



Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 1-8, nov. 2009

A morte do caixeiro-viajante: o teatro americano de Arthur Miller

Aline Cristine Vieira Lima
Lays Borges Silva
Maria Rita de Sousa Silva
UNIPAM. Graduandas em Letras, 2007

Orientação: Prof. Dr. Luis André Nepomuceno (UNIPAM)

Resumo: A peça teatral de Arthur Miller, *A morte do caixeiro-viajante*, que estreou em Nova York e em Londres em 1949, consiste no retrato da família de Willy Loman, um caixeiro viajante. Willy é um personagem deprimente, mas que na verdade sintetiza o espírito dos derrotistas americanos, aqueles que não viveram o esplendor do capitalismo americano e que não conseguiram fazer dinheiro. Sua família tenta lutar contra a situação deplorável na qual ele se encontrava. Willy passa a viver de suas memórias, fatos passados e alimentando esperanças infundadas..

Palavras-Chave: 1. Arthur Miller. 2. teatro americano. 3. sociedade e capitalismo

“O maior problema do dramaturgo é encontrar a forma adequada para mostrar o que se passou.”
Arthur Miller

1. Considerações iniciais

Arthur Miller nasceu em 17 de outubro de 1915, filho de um casal de imigrantes judeus polacos. O autor era considerado um dos principais nomes do teatro norte-americano contemporâneo, um dramaturgo, que em suas obras faz críticas contundentes à sociedade de seu país, e conhecido como “o autor que escreve com os ouvidos”.

Em 1949, Arthur Miller escreve uma das melhores e mais importantes peças contemporâneas americanas, *A morte do caixeiro-viajante*. A peça permaneceu por alguns meses em cartaz, e recebeu os maiores prêmios do teatro americano, dentre eles, o do Círculo dos Críticos, o Antoniette Perry e o cobiçado Pulitzer.

Havia motivos para tanta apreensão. O espetáculo teria que agradar a toda poderosa crítica nova-iorquina ou estaria condenado, em poucos dias, a uma retirada vergonhosa. Passeando os olhos nela, o dramaturgo pensava na importância que teria para aquela multidão, vivendo no clima de prosperidade do pós-guerra, a vida e a morte de um homem tão simples e insignificante como um caixeiro viajante (MILLER, 1976, p. v).

A peça foi a primeira a ser incluída na relação dos livros editados pelo popular Clube do Livro. As obras de Arthur Miller eram centradas nos aspectos sociais aliados a uma constante preocupação com a dimensão humana dos personagens. Ele contava as histórias de maneira que muitos homens poderiam se identificar com tais personagens. Dentre os recursos que Arthur Miller utiliza, há uma linguagem que tem um papel preponderante, com *flashbacks*, o que permitiu a atualização do passado do protagonista. O texto é repleto de diálogos vigorosos e expressões correntes de uma poesia áspera e viva.

2. A literatura norte-americana e as produções teatrais no século 20

Grande parte dos dramaturgos tinha simpatia pela esquerda. Estes são considerados de pouco ou nenhum interesse para a Broadway. O teatro norte-americano da Broadway tinha certo desinteresse pela história de um produto cultural, que era extremamente relevante na experiência moderna e contemporânea.

Tudo se inicia na segunda década deste século 20, a partir de iniciativas como as do Provincetown Players, em 1916. Este grupo acabou constituindo o conhecido “Littel Theatres” que reagia contra o comercialismo que caracterizava o teatro ali produzido, criando-se assim um teatro moderno, o próprio teatro engajado norte-americano.

O teatro, desde os seus primórdios, foi sempre um empreendimento comercial nos Estados Unidos. O *boom* do teatro comercial norte-americano, ou seja, a própria constituição da Broadway ocorreu nos anos de 1900 a 1928, com multiplicação rápida das casas de espetáculo, só que a quebra da bolsa de Wall Street e a depressão marcam o fim da expansão, e a Broadway não seria mais a mesma.

A partir da terceira geração Pós-Guerra civil, a classe dominante começa a valorizar a cultura. Assim os jovens começam a frequentar em maior número universidades européias na França e Alemanha e voltam ao país empregado da cultura moderna, de que seus pais não tinham a menor idéia (COSTA, p. 26).

Era plano ainda montar peças de dramaturgos locais de acordo com as identificações dos novos rumos do teatro europeu. De acordo com Wood Krutch, “a tragédia não é mais possível porque o homem moderno não acredita mais que suas ações sejam significativas” (COSTA, p. 31).

Outra discussão a respeito do papel dos Estados Unidos foi sobre a atuação do diretor e do cenógrafo do teatro, ou seja, se eles devem ou não respeitar o texto do diretor, pois

este defende o respeito ao texto em sua integridade, em *A morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller. Na peça o dramaturgo faz com que venhamos a perceber a crítica aos valores do *American way of life* e a abordagem analítica do passado e, assim sendo, ele utiliza tais recursos para mostrar a negação como um recurso necessário para entender os personagens no seu sentido psicanalítico.

Em síntese, a peça teatral *A morte do caixeiro-viajante* retrata o drama da família Loman, da qual Willy Loman, o caixeiro viajante, é o patriarca. Este viveu durante trinta e quatro anos em viagens sucessivas, acreditando que ele e toda a família atingiriam o poder e seriam ricos e felizes; porém o país sofreu grandes transformações sociais, o comércio tornou-se tão impessoal, que desapareceram os antigos vínculos de compradores e vendedores para Willy. Mas ele não desistia e continuava suas viagens como caixeiro viajante, lutando dia após dia, embora sem retorno financeiro.

Willy chegou a ponto de perder seu emprego, não tendo nenhuma renda para pagar suas contas. Sua esposa, Linda, que sempre se manteve a seu lado em todos os momentos, pede ajuda a seus filhos Biff e Happy, pois Willy começa a perder o senso da realidade. Mãe e filhos lutam contra a autodestruição e os fantasmas do passado do caixeiro viajante, que a cada viagem que realizava tentava o suicídio. Fato que se consumou ao final da obra.

2.1. Personagens

Willy Loman

Willy Loman é um caixeiro-viajante, pai de família, que pensa possuir a receita do sucesso, o poder de influenciar pessoas, fazer amigos com a possibilidade de realizar o mesmo trajeto percorrido por várias pessoas que começaram do nada e conseguiram riquezas por seu esforço pessoal, alcançando assim grandes escalões nos negócios e na política.

Loman se espelha no velho Dave, e é como ele que decide se tornar um caixeiro-viajante. O país sofre transformações sociais e econômicas, e Willy se torna uma das vítimas inconscientes e passivas. O sistema econômico e comercial torna-se impessoal, fazendo com que antigos compradores e vendedores desapareçam. Para ele o que tem a oferecer é apenas a sua força de trabalho para vender no mercado. O comportamento de Willy revela que o sonho americano de sucesso se transformou em um grande pesadelo.

Willy passa a vender cada vez menos, o que acaba com suas comissões e com seu salário. A cada viagem que realiza, defronta-se com o fracasso. O personagem se encontra à beira da loucura. Passado e presente se misturam em *flashbacks* que confundem a mente deste personagem. Em suas memórias ele revive momentos em que era um homem vitorioso, bem-humorado e sucedido, tinha um carro formidável que usava para percorrer os estados e conquistar clientes e mercado.

Linda, a esposa

Uma mulher bonita, simpática. Sempre solícita, permaneceu a mesma após anos. Foi apenas mais uma vítima do fracasso, absorvendo todos os choques da família Loman. Suas últimas palavras na peça merecem ser destacadas:

Eu procuro e não consigo encontrar, Willy. Hoje eu fiz o último pagamento da casa. Hoje, querido. E não há ninguém nela. Não estamos devendo nada a ninguém. Estamos livres de obrigações. Estamos livres... Estamos livres... livres... (MILLER, 1976, p. 204).

Sempre preocupada com as contas a pagar, desta vez no túmulo do falecido esposo Willy, ela conversa com ele (como se ele pudesse ouvi-la), relatando que já não há mais dívidas a pagar.

Biff e Happy, os filhos

Biff era o campeão do time de futebol do colégio, o simpático ídolo do colégio. Abandona o curso após uma reprovação em matemática, quando vai à procura do pai em um hotel em Boston e o encontra com uma prostituta. Biff foi lhe pedir para falar com o professor; quando presenciou tal imagem os conceitos que tinha de seu pai se modificaram. O descuido e a infidelidade de seu pai ficariam entre eles para sempre a partir deste momento.

Ele acaba por atribuir assim os desencontros e insatisfações da sua vida a seu pai. Um jovem marginal, andarilho e cleptomaniaco que retorna ao lar, sempre quando se é primavera e sente saudades: “Biff: Você sabe por que eu não tive endereço durante três meses? Eu roubei um terno em Kansas City e estava na cadeia” (MILLER, 1976, p. 190).

Happy, o outro filho, também não conseguiu seguir os moldes e sonhos de seu pai. Trata-se de um funcionário medíocre e frustrado que vive em função das mulheres e do álcool.

Charley e seu filho Bernard

Charley, vizinho de Willy, é um empresário bem sucedido que sempre empresta dinheiro a Willy para pagar suas apólices. Aliás, é sempre ele quem o ajuda com recursos financeiros, pois Willy, a cada dia que passa, não recebe nenhum valor em seu serviço. Bernard, filho de Charley, era da classe de Biff. Era meio apagado, mas foi ele quem sempre passou as respostas das provas a Biff. Bernard se torna um grande advogado, para a surpresa de Willy Loman.

Tio Ben

Irmão de Willy Loman, deixou-se contaminar pela febre do ouro que atraiu milhares de pessoas para o Alasca. O personagem sempre aparece durante os delírios de Willy.

Howard Wagner

Na peça, o personagem aparece em seu escritório testando uma vitrola. É o patrão de Willy, procurado pelo caixeiro-viajante, na esperança de não ter de viajar mais, após trinta e quatro anos de dedicação à empresa. Willy o procura na busca de uma estabilidade financeira, relatando a ele que não gostaria de viajar mais e que precisaria de apenas cinquenta dólares por semana. Pergunta ainda ao patrão se este poderia lhe conseguir um lugar em Nova York. Howard simplesmente ignora os anos de serviço à empresa e o demite, dizendo a ele que seus filhos o ajudariam nos custos familiares: “Howard: Onde é que estão seus filhos: por que é que seus filhos não o ajudam?” (MILLER, 1976, p. 117).

