para um conteúdo, mas cada ponte tem seus materiais. A ponte pode ser incolor para as nossas percepções, porém existem necessariamente. Destarte, intermidialidade, segundo a ótica que sigo em minhas pesquisas, não está na foto do desenho ou no filme da fotografia, está no diálogo. O prazer dos estudos está na fronteira e não numa categorização extremada de suas individualizações. Está no abstrato, na transparência. Está no limiar do "horizonte de eventos" de cada mídia. Limiares que se distinguem de mídia para mídia, pois mídia é aquilo que remidia, que adapta, que refrata e que relata.

REFERÊNCIAS

BERNHEIMER, Charles. *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BRASIL. Decreto nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE. *Emenda Constitucional, nº 32*, 11 de setembro de 2001. <Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm> Acesso em 20 de outubro de 2016.

CARVALHAL, Tania. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

CLÜVER, Claus. Inter textos/Inter artes/Inter media. *Aletria: revista de estudos de literatura.* Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 14, jul./dez. 2006 <disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1357/1454 >

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CUNHA, João Manuel S. O local da literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade. In: João Luis Pereira Ourique et all. (org.). *Literatura: crítica comparada.* Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.

HIGGINS, Dick. Intermedia. *The something else newsletter.* Nova York, 1996. <disponível em: http://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf>

MARQUES, Reinaldo. Literatura comparada e estudos culturais: diálogo interdisciplinares. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.) *Culturas, Contextos e Discursos – Limiares Críticos no Comparatismo*. Ed. Da Universidade: Porto Alegre, 1999.

MCLUHAN, H. Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. Berkeley: Gingko Press, 2013.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea.* Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

SAUSY, Hans. *Comparative literature in age of globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

VAN TIEGHEM, P. *La littérature comparée*. Paris: Col. A. Colin, 1931.

WASSMANN, Elena. *Die Novelle als Gegenwartsliteratur*. St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2009.

ZEPETNEK, Steve Tötösy de. *Comparative literature: theory, method, application*. Atlanta: Edition Rodopi B.V., 1998.

ANAIS – VOL. 3 TRABALHOS COMPLETOS ISSN: 2237.4361

LA LITTERATURE DES NOMS DANS *LA CARTE D'IDENTITÉ* DE JEAN-MARIE ADIAFFI

YÉO N'GANA (UFSC)

Perder nuestro nombre es como perder nuestra sombra; ser solo nuestro nombre es reducirnos a ser sombra. La ausencia de relación entre las cosas y sus nombres es doblemente insoportable: o el sentido se evapora o las cosas se desvanecen. Un mundo de puros significados es tan inhospitalario como un mundo de cosas sin sentido – sin nombres.
Octavio Paz

1. INTRODUCTION

Noms et personnages sont généralement condamnés à coopérer pour la production du/des sens du texte littéraire, bien que le premier ait longtemps été marginalisé à plusieurs égards par certaines approches critiques. Cette relation de coopération tissée et consolidée par une tradition millénaire entre peuples et systèmes a, depuis des lustres, servis de moyen pour inscrire les imaginaires, disséminer les idéologies et construire les identités dans cet espace public de rencontres : la littérature (manuscrite/tapuscrite ou orale). Le code onomastique dans l'œuvre adiaffienne, en plus de révéler le personnage, a servi à tisser la structure de la narration. Les noms sont des récits intradiégétiques qui unissent, fondent et confondent univers fictionnel et réalité. Le présent article a pour objectif d'explorer à partir d'une approche sociopragmatique fondée sur les travaux de RANGIRA GALLIMORE (1996) et AGYEKUM KOFI (2006), l'univers des noms propres pour comprendre leur fonctionnement afin d'établir leur pouvoir d'énonciation et de mesurer leurs contributions dans les littératures africaines et dans celle(s) de la Côte d'ivoire. Ce faisant, il nous sera nécessaire de connaître l'agenda de l'auteur afin de déchiffrer son style d'écriture. Les réflexions de MICHEL BALLARD (2009), AIXELÁ FRANCO (1996) et de MARIA TYMOCZKO (1993) nous ont aussi permis de penser une éventuelle approche pour la traduction de l'œuvre vers le portugais brésilien.