2.2. Aspectos expressionistas no teatro de Miller

No teatro do séc. 20, tem-se de um lado a vertente realista e de outro a vertente experimentalista. Mas é a partir da segunda metade do referido século, que o teatro experimental rompe com as barreiras, indo até o público com o qual promove uma interação. Com inovações na linguagem, cenários, figurinos e na montagem, percebe-se a influência expressionista em estratégias que revelam as percepções psicológicas dos personagens.

No caso do teatro americano, há um constante jogo expressionista em que se percebem os efeitos da luz e projeções de imagens. Nas várias cenas que a peça trabalha, destacam-se os efeitos expressionistas, em que o inconsciente e a memória do personagem, Willy Loman, são levados a recordações de fatos passados.

Willy: Eu estava pensando no Chevrolet... (Pequena pausa). Mil novecentos e vinte e oito... quando eu tinha aquele Chevrolezinho vermelho (Pára). Não é engraçado? Eu podia jurar que hoje eu estava guiando o Chevrolet (MILLER, 1976, p. 20).

O personagem é levado a recordações e ao seu inconsciente diante de uma situação dramática:

... O que de fato aconteceu em 1949 com *Death of Salesman*, para profundo mal-estar da crítica, pois esta encenação de tipo expressionista da vida interior de Willy Loman é uma das maiores obras-primas da dramaturgia americana (COSTA, p. 148).

A peça de Arthur Miller discute a temática do sonho americano e a ideia da inserção do indivíduo no novo cenário de produção capitalista moderno.

Uma tragédia moderna que guarda características da tragédia clássica irá retratar o cotidiano de uma família de classe média, a qual está massacrada por seus sonhos e ideais capitalistas vivenciados pelos personagens de Willy Loman, esposa e filhos.

O personagem Willy Loman, um homem completamente decadente, devido ao forte poder econômico do estado, e à beira do suicídio, vive em uma situação deplorável, já que a força de trabalho que tem a vender no mercado provoca a sua decadência moral e financeira. A peça mostra assim toda a fragilidade do indivíduo americano diante da potência americana. Willy Loman tenta se apegar a esperanças, para se reerguer economicamente, a voltar a ser como era antes. Sonha com seus filhos Biff e Happy montando uma loja de artigos esportivos. No passado seus filhos eram excelentes jogadores. Na expectativa de Biff se reerguer economicamente, Willy pede que seu filho procure Oliver, para com que este lhe ajude a reerguer-se.

Willy: Prevejo um futuro brilhante para vocês, meninos. Acho que os problemas terminaram. Mas lembrem-se: se alguém começa grande, acaba grande. Peça quinze mil. Quanto é que você vai pedir? (MILLER, 1976, p. 89)

O expressionismo tem uma participação marcante na peça *A Morte do caixeiro-viajante*. Existem inúmeros momentos em que o plano da realidade é desconstruído em função da memória, como aqueles em que recorda a infância com os filhos e as aparições em que vê Ben. Quando revê Ben, Willy pensa nas oportunidades que teve de ir ao Alaska para se enriquecer com o ouro encontrado: “Ben: As oportunidades são imensas no Alaska, Willy. Não entendo como você não estava lá” (MILLER, 1976, p. 59).

Há momentos em que o personagem revive fatos ocorridos com seus filhos, Biff e Happy, momentos felizes em que retoma o sentido de sua vida.

Willy: Que é que se diz de você no colégio, agora que você é o capitão do time?

Happy: Há sempre um montão de garotas atrás dele.

Biff (*pegando na mão do pai*): Este sábado, papai, vou fazer um lindo gol em sua homenagem (MILLER, 1976, p. 39).

Willy Loman sonhava com mudanças em sua vida econômica, tinha uma obsessão pelo sucesso e pelo prestígio social. Estava sempre submetido às forças sociais, sentindo-se oprimido pelo modelo econômico imposto, que funcionava como uma forma de opressão. O personagem acreditava que, com seu esforço pessoal, pudesse alcançar os grandes escalões dos negócios e da política.

Esta opressão capitalista e a fragilidade econômica, à qual Willy Loman era submetido perante a sociedade, levaram-no a uma situação deplorável culminado assim em sua morte trágica.

... A grande novidade, o achado mesmo de Arthur Miller foi usar toda a artilharia do teatro épico para destroçar o maior mito americano do pós-guerra, que é o da pseudo-

ascensão social, o da vida de pseudo-homem de negócios, que acredita só depender do próprio esforço para se ter sucesso (COSTA, p. 148).

2.3. A tragédia

A tragédia moderna, assim como a clássica, irá lidar com a figura do herói trágico, que é ligado às forças do destino. Com o início da modernidade este herói não deixará de existir, influenciando e modificando as vidas dos personagens nesta peça. Para Aristóteles, a ação trágica é um gesto humano do desenrolar dos episódios das peripécias de um herói, e a tragédia é uma imitação de caráter elevado, com uma linguagem ornamentada, suscitando o tempo e a piedade. Para ele o fim da tragédia é a purificação, com emoções fortes, o que provoca no espectador sentimentos de terror e piedade. Mas todo herói trágico deve ter um erro, que irá desencadear toda ação trágica.

O herói está suscetível aos erros, às falhas, pois se não houver erro não haverá uma ação trágica. O erro é percebido pelo herói durante a ação trágica na qual o inevitável ocorre. O fim da tragédia é uma purificação por meio da morte, que era também um meio de punição. O desfecho trágico purifica assim o erro, provocando no espectador o sentimento de terror, piedade e perplexidade. O herói, na peça em estudo, seria Willy Loman. O personagem, após várias tentativas de suicídio que acabam levando à morte, purifica-se com o desfecho trágico. Diante desse sofrimento, Raymond Williams afirma que “a verdadeira chave para a moderna separação entre tragédia e ‘mero sofrimento’ é o ato de separar o controle ético e, mais criticamente, a ação humana, da nossa compreensão da vida política e social” (WILLIAMS, 2002, p. 73).

2.4. O personagem Willy Loman sob o ponto de vista psicológico

Os delírios constantes do personagem e sua obsessão insistente em se dar bem na vida social e econômica trazem ao personagem uma incapacidade de viver diante da realidade que lhe é imposta. Sua idade e as mudanças no sistema capitalista vigente fazem com que Willy Loman não mais venda, como fazia tempos antes. O personagem se encontra em uma deplorável situação financeira.

“Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva” (WILLIAMS, 2002, p. 79).

A esperança que Willy ainda mantém seria a de que, apesar da vida que já viveu, tudo retorne e volte a ser como era antes, a de que seus sentidos sejam reafirmados e restabelecidos. Depois de tanto sofrimento, a morte constitui-se como que o desfecho de

uma ação trágica, o próprio sentimento catártico: “O herói é sem dúvida destruído em quase todas as tragédias, mas esse não é, normalmente, o fim da ação. Uma nova distribuição de forças, físicas ou espirituais, comumente sucede à morte” (WILLIAMS, 2002, p. 80).

2.5. Considerações Finais

A peça *A morte do Caixeiro-viajante* (*Death of Salesman*) discute a temática do sonho americano que exige a inserção do indivíduo num código e num sistema de valores financeiros, em que a pressão psicológica é pela produção econômica. Arthur Miller escolhe a família de Willy Loman para representar o estado forte e o indivíduo totalmente fragilizado. Com um novo modelo econômico imposto e vigente, a opressão capitalista oprime a sociedade que é levada a adequar-se à obrigatoriedade do destino representado.

A falta de estrutura familiar representa o drama vivido pelo homem burguês. O comportamento de Willy demonstrou o grande pesadelo vivido pelo sonho americano. Seus conflitos psicológicos baseavam-se em seus delírios, em *flashbacks*, retomados por Willy em sua vida passada. Completamente transtornado por não conseguir vender como antes e ganhar suas comissões, o personagem mistura a realidade em planos de imaginação para tentar suportar a situação vivida.

O que mais deprime o personagem é ver que seus filhos, Biff e Happy, não possuem um futuro promissor como ele havia planejado. Com sentimento de culpa, pelo destino de seus filhos e pela situação econômica em que vive, Willy sempre tenta o suicídio como meio de sua “purificação”.

Referências

- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. Nankin Editorial. São Paulo: 2001
- CUNLIFFE, Marcus. *História da Literatura dos Estados Unidos*. Trad. Bernadette Pinto Leite. Lisboa: Europa-América, 1986.
- MILLER, Arthur. *A morte do caixeiro-viajante*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MILLER, Arthur. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Arthur_Miller. Acesso em 19/10/2007.



Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 9-15, nov. 2009

A relatividade ética em “Conto de escola”: proximidade entre Machado de Assis e o pensamento montaigniano

Ana Graziela Cabral

UNIPAM, 5.º período de Letras, 2008. e-mail: aninhagra@hotmail.com

Bruna Pereira Caixeta

UNIPAM, 1.º período de Letras, 2008. e-mail: brunapereiracaixeta@gmail.com

Orientação: Prof. Carlos Roberto da Silva (UNIPAM)

Resumo: Serão feitas, neste estudo, algumas reflexões obtidas da relação entre o “Conto de escola”, de Machado de Assis, e o ensaio de Michel de Montaigne “Da educação das crianças”, reflexões essas que tiveram como escopo avivar questionamentos sobre a relatividade da ética, do ponto de vista de diferentes personagens do conto.

Palavra-chave: educação - ética - oral - corrupção.

Introdução

Faz-se doravante a análise do “Conto de escola”, de Machado de Assis, utilizando, para tanto, o ensaio “Da educação das crianças”, de Michel de Montaigne, em que ele pontua sobre os objetivos da educação, sendo que tal ensaio será utilizado não para apreender seus preceitos, mas, sim, para lhe entender o espírito, conforme ele mesmo recomenda. Com base no exposto, pretende-se discutir as noções de ética presentes no conto, a partir do ponto de vista do aprendiz e do educador; inventariar alternativas de transmissão do conhecimento, no que tange às formas de abordagem gramaticais e às punições empregadas; evidenciar um momento de transição entre a infância, caracterizada pela ingenuidade, e a fase adulta, marcada pela corrupção de valores, que se apresenta no conto por meio de diversos símbolos.

Por fim, a referida análise torna-se oportuna por apresentar conteúdo pertinente, no que diz respeito às contínuas discussões acerca dos métodos de ensino e dos valores

ético-morais. Além disso, cabe salientar a vitalidade do texto montaigniano que, embora tenha sido escrito no século XVI, é um texto atemporal, com o qual o leitor possivelmente se identifica, e que sugere a formação de um sujeito que se fundamenta, que pensa criticamente, sem aceitar o irrefutável. Da mesma forma Machado de Assis, em sua inadequação a uma estética específica, utiliza recursos de sondagem interior a fim de descrever particularidades intrínsecas ao homem.

Averiguação da ética em Machado

Machado de Assis (1839-1908), um dos mais ilustres escritores no seu tempo e no atual, fez uma leitura grave de fatos cotidianos, utilizando-se de um estilo sutilmente irônico, por meio do qual extraiu o cerne daquilo que observava, demorando-se em aspectos voltados para o psicológico do ser humano, com pensamentos capazes de ressaltar as limitações humanas, sob os mais diversos aspectos a que os mesmos se submetem no decorrer da vida. Fora julgado por alguns críticos, como sendo um escritor pessimista, no que se refere às questões da vida humana, mas, se analisada pormenorizadamente, vê-se a realidade.

A esses moldes, Machado elaborou o “Conto de escola”, em que o aluno Pilar, indeciso entre ir ou não à escola, opta pela primeira opção, por temer a sova tradicional que recebia de seu pai em dias que cabulava aula. Já na sala de aula, ele é interceptado por Raimundo, filho do professor Policarpo, que lhe propõe uma troca de favores, na qual Pilar receberia uma moeda antiga em troca de uma explicação na lição de sintaxe. Como consequência da negociação dos dois, houve, por parte de Curvelo, um aluno expectador, a denúncia do fato ao professor Policarpo, que lhes repreendeu severamente com a palmatória e com sermões.

Utilizando-se de uma temática extremamente simples, Machado põe em pauta uma discussão acerca de um dos valores sociais mais representativos, a ética, demonstrando-a por meio das atitudes dos personagens, resumidamente citadas. Isso pode ser visto, por exemplo, logo quando Raimundo propõe a Pilar o escambo da moeda. Se considerarmos sob o enfoque dos meninos, a atitude de ambos justifica-se pelo fato de que eles apenas queriam, ingenuamente, resolver suas questões, que, para Raimundo, consistia na resolução da lição, enquanto, para Pilar, significava a simples satisfação do desejo de possuir a moeda, desejo esse suscitado no instante da ação.

Entretanto, temos de observar ainda dois pormenores distintos: o primeiro referente ao Curvelo, que por considerar ilícito o comportamento dos colegas, delata-os; e o segundo consoante ao professor Policarpo, que pune os delatados sem levar em consideração suas razões subjetivas, e sem julgar a atitude do delator.

A visão do que seria ética para as quatro pessoas do contexto é distinta. Sobre isso inserimos o ponto de vista de Montaigne, extraído de um artigo de Divino José da Silva

(2007), acerca da possibilidade de se instituir uma verdade ética irrefutável, afirmação essa que Montaigne contradiz, nos dizeres de Divino:

Sobre a possibilidade de o homem construir uma moral a partir da qual se pudesse divisar o bem absoluto, como fora postulado pela Filosofia até aquele momento, Montaigne não acredita nisso, posto que nenhum comportamento moral é eterno, mas está sujeito às contingências de um país ou de um povo [...]. O autor relativiza os costumes e, com eles, a moral. Neste caso, o agir correto define-se pela observância dos costumes de cada povo e pelo aperfeiçoamento do bom senso e da virtude da moderação (SILVA, 2007, p. 109).

Em suma, a partir da análise das reações de cada personagem, confrontadas à idéia de ética absoluta de Montaigne, conclui-se ser o conceito de ética relativo. Assim, as atitudes de Pilar e Raimundo são justificáveis, se levarmos em consideração que o último, por se sentir inseguro em relação ao professor e por não ter a liberdade de buscar a sua ajuda para a lição, procura outra forma, tida como ilícita, para resolvê-la. Seu temor com relação ao pai evidencia-se no fragmento “o ponto da lição era difícil, e que o Raimundo, não o tendo aprendido, recorria a um meio que lhe pareceu útil para escapar ao castigo do pai” (ASSIS, p. 74, 1996). Afinal, se ele não resolvesse a lição, de qualquer forma seria punido pelo professor. Em vista disso pede ajuda de Pilar.

Já Pilar, embora seduzido pela vontade de obter a moeda, não o faz com pretensões comerciais, mas, sim, pelo gosto infantil de possuir um objeto incomum para uma criança e pelo fato inédito de ser recompensado. Além disso, é pertinente observar que, em outras ocasiões, sem nenhum artifício de troca, Pilar já havia ensinado a lição a Raimundo, mesmo que com menos vontade. Comprova-se o dito pelo fragmento “se me tem pedido a coisa por favor, alcançá-la-ia do mesmo modo, como de outras vezes, mas parece que era lembrança das outras vezes, o medo de achar a minha vontade frouxa ou cansada” (ASSIS, p. 74, 1996).

Curvelo, por sua vez, parece agir em nome da ética; no entanto, tem uma atitude mesquinha por delatar seus colegas de sala. Ele demonstra, com isso, o interesse de se autopromover frente ao professor; afinal, este é a favor do modo de agir de Curvelo, por considerar correta e ética a delação de algo tido como errado. Os próprios antecedentes de Curvelo, que demonstram não ser ele um aluno muito correto e até “um pouco levado do diabo” (ASSIS, p. 72, 1996), deveriam pesar na consideração do ato de denúncia.

Ponderando sobre as alternativas de transmissão do conhecimento no conto machadiano, tem-se a impressão de que, por ser tratar do período regencial no Brasil, predominava o ensino tradicional, em que o aluno era um mero espectador, não podendo nem mesmo manifestar suas dúvidas, obrigado, assim, a resolver por si só a lição. O conto passa a impressão de que os alunos aprendiam estudando individualmente e diretamente no livro, sem a mediação do professor. Montaigne expõe alguns atos dos quais os preceptores deveriam se valer, para obterem uma educação eficiente. Para ele, os preceptores

não cessam de nos gritar aos ouvidos, como que por meio de um funil, o que nos querem ensinar, e o nosso trabalho consiste em repetir. Gostaria que ele corrigisse este erro, e desde logo, segundo a inteligência da criança, começasse a indicar-lhe o caminho, fazendo-lhe provar as coisas, e as escolher e discernir por si próprio, indicando-lhe por vezes o caminho certo ou lho permitindo escolher. Não quero que fale sozinho e sim que deixe também o discípulo falar por seu turno [...] (MONTAIGNE, p. 151, 1996).

Arraigado ao método de ensino da escola tradicional está o fato de que o professor era a autoridade máxima, sendo que apenas ele expunha as suas concepções. Assim, a única oportunidade de fala dada ao aluno seria para repetir o dito pelo professor ou o escrito no livro, criando uma cultura de decorar as disciplinas, tornando subserviente o aluno. Sobre isso Montaigne enfatiza que “saber de cor não é saber: é conservar o que se entregou à memória para guardar. Do que sabemos efetivamente, dispomos sem olhar para o modelo, sem voltar os olhos para o livro. Triste ciência a ciência puramente livresca!” (MONTAIGNE, 1996, p. 153).

Referindo-se às formas de punição empregadas no conto, tanto pelo pai de Pilar, quanto pelo professor Policarpo, conclui-se que nada mais são do que covardes e desprovidos de qualquer fundamento ético na concepção contemporânea, que defende a utilização do diálogo como forma de resolver os impasses. Até porque as sovas das quais Pilar é vítima não o faziam deixar de cabular aula, e os golpes de palmatória que ele e Raimundo receberam não lhes resolviam os problemas nem lhes ensinavam valores. Nem Raimundo aprenderia a lição, tampouco Pilar deixaria de desejar a moeda. Montaigne explicita seu pensamento sobre a forma incorreta de punição, e convida:

Ide ver estes colégios nas horas de estudo: só ouvireis gritos de crianças martirizadas e de mestre furibundos. Linda maneira de acordar o interesse pelas lições nessas almas tenras e tímidas, essa de ministrá-las carrancudo e de chicote nas mãos! Que método iníquo e pernicioso! E observa muito bem Quintiliano que uma autoridade que se exerce de modo tão tirânico comporta as mais nefastas conseqüências, em particular pelos castigos. Como seriam melhores as classes se juncadas de flores e folhas e não de varas sanguinolentas (MONTAIGNE, 1996, p. 164).

Assim sendo, pode-se ultimar o aspecto punitivo como um valor intrínseco ao ensino tradicional, tendo o aluno cometido algum erro ou não. A própria postura do professor já ilustra uma atitude repressiva característica de tal contexto. A autoridade, várias vezes expressa no conto, é a forma mais representativa do comportamento coercivo, que conserva os alunos em uma condição passiva. Acerca disso, Cícero assegura: “Na maior parte das vezes a autoridade dos que ensinam é nociva aos que desejam aprender” (apud MONTAIGNE, 1996, p. 151).

Na perspectiva da abordagem gramatical citada no conto, vê-se que a forma de abordagem do conteúdo proposta por Policarpo sugere que não há um diálogo entre a língua e o uso que dela se faz, mas apenas um ensino engessado e arcaico da gramática, em

que não há uma reflexão do conteúdo, mas apenas uma retenção de informações. Para isso, Montaigne aconselha os professores em relação ao aprendiz “que não lhe peça conta apenas das palavras da lição, mas também do sentido e substância, julgado do proveito, não pelo testemunho da memória e sim pelo da vida” (MONTAIGNE, p. 163, 1996).

Dessa feita, as especificidades dos educandos eram desconsideradas, sobretudo pelo fato de haver alunos com idades distintas, e conseqüentemente que pensam diferente, em uma mesma sala. Outra vez Montaigne menciona sobre o comprometimento do professor:

Quanto aos que, segundo o costume, encarregados de instruir vários espíritos naturalmente diferentes uns dos outros pela inteligência e pelo temperamento, a todos ministram igual lição e disciplina, não é de estranhar que dificilmente encontrem em uma multidão de crianças somente duas ou três que tirem do ensino o devido fruto (MONTAIGNE, 1996, p. 151).