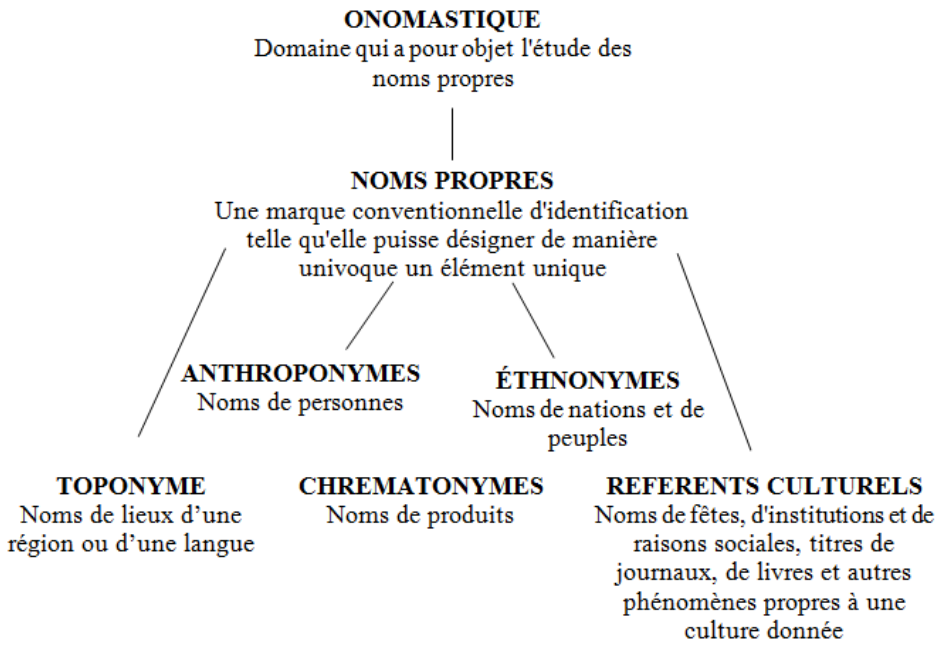
2. NOMS PROPRES: REALIA OU CONSTRUCTION SUBJECTIVE?

L'intervention d'Adiaffi dans *La carte d'identité (LCD)*, partant, dans ce scénario idéel, s'effectue par et à travers le recours à une autre forme de pensée, à l'introduction d'un autre paysage, d'une contradiction à la fois sociétale, linguistique et politique : le colonisé retire ses chaînes, le subalterne s'engage enfin à parler. Cette intervention par contre se veut éducative et donc initiatique. Nous sommes ainsi dans *La carte d'identité,* face à trois types d'initiation : *Linguistique* (avec l'introduction de la langue « agni » dont la structure altère la forme de pensée et met à l'épreuve la syntaxe du français auquel elle se frotte) ; *Culturelle* (les danses et la gastronomie agni / ivoirienne font irruption dans l'œuvre et modifient les goûts) ; et *Spirituelle* (ce qu'il y a de plus précieux dans le monde « agni », c'est la spiritualité, l'imaginaire dans la mesure où « ce qui nous sert pour voir, ce ne sont pas les yeux, mais l'esprit[183]». Les noms propres et les proverbes constituent ainsi pour les peuples africains, des voies efficaces d'expression où s'incrustent facilement les trois aspects de l'initiation auxquels Adiaffi nous expose. Cette stratégie ne vient cependant pas d'Adiaffi. Elle était déjà pratiquée par nombre de grands auteurs africains comme Chinua Achebe, Hampâté Ba, Amadou Kourouma, Labou Tansi, *inter alia*, qui faisaient recours aux noms sur fond de leurs cultures et traditions respectives, comme sources d'inspiration et de création. Les noms des personnages passèrent de simples éléments référentiels pour devenir des points nodaux où s'interconnectent actions et descriptions (NESSELROTH *apud* WAMITILA, 1999, p.35).

Bien que dans un univers fictionnel, les personnages donnent l'impression de nourrir de bonnes relations avec les réalités dans lesquelles ces écrivains se trouvent. Ce faisant, les noms des personnages sont explorés par ceux-ci comme moyens de communication, de positionnements et de divulgation idéologiques. Alors, il nous semble donc convenable de réfléchir sur le sens même du nom. Qu'est-ce qu'un nom ? Quelles en sont les typologies ? Dans une étude faite à l'Université de Silésie par Anne Paliczka[184], nous arrivons à les diviser en noms propres et en noms communs. Ce qui, par contre, nous intéresse ici, ce sont les noms propres ; ce qui relève de l'onomastique. L'onomastique, c'est l'étude de l'histoire et de

[183] Philosophie populaire, auteur inconnu.
[184] Etude réalisée à l'Institut des langues romanes et de traduction de l'UNIVERSITÉ DE SILÉSIE avec pour titre : "Nom propre et ses dérivés en traduction", http://el.us.edu.pl/wf/pluginfile.php/271/mod_resource/content/0/paliczka.pdf

l'origine des noms propres en particulier les noms de personnes *(Oxford English Dictionary*[185]*, online)* tel que synthétisée par Paliczka :



1. Graphique réalisé par Anna Paliczka

Si nous pensions qu'Octavio Paz avait raison de dire dans son article *Traducción : literatura y literalidad* (1971) que « perdre notre nom, c'est perdre notre ombre », cette affirmation traduit bien la conception et l'importance que les sociétés africaines plus particulièrement Agni, ont pour les noms. Chez les Agni, le nom est révélateur de la personnalité de l'individu qui le porte. Donner un nom est donc sacré et passe par une tradition bien établie. Dans une étude menée par le professeur Agyekum Kofi intitulée *The Sociolinguistic of Akan Personal Names (2006)*, nous découvrons que le nom de l'enfant ne peut être défini qu'après l'établissement des conditions de naissance de celui-ci. Chez les Agni, nous avons donc des noms en relation avec : le jour de naissance, la famille, les circonstances. Les noms de circonstances contiennent les anthro-toponymes, les temporonymes (parmi lesquels, il y a ceux liés au calendrier sacré, aux festivals akan, à la situation sociale, politique et économique à l'image du nom *Afriyie [tu es arrivé à temps]* pour un enfant né dans un période de boom économique), noms liés à l'accouchement, noms de protection contre la mort ou pour conjurer les mauvais auspices, noms liés à la flore, à la faune et aux structures physiques, noms théophoriques, titres honorifiques, insinuations, proverbes, insultes, toponymes, zoonymes, surnoms, etc.(AGYEKUM, 2006). L'on perçoit