Ao passo que, no conto em questão, o conflito se dá devido a “um ponto da lição de sintaxe” (ASSIS, 1996, p. 74), tem-se a impressão de que o professor é negligente ao não oferecer a devida atenção: “Olhei para o mestre, que continuava a ler, com tal interesse, que lhe pingava o rapé do nariz” (Id.). Sente-se, a partir da análise prévia, um desinteresse por parte do professor em relação ao ensino, que leva a crer que ele não tem apreço pela função que desempenha. Isso fica evidente no fragmento “nem o mestre fazia caso da escola; este lia os jornais, artigo por artigo, pontuando-os com exclamações, com gestos de ombros, com uma ou duas pancadinhas na mesa” (ASSIS, 1996, p. 76).

Em análise última, não menos significativa, diz-se acerca da corrupção de valores humanos, que é o ápice do conto. Nesse sentido, presentifica-se a figura da moeda, simbolizando um objeto de sedução, artifício para a corrupção. Embora a aceitação desse objeto tenha sido, de certa forma, ingênua, ele desencadeia o primeiro contato dos meninos com o mundo comercial. Desse modo, as sensações, sentidas pelo personagem, são alegadas no trecho:

Tive uma sensação esquisita. Não é que eu possuísse da virtude uma idéia antes própria de homem; não é também que não fosse fácil em empregar uma ou outra mentira de criança. Sabíamos ambos enganar ao mestre. A novidade estava nos termos da proposta, na troca de lição e dinheiro, compra franca, positiva, toma lá, dá cá; tal foi a causa da sensação. Fiquei a olhar para ele, à toa, sem poder dizer nada (ASSIS, 1996, p. 74).

A partir dessas alusões fica nítida a capacidade de percepção e descrição de Machado de Assis referente aos sentimentos humanos, em que ele parece adentrar na psique do personagem, por meio de uma observação profunda que se estabelece do exterior para o exterior.

No final do conto surge um novo elemento de sedução que parece desvincular Pilar da imagem da moeda. Novamente põe-se em discussão o que fere ou não a visão de ética tradicional; afinal, quando Pilar abre mão de ir à escola para seguir o tambor, ao mesmo

tempo ele foge de uma instituição que deveria ensinar valores positivos, mas que, no entanto, propiciou-lhe o primeiro contato com uma atitude corrupta.

O tambor simbolizaria a liberdade de Pilar, a ligação com a ingenuidade da infância, de um menino que foge às responsabilidades institucionalizadas, para buscar a liberdade fora dos muros da escola e manter a alma pura, livre de ressentimentos:

Na rua encontrei uma companhia do batalhão de fuzileiros, tambor à frente, rufando. Não podia ouvir isto quieto. Os soldados vinham batendo o pé rápido, igual, direita, esquerda, ao som do rufo; vinham, passaram por mim, e foram andando. Eu senti uma comichão nos pés, e tive ímpeto de ir atrás deles. Já lhes disse: o dia estava lindo. E depois o tambor... olhei para um e outro lado; afinal, não sei como foi, entrei a marchar também ao som do rufo, creio que cantarolando alguma coisa: *Rato na casaca...* não fui à escola, acompanhei os fuzileiros, depois enfiei pela Saúde, e acabei a manhã na Praia da Gamboa. Voltei para casa com as calças enxovalhadas, sem pratinha no bolso nem ressentimento na alma. E contudo a pratinha era bonita e forma eles, Raimundo e Curvelo, que me deram o primeiro conhecimento, um da corrupção, outro da delação; mas o diabo do tambor... (ASSIS, 1996, p. 79).

A moeda estaria para a corrupção de valores, assim como o tambor estaria para libertação da alma. As próprias reticências que acompanham os momentos em que o tambor é citado são um artifício para simbolizar a libertação da alma humana das amarras de valores ético-morais forjados. O tambor é a inquietação da alma que não quer se submeter às obrigações sociais que lhe são impostas, mesmo sabendo que elas são processos inerentes ao viver humano.

Conclusão

Ao findar o trabalho sobredito, conclui-se ser o conceito de ética dicotômico, em virtude do olhar de cada personagem. Em vista disso, é recomendável que o professor que está inserido na nova escola que se configura no século XXI tenha em vista os preceitos metaforicamente abordados por Machado e outrora puramente mencionados por Montaigne. Cabe ao professor lidar com as peculiaridades de cada aluno, no sentido de não arrefecer os ânimos diante das dificuldades e obstáculos vivenciados durante o processo de formação dos mesmos.

Esta pesquisa faz jus ao centenário da morte de Machado de Assis, bem como reitera a importância do estudo dos pensamentos machadianos, fundamentais para a criação de uma consciência educacional pertinente, até por conter traços do ensaio de Michel de Montaigne, que, apesar de estar no século XVI, é atemporal.

Referências

ASSIS, Machado. *Contos*. São Paulo: Paz e terra, 1996, p. 69-79.

MONTAIGNE, Michel de. Da educação das crianças, in: *Ensaaios*. Tradução de Sérgio Milliet. Porto Alegre: Abril Cultural, 1972. Cap. 16, p. 79-93 (Coleção *Os pensadores*).

SILVA, Divino José da. “Filosofia, educação das crianças e papel do preceptor em Montaigne”, in: PAGNI, Pedro Ângelo & SILVA, Divino José (org.). *Introdução à filosofia da educação: temas contemporâneos e história*. São Paulo: Avercamp, 2007, cap. 5, pp. 113-120.



Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 16-22, nov. 2009

Experiência estética no reality show: troca de família

Cristina Matos Silva

Pós-graduada em Arte-Educação: linguagens artísticas e práticas pedagógicas, UNIPAM.
e-mail: crismattos@unipam.edu.br

Resumo: O presente trabalho objetiva apresentar o conceito de experiência estética, considerando sua evolução e implicação no cotidiano a partir das mudanças sociais propiciadas pela tecnologia, pelo consumo, pela mídia e pela aceleração no modo de se viver, dentre outros fatores. Situado esse cenário, tem-se ainda o propósito de realizar uma breve análise do Programa “Troca de Família” - exibido pela emissora Record - considerando um quadro em questão e a experiência estética vinculada à mídia que o mesmo proporciona.

Palavras-chave: 1. Experiência estética. 2. Estetização da vida cotidiana. 3. Mídia. 4. Troca de Família.

Pensar em tempos pós-modernos é ter a certeza de que os seres humanos vivem numa sociedade globalizada, marcada por um ritmo frenético de informações e pela disseminação de imagens. Entretanto, essas pessoas também estão inseridas numa realidade cotidiana em que o corpo reage, emitindo respostas ao que é visto, e o agora se firma como o presente. Sendo assim, o desenrolar da experiência no mundo é marcada por intervenções de várias ordens: são dadas respostas ao que incomoda, como relacionamentos com colegas de trabalho, instituições; fala-se sobre o passado, as preferências; buscam-se informações sobre a atualidade; as pessoas produzem e reagem a imagens de todos os tipos. E essas atitudes se configuram na experimentação das narrativas do cotidiano, narrativas essas que vivenciam a experiência estética que não surge separada da experiência em geral.

Ao se falar de estética, remontamos antigos conceitos já provenientes da antiguidade clássica. Na Grécia, Platão se dedicou a formular uma teoria do belo e da arte.

Buscando mais referências, direcionamos a definição geral de “estética” como aquilo que se refere ao que pode ser percebido pelos sentidos; ciência ou teoria do belo; filosofia ou teoria da arte. A estética trata enfim, de questões tradicionalmente ligadas à arte, como o gosto, os estilos, as teorias da criação e também da percepção artística.

Porém, o foco do presente estudo é falar em experiência estética aliada à atualidade e, para isso, faz-se necessário centrar esse conceito numa linha de evolução até o experimentar esteticamente o cotidiano. E ao se falar de atualidade, contemporaneidade, um pensamento é evocado: será que esse experimento estético se dá somente no âmbito da arte?

Vários estudos se direcionam hoje para a experiência estética discutida como um conceito ressurgido que apura o objeto frente ao sentido do sujeito que, numa operação “modeladora” incide, reflete, desacelera os movimentos ou a imagem projetada, frui sobre a abertura de pensamento e desenvolve uma resposta frente ao exposto. Esse conceito “ressurgido” foi desenvolvido por Wolfgang Iser (2001), que estendeu a definição de Baumgarten, que em 1735 definiu a estética como “a ciência de como as coisas podem ser conhecidas pelos sentidos” (apud ROSENFELD, 2001, p. 35).

Iser (2001), em seu texto “O ressurgimento da estética”, aborda conceitos de autores dos séculos passados sobre a estética, trilhando um caminho que ora abandona definições superficiais sobre a experiência estética, ora complementa conceitos antes citados. Um exemplo é a observação da “imaginação do sujeito” que recai sobre a definição de Kant. Para ele,

a imaginação... é muito poderosa quando cria, por assim dizer, uma outra natureza a partir do material que a natureza atual lhe oferece. Nós a utilizamos para nos entreter quando a experiência nos atinge como algo inteiramente rotineiro. Poderemos mesmo reestruturar a experiência... nesse processo sentimos nossa liberdade em relação à lei de associação (que se liga ao uso empírico da imaginação); pois embora seja sob essa lei que a natureza nos fornece material, podemos processar esse material em algo bastante diferente, a saber, em algo que ultrapassa a natureza (apud ROSENFELD, 2001, p. 44).

Em comunhão com essa afirmação, Iser (2001) conclui que “ultrapassar a natureza ou o material ou qualquer coisa dada realça a operação do estético como uma exteriorização da imaginação que, por sua vez, continua ativando a mola principal da qual ela foi extrapolada” (apud ROSENFELD, 2001, p. 45).

Mas não se deve pensar em imaginação nesse sentido como algo que fica solto, confuso; pelo contrário, esse jogo livre da imaginação íntima o sujeito a elaborar uma solução. São criadas, dessa forma, possibilidades esteticamente geradas por meio de uma junção entre emoção, cognição, percepção e ideação.

Considerando esses pontos marcados principalmente por uma evolução do conceito de estética, algo altamente discutível e presente é a estetização aliada à vida cotidiana, iniciada, sobretudo, pela aceleração do modo de viver das grandes metrópoles. Inserida no tempo designado como pós-moderno, a estetização da vida cotidiana é pensada a partir das produções vanguardistas, principalmente a arte da década de 60, época que reflete o projeto de transformar a vida numa obra de arte, desejo explícito de vários artistas, e que designa o fluxo veloz de signos e imagens que saturam a trama da vida cotidiana na sociedade contemporânea.

Featherstone (1995) acrescenta que “a centralidade da manipulação comercial das imagens, mediante a publicidade, a mídia, as exposições, performances e espetáculos da trama urbanizada da vida diária, determina, portanto, uma constante reativação de desejo por meios de imagens” (FEATHERSTONE, 1995, p.100).

Atentando às colocações acima, fica fácil elevar o pensamento à sociedade burguesa que, a partir do século 19, ficou marcada pelo consumismo e pelo poder de mutação. A sensação de sentir novidades agiu diretamente no que era produzido e a nova fase da pós-modernidade (final do século 20) é aquela preocupada em abrir espaços para espetáculos, sensações, ilusões e montagens capazes de proporcionar um tipo de experiência que se identifique principalmente com o que é vivido.

Agora, de acordo com Featherstone (1995), é preciso estar atento quanto à veracidade do processo de articulação, transmissão e disseminação da estetização da vida cotidiana, pois

embora a estetização total dela acarrete a destruição das barreiras entre a arte, de modo que o artifício torna-se a única realidade disponível, não deveríamos assumir isso como um dado ou como um elemento da natureza da percepção humana que, uma vez descoberto, possa ser detectado em toda existência humana anterior. Antes, deveríamos investigar o processo de sua formação. Por isso, é necessário levantar questões sociológicas rigorosas sobre situações específicas e grau de generalidade. Para tanto, examinamos as origens históricas e a sociogênese de estilos cognitivos e modos de percepção específicos que emergem nas disputas e interdependências mutáveis entre configurações de pessoas.

Dentro do conceito de *modernité* (a experiência da modernidade), a experiência estética incorpora mais um sentido que assinala a expansão e a extensão da produção de mercadorias nas grandes cidades que ergueram novos edifícios, lojas de departamento, galerias, *shopping centers*, etc., produzindo uma coleção infindável de bens para revestir as lojas e abastecer os que por elas passam. É essa dupla capacidade da mercadoria, de ser valor de troca e valor de uso *Ersatz*, de ser o mesmo e o diferente, que lhe permite assumir uma imagem estetizada, seja qual for a imagem idealizada do consumo.

Essa evolução em antigos preceitos que se estendem com o decorrer dos séculos não abandona questões tidas como centrais em um conceito. A experiência estética ressurgida ou abordada como estetização da vida cotidiana no seu patamar pós-*modernité* recai no caráter libertador com proporções de alteridade, em que a fruição é a chave da experiência estética no sentido da recepção que solicita o engajamento do sujeito numa situação.

Desta forma, a experiência estética aliada à atualidade está num patamar geral, comum e é fruída por vários tipos de narrativas e não só mais ligada a objetos artísticos. Reiterados sobre isso, França e Guimarães (2004) afirmam:

Para nós, a experiência estética, não restrita à relação com os objetos artísticos, é tomada como uma via de acesso à nossa experiência do mundo, tal como ela se apresenta a-

tualmente: permeada pelas *performances artificiais* proporcionadas pelos diferentes signos, produtos e objetos que circulam pelas estruturas de comunicação e informação.

Centrando este estudo nos meios de comunicação, percebe-se que o universo dos programas populares de TV proporciona o acesso a uma extrema variedade de aparições do homem comum. Esses programas, por meio de narrativas midiáticas, usufruem de artifícios comunicacionais capazes de elevar o espectador a diferentes signos, objetos e produtos permeados de condutas extáticas. Um exemplo descrito abaixo, auxiliará no entendimento da experiência estética aliada ao cotidiano e aos recursos midiáticos que, como já foi dito, por meio do desenvolvimento de suas narrativas, colocam o homem de vida comum imerso numa experiência geral, à procura de (re)conhecimento, e conseqüentemente o identificam como um ser que vivencia a estética.

O reality show: troca de família

Uma estratégia midiática que vem rendendo polpudos lucros às emissoras de TV são os reality shows, os quais traçam suas narrativas por meio de condutas reais, ao exporem pessoas normais, ou muitas vezes, pessoas atípicas na forma de viver convencional, mas que, claro, são consideradas cidadãos com direitos e deveres. O que realmente vai acontecer no decorrer dos episódios não é claramente definido, uma vez que o dia-a-dia de quem se submete a esse show da realidade é filmado e mostrado a todos, após algumas edições, e são os protagonistas que desenvolvem o script. Expõem-se medos, angústias, brigas, alegrias, falsidades, diferenças sociais, culturais, religiosas, políticas.

O programa “Troca de Família” da rede Record¹ é uma versão brasileira da produção original “Trading Spouses”, da Fox. O programa em questão tem por objetivo acompanhar a experiência de duas mães que mudam sua rotina, convivendo por uma semana na casa uma da outra. As esposas trocam de casa, marido e filhos e devem se adaptar ao dia-a-dia da nova família, empenhando-se nas tarefas domésticas, na educação dos filhos, no trabalho, enfim, em dar continuidade na rotina já pré-existente naquele lar. Após 7 dias, elas se encontram, trocam uma carta que relata acontecimentos, agradecimentos, fatos de que menos gostaram, e por fim, destinam para a família com a qual conviveram durante a semana o valor de R\$ 25.000,00 pago pelo programa.

Os profissionais que produzem “Troca de Família” deixam bem claro que garimpam em todo o Brasil, a fim de encontrar famílias interessantes, com perfis completamente opostos socialmente, cultural e economicamente.

O programa do dia 07/11/2006 apresenta a família Stier e família Tomaz². Esta mora na grande São Paulo, num sobrado de classe média baixa e tem como matriarca a artista

¹ Disponível em <http://www.rederecord.com.br/frameset.asp?prog=58>

² Disponível em <http://www.rederecord.com.br/programas/trocadefamilia/videos.asp?c=14>
<http://www.rederecord.com.br/programas/trocadefamilia/videos.asp?c=15>

plástica Fátima. Em seu segundo casamento com Charles – 13 anos mais jovem – a artista se apresenta despreocupada, divertida, com estilo alternativo. Seus filhos, Vanessa de 16 anos e Rafael de 21, é claro, estão inseridos nesse sistema e compartilham desse estilo free. Já a outra família vem da Bahia e mora mais especificamente num paraíso tropical. A mãe dona-de-casa é Mariene, casada com um alemão, Robert. Os dois têm três filhos pequenos que durante o transcorrer das gravações permaneceram disciplinados e educados.

Pronto! A troca se concretiza e, num primeiro impacto, a família de São Paulo “assusta” Mariene com sua forma “relax” de viver. As apresentações são feitas e as impressões logo fixadas. A baiana relata às câmeras seu parecer sobre o processo artístico que ela conferiu e já é bastante crítica em relação à (des)organização do lar. Do outro lado, Fátima é gentilmente recebida na casa de Robert e se admira com o conforto da casa que é visivelmente bem organizada e aconchegante.

O perfil do programa tenta nos conduzir a um vai-e-vem, dividindo o episódio, ora na “realidade” de uma família, ora na “realidade” da outra. Isso faz com que consigamos captar o desenrolar da trama ali proposta.

Voltando a São Paulo, discussões e embates culturais já estão em pleno fervor, já que Rafael (filho mais velho de Fátima) não gostou da sincera dona-de-casa que já chegou dizendo sobre a sujeira, a desorganização e a falta de “estribeiras” dos filhos. Insultos são trocados e Mariene acaba sozinha, angustiada e tendo que providenciar seu próprio almoço. Sua solidão é reforçada pelo corte de luz na casa. Ela diz que preferiria dormir num banco da praça a viver daquela forma.

Enquanto isso no litoral baiano, tudo parece transcorrer bem com a artista plástica que já comenta: “as desavenças são o calor da família, eu não sinto isso aqui”. Ela conhece pontos turísticos e participa de calorosas festas, sente-se totalmente à vontade, divertindo-se, dançando, cantando... Os três filhos de Robert somem no meio da euforia e o alemão cobra da mãe postiça a disciplina materna. “Você tem que ter mais autoridade.” Os filhos ressurgem e tudo fica bem.

Na metrópole, Mariene continua com seu pulso baiano, e o choque de personalidades, o descaso de Vanessa na criação de gatos, o estopim curto de Rafael e a tranquilidade do também artista Charles causam conflitos indigeríveis e perturbadores que atingem a todos. A emoção fica à flor da pele e a estafa de Rafael não surpreende Mariene, que transpõe a preocupação perante o fato. “O que eu tenho que falar, eu falo mesmo”.

Para marcar o fim da estadia nas casas, é de praxe que as mães organizem uma festa para os anfitriões. Essa festa pode ser como as mães bem entenderem, com ritmos e cardápios variados. Os convidados vão desde parentes até amigos.

Para a família de São Paulo, Mariene organizou uma festa baiana, com comidas fortes e decoração típica. O som ficou a critério dos jovens. Longe dela, sua organização foi criticada, a comida não foi bem aceita, mas nada que gerasse os comuns embates.

No litoral baiano, Fátima se envolve no clima tropical e, aos trancos e barrancos, organiza uma festa *caliente* que no final dá certo. Ela se arruma; Robert arruma primeiro as crianças e todos curtem a festa regada de tequila e animação.

Após a agitada e atípica semana, chega a hora do encontro das mães que já estão na expectativa para a volta ao lar. Fátima, centrada. Mariene, emocionada. Uma fala: “tem que ter regras, mas não precisa ser iguais às de quartel”, a outra replica: “você precisa ser mais dura com seu pessoal”. No fim, há um abraço, troca de envelopes que ditam o destino do prêmio de R\$ 25.000,00 e uma conclusão: as protagonistas da trama são felizes do jeito que são e não acham que têm que haver mudanças nas suas formas de viver.

No reencontro com a verdadeira família, há bastante emoção e as diferenças de estilo, de viver, são relatadas verbalmente aos outros integrantes. Os baianos se apresentam neutros em relação à divisão do dinheiro, já os paulistanos se revoltam com a divisão do prêmio, afirmam que o momento era de quitar dívidas (havam comentado com Mariene sobre as dívidas) e não de investimentos. Mas é tarde; isso eles terão que aceitar.