[185] Définition disponible sur https://en.oxforddictionaries.com/definition/onomastics

dans ces conditions que l'attribution et les motivations du nom diffèrent d'un grand pas du schéma présenté par Paliczka. Nous sommes dans *La carte d'identité*, en face du même cas d'espèce.

3. JEAN-MARIE ADIAFFI : DE L'AGENDA POLITIQUE AU STYLE D'ECRITURE

Le projet de décolonisation de l'Afrique, s'il a longtemps eu Ngugi wa Thiong'o avec son *Decolonizing the Mind: the politics of African Literature (1981)* comme l'une de ses figures de proue, constituait un agenda commun surtout pour les romanciers africains des années soixante parmi lesquels Yambo Ologuem, Amadou Kourouma, labou Tansi, Mohamed Alioum Fantouré, Henri Lopez, Werewere Liking pour ne citer que ceux-ci. La poétique adiaffienne dans *La carte d'identité* en plus de s'inscrire dans la même logique, celle de rechercher une nouvelle esthétique, apparaît aussi comme une autoréflexion philosophique du colonisé – aujourd'hui subalterne – sur lui-même. Il s'agit ici pour Adiaffi de montrer et décrier la sociogenèse de l'aliénation coloniale qui a lieu sur les contrées africaines et qui est continuellement alimentée par ceux qu'il considère comme des fils du néocolonialisme.

> Ce roman, en 1983, appelait de ses vœux la fin des dictatures de partis uniques, l'avènement du multipartisme et de vraies démocraties en Afrique, la libération de Mandela et l'effondrement final de l'Apartheid. […] Aujourd'hui, en 1991, Sankara est mort, trahi par les siens, comme dans le roman ; Mandela à qui ce livre est dédié, a été libéré ; et depuis, le début de 1990, nous assistons à l'ébranlement en Afrique des systèmes de dictature militaire ou civile (ADIAFFI, 1991 *apud* GALLIMORE, 1996, p.12)

Il est donc évident que le militantisme et le panafricanisme sont chez Adiaffi, les raisons même de sa production littéraire et intellectuelle. Par conséquent, ses références sont autres. Bien qu'influencé par ses nombreuses rencontres européennes (avec Michel Foucault, François Chatelet, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Comte de Lautréamont, Rimbaud, etc.) et ses lectures afro-diasporiques (Aimé Césaire, Frantz fanon, Bernard Dadié, Amadou Kourouma), c'est seulement dans la culture et la philosophie Agni qu'Adiaffi trouve les moyens qu'il lui faut pour crier son ras-le-bol, raconter sa version de l'histoire de l'Afrique et du peuple Agni. Son style d'écriture n'a donc pas une forme fixe.

Jean-Marie Adiaffi Adé est né à Bettié, ville située au nord-est de la Côte d'ivoire, en 1941. Il était également professeur de philosophie, poète, prosateur, réalisateur et acteur.

A partir des années 50, surgissent des prosateurs africains – tous influencés par le modèle occidental – qui utilisent le roman comme instrument politique et culturel pour dénoncer les abus du régime colonial. Leurs thèmes étaient entre autres l'affirmation de soi, la recherche de l'identité et la quête pour une définition de l'idéal national (idem, p.8). Mais, à la fin de la décennie de 1960, l'on observe l'abandon de ce conformisme formel pour l'adoption d'une nouvelle esthétique, d'un nouveau paradigme[186] qui renouvelle la structure narratologique par le mélange des genres littéraires. Et Adiaffi[187] était bien conscient de ce qu'une nouvelle esthétique impliquait consciemment ou inconsciemment une nouvelle expression de la pensée, un nouveau regard sur le monde. Adiaffi nous oblige de son œuvre à jeter un regard sur l'histoire et à embrasser la culture Agni. Notre corpus fait partie d'une trilogie constituée par *La Galerie Infernale (1984), La carte d'identité*[188] *(1980)* et *Silence, on développe (1991)*. Dans la production adiaffienne, l'agenda nous semble bien clair lorsqu'il dit que « c'est pour notre combat commun de libération que j'écris ». Ce faisant, il se sert dans son projet des noms propres, et partant, de la culture Agni vu qu'une des particularités de ceux-ci, c'est leur relation intrinsèque avec une culture donnée; ce que Bariki (1999) appelle le « contexte social de l'attribution des noms ». Cette approche des noms comme révélateurs de la société ethnique qui mine le travail fictionnel à travers l'ensemble des images et des imaginaires auxquels le lecteur se voit conduit, apparait dans l'œuvre adiaffienne comme un parcours initiatique. Le statut du personnage dans *La carte d'identité* comme simple archétype (GALLIMORE, 1996, p. 21), est l'occasion pour Adiaffi de transmettre et canaliser ses idées et idéologies. Derrière le symbolisme du personnage, se cache une volonté de confession de la part de l'auteur. Ecrire, comme disait Périssé (2003), c'est se confesser