Este quadro não chega a ser um típico melodrama desenrolado por programas que já fixam sua temática, mas o choque de cultura, a mudança na rotina que é afetada com novas formas de pensar e com imposições que impulsionam o perfil do mesmo ditam a trajetória da trama. São pessoas reais a mercê do convívio de desconhecidos com maneiras de pensar e viver totalmente enraizadas, impossíveis de se mudar em uma semana.

De início, parece uma proposta fácil de ser cumprida e que instiga a função dela pelo prêmio pago. Porém, as famílias não sabem o que as aguardam e o mistério pode virar uma proveitosa experiência, com ensinamentos e aprendizados ou com um terrível pesadelo.

Se há embate, como no exemplo acima, a produção do programa faz questão de dramatizar, coletar informações por meio de perguntas que evidenciem as rixas. Efeitos sonoros ditam o clima do momento e aumenta a carga de drama, se assim for. Óbvio que o programa só leva ao ar o que mais o interessa e, no caso estudado, os embates da família de São Paulo com Mariene ganharam uma atenção especial.

Modos de viver; personalidades, ora já construídas, ora em construção; diferenças regionais, econômicas, sociais e culturais são o que fazem o pai alemão, tipicamente rígido, não aprovar a maneira “desleixada” da pacífica artista plástica paulistana. Essa, por sua vez, acha que as regras impostas tornam o ambiente frio. E é justamente seu modo de viver e dos demais membros da família Tomaz que irrita a organizada dona-de-casa Mariene, que se apresenta com personalidade forte, taxativa e disciplinada.

O quadro não traz enorme comoção, não rompe o conhecido, o esperado, mas não foge da realização de uma experiência estética ligada ao cotidiano, uma vez que a grande maioria nasce dentro de um sistema familiar (às vezes não tradicional) e concretiza formas de vivência, trazendo à tona preferências, sentidos, sentimentos, realizações, crenças.

Para aqueles espectadores mais atentos, algumas questões são exortadas: a realidade de uma família tão diferente machuca a mãe provisória? Não é necessário mais paciência e respeito às diferenças ali existentes? Como encaixar os valores e as condições de vida de cada família? As rupturas culturais e sociais em uma outra sociedade não deveriam ser um tipo de ensinamento para aquele convívio? A separação da família por uma semana é algo que mexe com os sentimentos e que realmente vale R\$ 25.000,00? Por que essas famílias se prestaram à exibição pública sabendo que diferenças sociais são colocadas à prova?

As pessoas se formam e escolhem seus caminhos, capturam características peculiares, às vezes de acordo com sua profissão, seu companheiro, sua região e adquirem um estilo, um sistema de vida, muitas vezes identificados pela forma de falar, pela cor do cabelo, pelas roupas usadas. É criado um sentido por meio dessas escolhas e são justamente as mães que, em geral, alicerçam a educação dos filhos. Eles aprendem e disseminam o que elas passam.

Nosso pensamento se volta ao respeito pelo outro, seja ele baiano, negro, branco, paulistano, artista, empresário, hippie, mineiro, jovem, idoso. As diferenças têm que ser entendidas e respeitadas e são essas diferenças que ditam e dão um significado particular à vida de cada um.

Troca de Família se firma como um produto midiático e, como dito anteriormente, não deixa de cumprir um papel que proporciona fruição perante o exposto, logo proporciona a experiência estética. O discurso emitido pelas partes; a organização e o enfoque dados ao que o programa privilegia, no caso, as brigas, as diferenças; e o (re)conhecimento do homem de vida comum, ordinária nestes tipos de veículos midiáticos reforçam a resposta que se direciona mais uma vez nos valores defendidos por cada um: “Valeu a pena, mas eu não troco minha vida por nada”.

Referências bibliográficas:

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995.

FRANÇA, Vera & GUIMARAES, César. Narrativas midiáticas e experiência estética. Recife: *Ícone* 7. v. 3, n. 5. jul. 2004-131.

LEMOS, André. *Mídia. BR*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

GUIMARAES, César. *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autentica, 2006.

ROSENFELD, Denis L. (org). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.



Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 23-31, nov. 2009

A tentação de Persival e sua busca da virtude: análise de um episódio de *A demanda do Santo Graal*

Edilene Ferreira Ramos

UNIPAM. 6.º período de Letras, 2009. e-mail: eddileneramos@yahoo.com.br
Orientação: Prof. Dr. Luís André Nepomuceno (UNIPAM)

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar o episódio *A tentação de Persival*, da obra *A demanda do Santo Graal* e seu contexto histórico, tendo como suporte pesquisas bibliográficas feitas principalmente pelo historiador medievalista Jacques Le Goff. Será apresentado um breve estudo acerca da mentalidade medieval frente aos valores cristãos e cavaleirescos da época.

Palavras-chave: 1. Demanda do santo graal. 2. Idade Média. 3. estoicismo

“A condição com a qual Deus deu liberdade ao homem é a eterna vigilância.”
John Philpot Curran

1. A busca do graal: as origens da obra

O Santo Graal é originariamente elemento sobrenatural de uma das narrativas de Cristiano de Troys – *A busca do Graal*. Os livros de Troys escritos em latim foram vertidos para o francês e são estas cópias que influenciaram a literatura portuguesa. *A Demanda do Santo Graal* foi traduzida da vulgata francesa *Quest del Saint Graal*, composta entre 1230 e 1240. Deve-se considerar que a obra constitui fatos relativos aos conceitos morais instituídos socialmente há mais de oitocentos anos, fatos não-históricos, ou seja, são histórias criadas a partir da mentalidade medieval. As concepções de tal período são bruscamente diferentes das contemporâneas; portanto a sociedade que recebeu *A demanda do Santo Graal* vivia com base nos preceitos cristãos em que prevalecia a busca invicta de Deus por meio de sacrifícios e abstenções.

O pecado era o grande determinante da postura medieval. As considerações geográficas e espaciais, a intelectualidade, o trabalho, as relações sociais, religiosas e antropológicas giravam em prol da culpa humana e da punição divina.

O graal é, materialmente, o vaso em que foi recolhido o sangue de Cristo, porém tem uma ressignificação ao ser tido como elemento atribuído ao sobre-humano e espiritual, representando assim uma simbologia do encontro da salvação pelo homem. Inacessível para muitos por exigir uma atitude pessoal de completa ausência de vícios, a salvação só seria conquistada por um cavaleiro plenamente nobre e puro. *A tentação de Persival* é um dos episódios da obra *A demanda do Santo Graal*, do ciclo arturiano, enquadrando Persival no padrão de herói medieval.

Persival é um cavaleiro virtuoso que terá sua pureza provada, pois só aquele totalmente honrado e livre das concupiscências chegaria ao fim da demanda. Nesse sentido, deve-se ter em conta que na Idade Média as concepções formadas acerca da sexualidade eram altamente repressoras, e o ato sexual condenava o homem ao inferno. Os cavaleiros, clérigos e filósofos tinham o voto de castidade para se absterem dos prazeres mundanos e se voltarem inteiramente para a busca da salvação. O herói, até ser tentado, mantinha uma conduta compatível com a idealização da cavalaria, ou seja, mantinha-se reto na sua busca pela virtude e portava-se integralmente na demanda do graal.

Persival é a figuração do cavaleiro que sai em busca da salvação, com votos de se direcionar apenas pela honra e coragem. Não obstante, é tentado e tem suas virtudes confrontadas. Até esse momento não tinha sentido amor por mulher, mantendo assim sua castidade; quando viu uma linda donzela dormindo, enamorou-se dela ao ponto de se esquecer do seu compromisso. O primeiro ponto analisado no episódio revela que o herói sucumbe ao desejo.

2. Os valores da cavalaria

A ética cavaleiresca estava moldada sobre um grupo elitizado de guerreiros virtuosos, honrados e destemidos, que buscavam provar sua hombridade por meio de combates. Esse ideal existia concomitantemente com a luta pela fé cristã ou proteção aos mais fracos. A cavalaria se manteve suprema em toda a Europa medieval, e para tanto só se integraria a ela o homem aristocrático. A supremacia da cavalaria durou até que as batalhas tiveram um novo ritmo com o fim da Idade Média.

O cavaleiro deveria levar diante de si, além de nobreza e aristocracia, a defesa dos ideais cristãos, sendo, portanto figura necessária à Igreja para garantir sua proteção. O desapego material e a busca de Deus como único objetivo da vida, acabavam por atrasar o desenvolvimento de forma geral para a Idade Média. Nessa perspectiva Le Goff afirma:

Estas duas idéias – o envelhecimento do mundo e o desprezo pelo mundo (*contemptus mundi*) – foram tão ampla e profundamente divulgadas pela Igreja que, durante muito

tempo, funcionaram com um freio que manteve os homens da Idade média longe de toda a ideologia do crescimento, progresso e felicidade (LE GOFF, 2006, p. 387).

A Igreja vai além, ao configurar à cavalaria o resguardo dos desamparados, tornando-se, portanto, um modelo de virtude para uma civilização idealizada, passando a representar um regimento militar com aspectos teológicos de acesso muito limitado. A ordem pública era determinada pelos grandes senhores aristocratas, amparados por seus cavaleiros, sendo, portanto, os responsáveis pela maior parte dos acontecimentos sociais da época.

Apesar da idealização da vida da cavalaria por parte da população, o historiador Georges Duby desvirtualiza a imagem pura e nobre desse cavaleiro ao expor uma face da sua conduta diante do caos vivido pela massa na Idade Média:

A função que desempenhava autoriza-o a passar o tempo entre prazeres que são também uma forma de fortalecimento de treino. A caça – por isso, as florestas, as áreas reservadas a esse jogo de aristocratas, se fecham aos arroteadores, o banquete: empanturrar-se de caça enquanto o homem comum morre de fome, beber, e do melhor vinho, cantar, folgar, entre camaradas, para que se estreite, à volta de cada senhor, o grupo dos seus vassalos, bando truculento que é preciso constantemente manter alegre. E, ante dos mais, na alegria primeira, a de combater. Esporear um bom cavalo na companhia dos irmãos, dos primos, dos amigos. Berrar horas a fio entre a poeira e o suor, desfraldar todas as virtudes dos seus braços. Identificar-se com os heróis das epopéias, com os antepassados cujas proezas é preciso igualar. Subjugar o adversário, capturá-lo, para o espoliar. No arrebatamento, chegar por vezes a matá-lo. Embriaguez da chacina. O gosto do sangue. Destruir e, chegada a noite, o campo juncado de mortos: eis a modernidade do século XI (DUBY, 1989, p. 17-18).