[186] L'une des pionnières fut Séwanou Dabla avec son livre *Nouvelles écritures africaines* dans lequel elle analyse l'esthétique dudit nouveau roman africain dont les écrivains sont préoccupés par la recherche d'une nouvelle forme, d'une nouvelle esthétique. Ils sont entre autres Yambo Ouologuem (*Le devoir de violence*, 1968), Amadou Kourouma (*Les soleils des indépendances*, 1970), Sony Labou Tansi (*La vie et demie*, 1979), Alioum Fantouré (*Le récit du cirque*, 1975), Henri Lopes (*Le pleurer-rire*, 1982), Werewere Liking (*Elle sera de jaspe et de corail*, 1983), Jean-Marie Adiaffi (*La carte d'identité*, 1980). (Cf. GALLIMORE, 1996).

[187] Dans un article intitulé "Les maîtres de la parole", Adiaffi dit que « pour produire une littérature écrite typiquement africaine, il faut tirer les modèles de la littérature africaine proprement dite que nous connaissons par le truchement des récits oraux de l'Afrique traditionnelle. (Cf. GALLIMORE, 1996, p.10).

[188] *La carte d'identité* est l'histoire de Mélédouman, un prince Agni, fils du roi Benié Kouamé, roi soleil des Agni. Comme la majorité des jeunes africains issus de familles nobles, il fut envoyé en France étudier où il suivit une formation en philosophie à la Sorbonne, complétée par divers autres cours comme le droit, les lettres et l'histoire dans différentes universités. A la fin de sa formation, le prince Mélédouman choisit de rentrer dans son pays la Côte d'ivoire. Une fois rentré, à la différence des jeunes intellectuels de son époque, Mélédouman ivre de sa passion pour sa patrie, renonce à toutes les propositions qui lui sont faites. Il ne voulait pas collaborer avec l'administration d'antan, qu'il jugeait encore hantée, dans le plus profond de sa structure, par le spectre de la colonisation. « Son choix, son engagement fut de s'intégrer, s'enraciner le plus profondément possible dans son histoire, dans ses traditions, se pénétrer de sa philosophie », (LCD, 135-36).

publiquement. La trilogie adiaffienne s'inscrit parfaitement dans ce projet de [re]dire, de mettre à nu les questions sociétales, vider jusqu'à la plus fine de ses veines. Dans un article publié posthumément, il dit :

> Dans tout mon texte, j'utilise les mots ivoiriens. Ne sachant pas définir un mot venu d'ailleurs, je garde mes mots autochtones. On me reproche dans mes textes d'utiliser les mots agnis. J'utilise les mots d'une langue que je connais. Quand je connais des mots non-agnis, j'en fais le même usage. [...]Faites comme moi, enrichissez la langue française avec nos mots à défaut de les utiliser comme langue littéraire pour chaque écrivain. [...]Personne ne peut reprocher aux Grecs d'avoir pensé avec des mots grecs, puisqu'ils sont grecs. Je n'invente pas des mots pour le plaisir d'être pédant [...] Faites, je vous en prie, un effort pour assimiler les mots agnis comme je l'ai fait pour assimiler les mots non-agnis. (ADIAFFI, 2013, online)

Il s'agit, au-delà du divertissement, de créer un espace pour s'interroger sur la langue de la fiction et/ou de la communication. Le nom même du lieu où se déroule l'histoire, c'est-à-dire « Bettié : *écouté* » est un signal fort. Il s'agit là d'un cri de cœur. L'auteur veut dès le départ avoir toute l'attention de son lecteur. Il veut que celui-ci soit plus attentif. Adiaffi par ce choix marque d'un sceau, la gravité de la situation qui prévaut et s'érige du même geste à la fois comme un griot qui veut raconter l'histoire, la vraie histoire sans détour et comme un activiste qui s'engage à dévoiler la face cachée d'un monde qui pendant longtemps est passé sous silence. Son style d'écriture est donc le n'zassa[189] où tous les anthroponymes sont choisis sur mesure.

4. LES ANTHROPONYMES EN TANT QU'UNIVERS

La pratique de non-traduction des anthroponymes, au cours du temps, leur a donné un caractère de simples référents. Alors que chaque nom apparaissant comme un mot simple ou composé cache pourtant la totalité de son sens dans la phrase qui en porte l'intrinsèque, le non-dit, pour l'usager natif ou le connaisseur de la langue et la culture (NGOZI, 2014) Agni.

[189] « Dans la langue de l'auteur, le terme *n'zassa* appartient au vocabulaire de la couture. Il désigne « un pagne africain, une sorte de tapisserie qui rassemble, qui récupère des petits morceaux perdus chez les tailleurs pour en faire un pagne multi-pagne, un pagne caméléon qui a toutes les couleurs, qui a plusieurs motifs. Dans le contexte de la création littéraire, le *n'zassa* apparaît alors comme la métaphore indiquée pour se référer à un texte qui, à l'instar du conte oral africain, rassemble harmonieusement des genres littéraires aux formes, poétiques et fonctions différentes. À l'image du tailleur qui compose son pagne *n'zassa* au hasard des morceaux de tissus récupérés, le créateur de l'œuvre littéraire *n'zassa* recourt, au gré de son inspiration et de ses intentions esthétique et idéologique, aux genres constitutifs de sa compétence artistique. Il aboutit, selon l'expression d'Adiaffi, à un « genre sans genres » qui s'affranchit audacieusement de la triade générique classique : roman, poésie, théâtre. » DEHO, 2009, p.2.

Il peut servir de moyen pour véhiculer un message dirigé à une communauté en générale ou au porteur en particulier. Le message peut être d'ordre social ou sémantiquement éducatif, philosophique ou politique. L'anthroponyme peut ainsi avoir une force réactionnaire. Si "être seulement notre nom, c'est nous réduire à une ombre » (PAZ, 1971), ce que le donneur et/ou l'écrivain veut, c'est produire une réaction, un effet. Il s'agit, par conséquent, dans *La carte d'identité*, d'une communication différée où les noms jouent le rôle d'énoncés, de signifiants et de signifiés.

> Les anthroponymes et les toponymes se présentent comme une toile de fond qui réceptionne la trame romanesque et participe de sa construction, étant donné que dans « l'univers narratif, toute action prend sa source dans un conflit structurel. Il n'est pas de roman sans personnages : l'intrigue n'existe que pour et par eux » (BRA, 2013, en ligne).

Dans le cadre de cette étude, nous avons choisi quelques-uns à savoir: Mélédouman, Kakatika Lapine, Garde-Floco Gnamien Pli. Adiaffi utilise les anthroponymes comme stratégie pour structurer son récit où chaque nom marque une étape et aide à constituer l'atmosphère. Mélédouman, protagoniste, dont le nom signifie littéralement « *soit : je n'ai pas de nom, ou exactement, on a falsifié mon nom* » (LCD, 1980, p.3); pose deux problèmes: linguistique et identitaire. D'une part, le double sens de celui-ci est dû simplement au caractère tonal des langues africaines où la moindre altération dans la tonalité, modifie le sens. Adiaffi montre également que la langue Agni, au même titre que les langues européennes, a sa complexité face à laquelle, une connaissance poussée de celle-ci s'avère nécessaire. D'autre part, après avoir été arbitrairement arrêté pour ensuite être accusé d'avoir perdu sa carte d'identité, Adiaffi engage Mélédouman, à travers le sens et le symbolisme de son nom, sur un chemin de croix : «Voilà ! Voilà ! Sept soleils, trois lunes et quatre nuits pour retrouver ma carte d'identité » (LCD, 1980, p.59). Cette quête est un paradoxe important sur la question identitaire et référentielle. Adiaffi use également Mélédouman pour s'interroger sur l'existence:

> Ta carte d'identité ! Ta carte d'identité ! Qu'est-ce que c'est que cette histoire de carte d'identité ? Regardez-moi bien. Sur cette joue, cette marque que vous voyez, c'est ma carte d'identité. J'ai sur mon corps d'autres marques qui concourent à la même démonstration. S'additionnent pour donner la même preuve. La preuve par le sang de ce que je suis. Ce sont mes ancêtres qui sont fondateurs de ce royaume, de cette ville. Tout ici constitue ma preuve et ma carte d'identité. Puisque tout ici m'appartient et atteste ce que je suis, qui je suis. Le ciel et la terre. [...] Vous trouvez que je ne suis pas assez identifié comme cela ? Identifié par l'histoire. Identifié par la terre, cette terre qui est sous nos pieds, qui m'a vu naître et qui sera ma dernière demeure.

> Identifié par le soleil qui est sur nos têtes, l'immense ciel. Identifié par la population. Qui, dans ce royaume, ne me connaît pas ? Au fait, quand on y pense, carte d'identité, quel drôle de mot ! Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela ne veut rien dire, un simple papier. D'ailleurs il y a tellement de cartes. Cartes à jouer, jeu de cartes. Cartes de géographie. Cartes postales. Cartes-lettres. Manger à la carte. (LCD, 1980, pp. 28-29)

Mélédouman dont l'identité se révèle dans la généalogie de ses aïeux agni est, aux yeux du commandant, dépourvu d'identité parce qu'il ne possède pas ce papier conventionnel imposé par l'administration coloniale (GALLIMORE, 1996, p. 34). La particularité du message adiaffien réside dans l'élaboration du nom, de l'image que renvoie ce nom, dans la forme du discours. « Le nom joue sur une double réalité : le Noir qui sait qu'il a une identité et la négation de celle-ci par le Blanc. C'est dans l'intonation. Si c'est le Blanc qui parle, il a une intonation différente et le nom veut dire autre chose. Si c'est Mélédouman lui-même qui parle, c'est autre chose » (ADIAFFI, *apud* GALLIMORE, p.33). Les anthroponymes dont il fait usage sont des formes métaphoriques qui décrivent des situations réelles de misère et de dépravation de la société. Le conflit structurel dont parle Bra, est causé par la colonisation représentée par Kakatika Lapine, commandant du cercle dont les arrestations arbitraires et la négation de la tradition répondent parfaitement au projet européen, et français en particulier, de réduire au silence et d'intimider le peuple de Bettié :