3. Idade Média: a era do medo e do pecado

Persival olha a bela mulher dormindo em um leito numa cabana, onde o cavaleiro chega repentinamente. Nesse sentido, cumpre ressaltar que a imagem clássica da figura feminina dormindo representa, na literatura clássica, a idéia de idealização da amada, conferindo a ela *status* de pureza, bondade e semidivindade. Fica clara a intensidade com que Persival foi tomado e conseqüentemente vencido pela tentação diabólica. O herói se deixa seduzir pela beleza aparente da donzela e passa da retidão de conduta exemplar para a condição de homem pecador que não atingirá a glória da salvação devido à concupiscência da carne.

As pessoas procuravam Deus e colocavam sua busca pela salvação como centro de toda a vida. Acreditava-se que o mundo havia sido invadido pelo pecado e a única forma de atingir a virtude plena era dando as costas para esse mundo e tudo o que ele oferecia. A história da Idade Média foi temporalmente marcada pela presença do pecado - a queda do homem, a vinda de Cristo e um possível Juízo Final. Entre a desobediência de Adão, a salvação por Cristo e o Julgamento Final o que mais justificou a conduta medieval foi a idéia da glória eterna para os que resistissem ao pecado e o castigo para os pecadores. Persival

tem sua resistência submetida à prova ao encontrar uma bela mulher que lhe seduz. O herói, neste contexto, representa toda a comoção humana diante do pecado na era medieval – se sucumbisse não poderia jamais chegar a Deus. Nesse sentido, Casagrande e Vecchio acrescentam:

[...] O pecado domina toda a rede de relações nas quais o homem medieval se move e se representa: o Deus ao qual esse homem se dirige é um deus que se lhe manifesta para proibir, punir, perdoar todos os pecados; o Diabo do qual foge é um demônio que o tenta e seduz a fim de induzi-lo a pecar; a comunidade a que pertence é antes de tudo uma comunidade de pecadores. A vida social parece-lhe dirigida, em todos os níveis e em todos os seus mecanismos, por esse laço de solidariedade criminosa na qual está baseada: as relações entre homem e mulher são dominadas pela luxúria, o exercício do poder gera ambição e vaidade, a atividade econômica transforma-se em avarizia, a corrente de subordinações alimenta a inveja (CASAGRANDE e VECCHIO, in: LE GOFF e SCHMITT, 2006, p. 337).

O imenso dilema vivido pelo homem neste período estava entre a concupiscência da carne e o espírito que desejava o bem. A realidade medieval era de pobreza, violência e repressão eclesiástica. A idéia do trabalho estava ligada não a um projeto econômico, mas a uma severa punição pelo pecado. A cultura religiosa da época imprimia uma série de valores que rebaixam o homem ao pecado. A partir daí ele passa a temê-lo e criar terríveis modelos e fontes para o que era ilícito. A sexualidade e o dinheiro eram vistos como os maiores promotores do pecado.

O homem medieval estava imbuído em uma série de situações apreensivas e intimidadoras. Seus inimigos reais – guerras, fome, pestes e até invasões de lobos – eram declarados pela igreja como punição divina; além disso, acreditava-se muito em seres fantasmagóricos. O desamparo na escuridão tornou-se fator apavorante para as pessoas. Segundo Delumeau, até a elite intelectualizada era vítima de espíritos ameaçadores advindos do medo da noite. As fantasias e pesadelos eram explicados pela ação invisível de espectros maus, duendes e lobisomens e principalmente pelo inacreditável medo do Diabo.

Nesse sentido o episódio *A tentação de Persival* faz um paralelo com a *Legenda áurea*, em que Antão é tentado. De acordo com Delumeau,

(...) o Inimigo ao mesmo tempo tenta e atormenta os humanos. Aterroriza por meio de sonhos, apavora por meio de visões (...). Além disso, ele pode não só investir contra os bens terrestres e o próprio corpo, como também pode possuir um ser humano sem o seu consentimento, que desde então se encontra desdobrado (DELUMEAU, 1989, p. 242).

O desejo libidinoso de Persival supera seu voto de castidade, logo ele não alcançará a plena virtude que o conduzirá à glória. Uma donzela que se casaria com um imperador por determinação do pai tem sua embarcação atingida por uma tormenta e vê-se perdida e desamparada. Sua narrativa envolvente encanta o herói e ele se encontra enamorado da donzela, que é, por trás da bela forma física, o Diabo que tenta o cavaleiro de Cristo, condi-

zentemente com a concepção medieval de que o demônio se disfarça para enganar e corromper os justos.

A mulher que se transforma em demônio representa fielmente o medo do homem medieval frente à luxúria e seu conseqüente afastamento de Deus. O desejo sexual colocaria a perder toda a conduta virtuosa do Cavaleiro de Cristo, que levava não só a ideologia de honra e coragem, mas a fé em Cristo, que era primordial. Como a Igreja era a maior detentora de terras naquela sociedade, seus valores eram deliberadamente impostos. O Cristianismo marcou profundamente a Idade Média, difundindo a religião e os valores culturais de toda a civilização.

O fato de a mulher ser vista como fator pecaminoso decorre da insegurança gerada pelo referencial estabelecido do que era sagrado. Daí a idéia persistente de pecado e de se devotar a Deus negando os prazeres carnis.

A mulher da época era excluída da vida eclesiástica e intelectual, por ter seu papel subjugado por uma sociedade patriarcal. Segundo Pernoud (1994), a Idade Média negou à mulher independência e instrução, fazendo dela apenas mãe de família ou trabalhadora recolhida à vida quotidiana.

Estes conceitos eram amparados por uma mentalidade fortemente ligada à figura do Diabo e seus males infernais; logo, a mulher passou a representar a possibilidade do pecado para o homem. O erotismo e o prazer sexual eram vistos como atos pecaminosos, devendo, por isso, ser veementemente evitados.

Para tornar compreensível o que eram as concepções medievais é necessário abordar o assunto na perspectiva de Jacques Le Goff, historiador francês que tomou como “objeto de estudo o fato óbvio de que o homem e, portanto a História, é formada tanto por seus sonhos, fantasias, angústias e esperanças quanto por seu trabalho, leis e guerras” (FRANCO JÚNIOR, 1999, p. 149). Ao se considerar o plano da mentalidade leva-se em conta “o nível mais estável, mais imóvel das sociedades” (LE GOFF, 1976, apud FRANCO JÚNIOR, 1999).

O imaginário medieval é um conjunto de imagens, reais e fantasiosas, tão fortes que, embora não-históricas, podem ser classificadas de *a-históricas*, por configurarem toda a cultura da época. Apesar de não se conhecer a especificidade do comportamento e da mentalidade medieval, a idéia do coletivo deve ser considerada.

Persival tem o coração comovido pelo amor a uma mulher. O cavaleiro neste momento rompe com seu voto de continência e sente algo até o momento negado por ele, já que o homem deveria entregar-se somente a Cristo e às virtudes. A partir daí todos os preceitos da vida do herói são contrafeitos.

Após se deixar enganar pela falsa beleza do Diabo, Persival entra em um conflito que o atordoa, o pune psiquicamente, desequilibrando-o. O episódio tem suas bases morais no Estoicismo, escola de filosofia da Grécia clássica que foi trazida para Roma, tendo como seu principal representante Lúcio Aneu Sêneca.

De acordo com as postulações de Sêneca em seu *Tratado da tranquilidade da Alma*, o homem deve manter-se em plena serenidade, não ser abalado pela ameaça do mal. A filosofia moral de Sêneca parte basicamente do princípio da busca pela virtude por meio da continência dos ímpetos. Na sociedade patriarcal da Idade Média os homens eram considerados mais propensos à virtude, por serem mais fortes; a mulher, ao contrário, tinha na sua fragilidade a inclinação ao pecado.

O vício, no caso do episódio em questão, a não-contenção do ímpeto sexual rompe com o caráter de castidade mantido pelo cavaleiro. A castidade representa a pureza que aproxima o homem da salvação divina, tão idealizada na época.

A tranquilidade da alma pregada por Sêneca edifica o ser, porém só pode ser atingida após a superioridade dos vícios mundanos. O homem que consegue conter-se eleva seu espírito a um plano de equidade divina.

A abordagem moralizante da obra traz impressa a necessidade de contenção, de autocontrole. A queda de Persival, ou o ato de deixar-se envolver pelo desejo carnal, leva o homem medieval a refletir sobre o perigo existente nas várias manifestações do prazer. O medo que leva o herói em sua trajetória e que o mantém vigilante abandona-o temporariamente, e é nesse instante de distração em que Persival se desvia de sua busca que o Inimigo o surpreende.

No instante em que o herói é vencido pela tentação diabólica uma voz do céu o acusa, trazendo-o para a sua realidade pecaminosa. Quando a donzela se transfigura, Persival se aterroriza não só com a revelação, mas ainda mais com a idéia do afastamento de Deus. Volta-se então para sua fé cristã como último recurso de salvação. A possível condenação divina o desequilibra e ele roga a Deus que o auxilie, diante de tamanho erro e engano.

4. O caráter do maravilhoso medieval

O episódio *A tentação de Persival* é uma narrativa que trata de um fato maravilhoso, algo de dimensões sobrenaturais. O episódio configura exatamente o imaginário da época e as construções antropológicas a partir dos medos e fantasias do homem medieval. Faz uma clara alusão ao terror advindo da tentação diabólica e a reflexão sobre o que é maravilhoso vindo de Deus e o que é ilusão de Satã.

Essa civilização era fascinada por tudo que fosse sobre-humano e excepcional. O homem e a natureza eram criações de um Deus milagroso e onipotente. O problema maior era o discernimento entre a maravilha de Deus e as tentativas de engano do Diabo. A grande questão medieval era, portanto, a relação do homem entre Deus e Diabo e tudo o que era verdadeiro ou ilusório. Nessa perspectiva, Le Goff define maravilhoso da seguinte forma:

[...] Um conjunto, uma coleção de seres, fenômenos, objetos, possuindo todos a característica de serem surpreendentes, no sentido forte da expressão, e que podem estar associados quer ao domínio propriamente divino (portanto próximo do milagre), quer ao

domínio natural (sendo a natureza originalmente o produto da criação divina), quer ao domínio mágico, diabólico (portanto uma ilusão produzida por Satã e seus seguidores sobrenaturais ou humanos) (LE GOFF, 2006, p. 106).