> D'abord, Assié Bosson, qui est le méchant génie de la forêt. Puis, Lokossué, qui est un fétiche particulièrement terrible, impitoyable, cruel. Et quand on sait la cruauté exceptionnelle de tout fétiche, on peut aisément deviner ce que peut être leur poids lourd, champion toutes catégories. Ensuite, Kakatika, qui lui resta. Ah ! Kakatika ! Outre la sonorité nauséabonde, empuantie, merdière et emmerdante des premières syllabes, cela veut dire «monstre géant». Dans l'imagerie populaire et cosmogonique agni, on soutient qu'il existait, avant l'arrivée des habitants actuels du pays, des géants monstrueux, poilus comme l'araignée et d'un sadisme de vampire. Mais en ce qui concerne notre cher cercle de Bettié, quand on prend la peine d'admirer la taille de pygmée de son superbe commandant, on ne peut s'empêcher, en remarquant l'ironie de la situation, de sourire en coin, même si l'on vient de perdre sa mère. En effet, court sur pattes comme une chèvre à terme, avec des bras énormes qui annonçaient, vingt-quatre heures à la ronde, l'arrivée du corps et des pieds de notre commandant Kakatika vénéré, ce qui était une excellente chose pour les administrés terrorisés qui préparaient leur garde-à-vous mécanique, sa petite tête d'oiseau rapace, ses yeux de chouette, le commandant Kakatika, Lapine de son vrai nom familial, genre viril et martial, n'avait vraiment pas la tête du métier, le métier de l'autorité. (LCD, 1980, p.11)

Il est donc comparé à tout ce qui, dans l'imaginaire Agni, représente les plus démoniaques des créatures. Construit à partir des traits linguistiques agni et français, c'est un nom satirique pour dénoncer la violence et le sadisme de l'homme blanc (GALLIMORE, 1996, p.29). Un rôle que Kakatika jouera si bien lorsqu'il ordonne aux gardes de torturer Mélédouman qui perd la vue et sombre dans une nuit éternelle. En plus de lui voler son

identité pour ensuite lui offrir la cécité, c'est maintenant à son intelligence que Kakatika s'attaque : « Sait-on jamais, peut-être avec ta carte d'identité tu retrouveras à nouveau l'usage de tes yeux perdus ! » (LCD, 1980, p.59). Kakatika est aidé dans sa tâche par les Gardes-Floco. Les anthroponymes se présentent comme des récits intradiégétiques dans l'univers fictionnel de LCD dans la mesure où il s'agit d'histoires au sein d'une autre histoire. Leur choix par Adiaffi dépend du rôle qu'il veut leur assigner dans le récit. En tant que convention sociale, le nom propre renseigne sur le donneur et le porteur. Pour ce qui concerne Gnamien Pli, « ce sont ces singeries qui les poussèrent à donner à notre floco le surnom envié de Gnamien Pli (Gros Dieu). Les démons d'ailleurs, comme toujours malicieux, insistaient beaucoup plus sur le Pli (Gros) que sur le Gnamien (Dieu) » (LCD, 1980, p. 10). Chaque nom est chez Adiaffi, une occasion d'introduire et faire valoir le sarcasme et l'humour agni. Il réussit le jeu de mots dans les noms « Gnamien Pli » et « Ahilé-Kpli ». Tandis que « Pli » veut dire *gros* et symbolise le pouvoir physique et brutal du personnage sur les populations de Bettié; « Kpli » signifie *grand*. La satire semble faire partie de la culture agni, la preuve, même les bambins en ont l'art. « Floco veut dire : celui qui n'est pas circoncis, donc un idiot, un lourdaud, un homme vil, un va-nu-pieds, un fils de chien, un pauvre bâtard qui ne comprend vraiment rien à rien » (LCD, 1980, pp. 7-8). Si les anthroponymes métaphoriques ou symboliques concourent à l'expressivité du roman, ils s'insèrent selon Bra, dans une « opération de dénomination qui se fait dans la langue agni afin de permettre à Adiaffi de mieux construire chaque personnage en rapport avec ce qu'il est dans son environnement. Ces noms, en langue agni se comportent comme des proverbes ».

5. BENIR OU BANNIR ? (INSCRIRE OU PROSCRIRE?)

Le pluralisme culturel et la spécificité des noms, propre à chaque culture, rend herculéenne quelconque projet construit à partir d'une approche linguistique ou traductive simpliste, englobante ou globalisante, des noms dans la littérature. Avec le nouveau paradigme d'écriture, ils prennent toute une autre dimension. C'est à juste titre que Bariki défend que les traducteurs ne peuvent pas prendre la liberté de les transférer comme tel sans aucune explication ni note. Car l'incapacité du lecteur à comprendre le sens des noms, réduit son appréciation de la fonction qu'ils jouent (2009). Ce qui constituerait, pour l'œuvre adiaffienne, un génocide sémantique dans la mesure où les personnages agissent et réagissent en fonction de la signification de leurs noms auxquels leurs destins sont étroitement liés. A cet

égard, Adiaffi nous a devancé dans cette tâche en introduisant des gloses intra/interlinéaires comme il le fait avec la majorité des noms en langue agni.

> La singularité de la démarche stylistique de l'écrivain réside, par ailleurs, dans la transposition brutale des expressions en langue agni qui déroutent le lecteur non averti. Il est alors obligé d'expliquer suivant un mode de traduction interne qui lui permet, tout en mettant en avant les effets stylistiques ou des intérêts littéraires évidents, de faire interférer ou superposer la langue française à sa langue maternelle. Il tente ainsi de combler ou de réduire l'écart sémantique qui existe entre lui et les lecteurs ignorant sa langue. D'où, l'intérêt et la présence de gloses métalinguistiques rendues visibles par des artifices typographiques (parenthèse, double tiret, italiques, virgules) jouant le rôle d'éléments traducteurs. (BRA, 2013, en ligne)

Dans notre projet de thèse, nous envisageons traduire l'œuvre vers le portugais brésilien. Notre objectif dans une telle entreprise est – comme Adiaffi – introduire la langue, la culture et la philosophie Agni dans la société brésilienne. Nous sommes donc face à deux options : bénir ou bannir ces noms qui, pour le brésilien éduqué ou lambda, représenteraient une intrusion, une invasion ? Pour ce qui nous concerne, la question se pose plus. Mais, comme disait Maria Tymoczko,

> L'idéologie d'une traduction est à peine déterminée de façon partielle par le contenu d'un texte de départ – le sujet et sa représentation – bien que ce contenu puisse être, lui-même, ouvertement politique et incroyablement compliqué en tant qu'acte discursif, avec des aspects locutoires, illocutoires et perlocutoires du texte de départ, tous contribuant à la production de l'effet du contexte de départ. (Tymoczko, 2013, p.116 ; notre traduction)

En tant noms propres-culturèmes (LUNGU-BADEA, 2003) dont la présence à la fois dans le texte de départ leur donne, déjà dans la langue française, la nature d'items culturels spécifiques [ICS] (AIXELÁ, 1996) ; notre projet nous enjoint de les maintenir dans notre traduction vers le portugais brésilien. Selon Lungu-Badea, le culturème se rapproche de l'allusion, du néologisme, de l'emprunt ou de l'unité de traduction, sans se confondre avec ceux-ci (p. 276). Alors que dans l'œuvre adiaffienne les noms propres-culturèmes laissent ces frontières un peu plus floues. Ils sont pour la plupart à la fois allusion, néologisme, emprunt, proverbe, métaphores et satires. Cependant, leur enracinement dans la langue et culture agni rend difficile leur décodification, et ne semble pas viabiliser la possibilité d'un « équivalent » sémantique. Dans son travail intitulé *Les noms propres en traduction (2001)*, Ballard nous fait nombre de propositions parmi lesquelles: la *répétition* (les noms sont donc transférés intacts. Cependant, cela suppose l'existence d'une "équivalence consolidée" par l'usage. Ce qui n'est pas notre cas.), *l'assimilation phonétique et graphique [morphophonétique]* (celle-ci

s'accorde bien avec notre projet de transporter la langue et culture agni au brésil). Ce qui peut, selon Ballard, impliquer une translittération, une transcription, une désignation distincte ou le cas des jeux de sons comme susmentionné avec le cas du nom « Mélédouman ». En plus de proposer un glossaire à la fin de la traduction, une intervention s'avère nécessaire au niveau graphique afin de pouvoir représenter les sonorités de départ. Dans la langue portugaise le son « é » français (fr) correspond au «ê » portugais (pt). Trouvons quelques cas dans le tableau ci-dessous :

Tableau 1. :

Sons (fr)	**é**	ô	ê / è	oi	ou	ch	an, am	y / ll	o
Sons (pt)	**ê**	ó	é	ua	u / ú	sh	an / ã	nh	o / ô

Dans la traduction en anglais, les noms ont été maintenus comme tels. En portugais, l'accent tonique tombe normalement sur la pénultième syllabe. Or, nous sommes en face d'une langue (agni) tonale. Ce faisant, l'accent tonique est en constant déplacement. Comme, nous le verrons dans le tableau 2, nous proposons, en plus de l'adaptation morphophonétique, une prononciation figurée de trois noms (voir colonne coloriée):

Tableau 2. :

La carte d'identité (fr) [Jean-Marie Adiaffi]	**The identity Card (ang)** [Brigitte Katiyo Angays]	**A carteira de identidade (pt)** [notre traduction future]
C'est bien toi, ***Mélédouman*** (*soit : « je n'ai pas de nom », ou exactement : « on a falsifié mon nom* ») ? (p.3)	Are you ***Mélédouman*** ? (*meaning either 'I have no name' or more precisely, 'they falsified my name'.)* (p.1)	|me.le.du.man| É bem você **Meleduman** (quer dizer *"não tenho nome" ou exatamente "falsificaram o meu nome"*)?
Le vieux ***Mihouléman*** *(« je ne suis pas encore mort »),* l'adorateur des chaises… (p.147)	Old ***Mihouléman*** (*I haven't died yet*), guardian of the holy chairs (p.104)	|mi.ú.le.man| O velho **Miuleman** *("Ainda não morri")*, o adorador das cadeiras
Le plus acharné de tous était bien entendu son propre neveu, son héritier, ***Mikrodouman*** *(« j'ai un nom »).* (p.123)	The keenest of all was of course his own nephew, his heir, ***Mikrodouman*** *('I have a name'*). (p.87)	|mi.kro.du.mã| O mais obstinado de todos era claro seu próprio sobrinho, seu herdeiro, ***Mikroduman*** *("Tenho*

		um nome”)

6. CONCLUSION

Le nom “Mélédouman” apparait 148 fois dans l’œuvre, ce qui nous fait dire qu’il est d’une extrême importance dans le récit. Son traitement comme nombre d’autres noms, préconise une certaine prudence et délicatesse. A ce propos, Aixelá pense que plus le ICS est fréquent/constant, plus de chance il a de rester intact, d’être reporté dans le texte cible. (1996, p.208). Cette étude nous a permis de nous rendre compte davantage de la complexité du nom propre quel qu’en soit sa classe. Nous nous sommes rendu compte également de l’interdépendance qui existe entre personnages – noms – sens – trame. Cette collaboration entre noms et actions dans la production textuelle est indubitablement enceinte du projet esthétique de l’auteur (qui est tapis dans le ventre de ses phrases comme un enfant dans le corps de sa mère ; Nganang, 2007, p.10) que le traducteur doit pouvoir révéler et concilier avec le sien. Dans la carte d’identité, la simple connaissance linguistique n’a suffit pas. Il nous a fallu nous imbiber également de la culture agni, partant, de sa philosophie pour déchiffrer les noms qu’il utilise et qui tiennent la clé pour la compréhension de l’œuvre.

7. REFERENCES

ADIAFFI, J-M. *La carte d’identité.* Abidjan: CEDA, 1980.

---. *The Identity Card*. Trad. Brigitte Angays Katiyo. Harare: Zimbawe Publishing House, 1983.

---."Le pluriethnisme est une richesse si les gens n'ont pas honte de parler leur langue". In: *Africulture*, 2013. Online http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3101

AGYEKUM, Kofi. “The sociolinguistic of Akan Personal Names”. *Nordic Journal of African Studies*. C, n°15, 2006.

AIXELÁ, Javier Franco. « Culture Specific Itens in translation ». *Translation, Power, Subversion*. Eds. Román Alvarez, M. Carmen Africa Vidal. Bristol : Multilingual Matters, 1996, pp. 52-78.

BRA, Bosson. « Motivation Onomastique dans les œuvres Les Naufragés de L’intelligence et La Carte d’identité : esthétique de la laideur morale et singularité romanesque chez Jean-Marie Adiaffi ». In : *Éthiopiques : Littérature, philosophie et art.* Dakar : n°91, 2013. Online :http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1882

GALLIMORE, Rangira Béatrice. *L'oeuvre Romanesque de Jean-Marie Adiaffi: Le mariage du mythe et de l'histoire: fondement d'un récit pluriel*. Paris: L'Harmattan, 1996.

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.

PALICZKA, Anna. « Nom propre et ses dérivés en traduction ». [En ligne]. Consulté le 28 septembre 2016. http://el.us.edu.pl/wf/pluginfile.php/271/mod_resource/content/0/paliczka.pdf

DEHO, Roger Tro. « La littérature orale et la rhétorique du mensonge dans « Silence, on développe» de Jean-Marie Adiaffi». In : *TRANS*- [En ligne]. Consulté le 30 septembre 2016. URL : http://trans.revues.org/296 ; DOI : 10.4000/trans.296

NGANANG, Patrice. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une écriture préemptive*. Paris: Gallimard, 2005.

LUNGU-BADEA, Georgiana. « Traduire ou ne pas traduire le nom propre culturème ; telle est la question » . In : Snezana Guduric et al. (éds.), *Langues et la cultures dans le temps et l'espace*, Novi Sad, 2012, p, 275-284.

PERISSÉ, Gabriel. *A arte da palavra: como criar um estilo pessoal na comunicação escrita*. SP: Manole, 2003.

TYMOCZKO, Maria. "Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no "entre"(lugar)? In: Rosvitha Friesen B, Patricia Peterle (Orgs.), *Tradução e Relações de poder*. Tubarão: Copiart, 2013, pp. 137-138.

BALLARD, Michel. « Le nom propre en traduction. ». In : *Translationes*, Volume 1, 2009. En ligne : https://www.degruyter.com/view/j/tran.2009.1.issue-1/tran-2014-0013/tran-2014-0013.xml