Em linhas gerais pode-se chamar maravilhoso algo prodigioso, ou um monstro ou catástrofe, enfim algo raro e espantoso. É exatamente o que é presenciado pelo herói Persival, algo inexplicável com referência no sobrenatural, uma metamorfose altamente perturbadora já temida e exortada pela Igreja.

Durante a alta Idade Média os milagres dos santos, os heróis cristãos, eram considerados maravilhas. Nos séculos XI, XII e XIII, a luta da Igreja contra os hereges tomava esse caráter. Porém é na passagem do século XII para XIII que fatos maravilhosos têm seu ápice no imaginário coletivo. A diferenciação entre o maravilhoso divino e o maravilhoso diabólico torna-se determinante na vida das pessoas. Abrindo passagem para a criação de histórias como a de Persival e as demais aventuras da cavalaria que são por si sós maravilhas.

É nesse contexto que Gervásio de Tilbury escreve a enciclopédia *Para entretenimento do imperador*, dedicado a Oto IV, em que inclui a definição de maravilhoso, seguida de uma coletânea de *mirabilia*.

As maravilhas tiveram várias fontes para se incorporarem tão fortemente na história medieval. Pode-se incluir nessas fontes a herança clássica de textos antigos com heróis da literatura como Virgílio e Alexandre, as narrativas fantásticas da Bíblia, o paganismo bárbaro com sua vasta mitologia germânica e o Oriente, em especial a Índia. Esta última teve influência em especial por contribuir com a coletânea sânscrita de contos e fábulas, datadas do século VI. De forma geral as maravilhas indianas eram fascinantemente assustadoras. Também contribuiu para o aparecimento das maravilhas medievais elementos do folclore do Ocidente cristão e pré-cristão, transmitidos por meio da lírica trovadoresca.

Porém é o cristianismo quem melhor define a linha do maravilhoso na Idade Média. A Igreja passa a atribuir a Deus todo o mundo mitológico criado até então. O cristianismo faz uma crítica a tudo que é excepcional e não que descende de Deus, imprimindo força à idéia dos feitos diabólicos, alimentando assim seus rituais e dogmas.

A configuração dada pela Igreja é analisada por Le Goff da seguinte forma:

O mundo sobrenatural cristão constitui-se na alternativa cristã do maravilhoso: santos, anjos, demônios. Um objeto maravilhoso originariamente pagão, mágico, torna-se, por deformação e mudança de função, cristão e até sagrado, como o Graal, que de taça mágica transforma-se em um cálice produtor de hóstias (LE GOFF, 2006, p. 114).

Os medos e concepções do homem medieval eram amplamente reforçados por meio dos sonhos e visões. A disseminação dos ideais cristãos por parte da Igreja e da cavalaria acabou por criar um ambiente sobrenatural e espiritual para punição dos pecados humanos – o Purgatório. Além desse novo conceito, que é aceito até os dias atuais, criam-se em fan-

tásticas metamorfoses humanas seres fabulosos como lobisomem. A Igreja também conferiu à época uma literatura que narrava a vida dos santos e seus milagres.

Os lugares em que as maravilhas eram mais propensas eram as ilhas, cidades (reais ou imaginárias) e o mundo espiritual. Todos esses lugares eram marcados por características fabulosas e surpreendentes, incluindo animais, metais preciosos, muita riqueza, e principalmente os heróis legendários.

Da mesma forma que seres maravilhosos povoavam a mentalidade das pessoas, a sensualidade feminina era condenada, daí a figura da mulher para tentar Persival e desviá-lo de seu propósito. Além de seres humanos transformados e com características de animais, havia objetos mágicos como anéis, espadas e até o Graal.

Existiu na Idade Média o maravilhoso com caráter científico. As enciclopédias mostravam o lado simples e natural de tudo que era considerado excepcional e fantástico. Os autores, como Tilbury, defendiam que muitas das crenças da época não passavam de imaginação.

Conclui-se, portanto, que as maravilhas foram sustentadas na Idade Média por uma tentativa de contestar a ideologia cristã de que o homem era feito à imagem de Deus e estabelecer distinção entre bem e mal. Segundo Le Goff:

Ele visa menos destruir do que domesticar o mal [...]. Para o homem medieval o maravilhoso exerce, sobretudo uma função de realização, não de evasão. Ele dilata o mundo e a psique até as fronteiras do risco e do desconhecido. Inserindo-se no natural e no real, ele o amplia e o complementa (...). Faz do surpreendente e do extraordinário, o motor do saber, da cultura e da estética da Idade Média. Estimula a abrir bem os olhos para a criação e o imaginário. Inspira uma cultura do surpreendente. Faz acreditar na criatividade e na audácia infinitas de Deus e de sua criatura, o homem (LE GOFF, *Maravilhoso*, 2006, p. 119).

O homem medieval, a partir da criação de seres extraordinários e de dar amplitude aos seus maiores medos, acabou por se abrir para novos conceitos e novas maneiras de ver o mundo e se relacionar com a natureza e Deus. O caminho fora aberto à crítica, à reflexão por parte de homens mais voltados para a busca da verdade. Com o fim da Idade Média tudo que era fantástico passou a ser alvo de críticas e novas interpretações.

Após sua genuína contrição, Persival é amparado pela bondade divina e pode retomar seu caminho de cavaleiro de Cristo buscando a equidade e a salvação. O herói é recompensado por se voltar para Deus e reconhecer que fora envolvido pela tentação da carne. Após concluir que o amor por uma mulher o separaria definitivamente de Deus ele mostra-se arrependido e muito temeroso da condenação divina.

Este é o caráter moralizante do episódio – a necessidade de contenção, o risco de ser enganado pelo Demônio e a figura de Deus como recompensadora dos que vencem a tentação concomitantemente com o desespero de ver-se condenado pelo pecado.

A tentação de Persival trata de uma narrativa que caracteriza muito bem a crença, os medos e a fantasia medievais. Dentro dessa perspectiva é importante salientar que as especificidades da mentalidade da Idade Média não foram nesta análise estudadas a fundo. O assunto tratado torna-se, portanto, objeto para novos estudos.

Ainda que não seja concludente, o presente trabalho tem por objetivo fazer uma abordagem de um texto de caráter moralista e fazer breves esclarecimentos sobre o contexto da época. O episódio em questão remete o leitor ao universo do homem medieval com toda sua complexidade.

Referências bibliográficas

ANÔNIMO. *A demanda do Santo Graal*. Trad. de Heitor Megale. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

CASAGRANDE, Carla & VECCHIO, Silvana. “Pecado”. Trad. Lênia Márcia Mongelli, in: LE GOFF, Jacques & SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*, Bauru: Edusc, 2006, v. 2, p. 337-351.

LE GOFF, Jacques. “Maravilhoso”. Tradução de Mário Jorge da Motta Bastos, in: LE GOFF, Jacques e SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*, Bauru: Edusc, 2006, v. 2, p. 105-120.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300 – 1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUBY, Georges. *A Europa na Idade Média*. Tradução de Maria Assunção Santos. Lisboa: Teorema, 1989.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão... [et al.]. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

PERNOUD, Régine. *Idade Média: O que não nos ensinaram*. Tradução de Maurício Brett Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Da tranquilidade da alma*. Tradução de Giulio Davide Leoni, São Paulo: Abril Cultural, 1973, v. 5 (Col. “Os pensadores”).



Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 32-40, nov. 2009

Estágio: um diálogo entre teoria e prática

Geisa Almeida | Jamille Batista
Nelci Santos | Stephanny Graff
Universidade do Estado da Bahia
Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias - Campus XVIII

Orientação: Prof.^a Marta Kurosaki

Resumo: Na formação do professor, o estágio assume um papel imprescindível, visto que possibilita uma aproximação com a realidade escolar, daí a concepção do mesmo como a parte prática dos cursos de licenciatura por muito tempo afastado da teoria. Contudo, em outras concepções esta parte “prática” foi considerada como uma imitação de modelos tradicionalmente concebidos como bons ou como uma instrumentalização técnica, em que cabia ao professor saber aplicar técnicas em diferentes situações na sala de aula. Por outro lado, a relação entre teoria e prática, pregada atualmente nas universidades, é apresentada numa visão dissociativa, com ênfase na teoria. E numa visão de unidade onde teoria e prática são indissociáveis. Assim, o estágio ou contrário do que se pregava não é uma atividade prática, mas, sim, uma ferramenta teórica e prática, transformadora da realidade. Porém, muitas vezes, por não compreenderem a realidade escolar, os estagiários acabam tentando modificá-la à luz das teorias estudadas. No entanto, nem sempre estas se encaixam a todas as realidades, daí a importância da pesquisa no estágio, pois por meio desta o graduando poderá conhecer melhor o contexto escolar no qual irá trabalhar e conhecer também seus problemas e poder por meio de projetos de intervenção mudar a realidade. Além disso, o estágio possibilita ainda ao estagiário o convívio com outros professores, coordenadores e diretores que contribuirão para a formação da sua identidade como professor, visto que esta se dá através da socialização, do convívio e de experiências vivenciadas.

Palavras chave: 1. estágio. 2. teoria. 3. prática. 4. formação. 5. reflexão.

Introdução

De acordo com as diretrizes e bases da educação o ensino superior tem por objetivo levar o estudante a pensar sobre a sua participação na construção de uma sociedade crítica, tendo em mente como se inserir, participar e transformar essa sociedade. Assim a universidade tem o papel de formar cidadãos aptos para exercerem suas funções em diversas áreas,

tal como na educação, em que ela oferece subsídios teóricos e práticos para que ocorra a formação adequada do professor. Com esse intuito, a mesma emprega diversas ferramentas no processo de ensino, e um dos instrumentos mais utilizados nos cursos de licenciatura é o estágio, uma vez que proporciona ao graduando um contato direto com a realidade escolar.

Dessa forma, o estágio, que é definido pelo Aurélio como “aprendizado”, vem proporcionar ao educando uma experiência que servirá para uma melhor assimilação das teorias que conseqüentemente auxiliarão em sua prática.

Deste modo essa troca de saberes que ocorrerá na sala de aula entre o estagiário e o meio de trabalho fará com que o seu conhecimento extrapole as fronteiras escolares, dando a ele uma nova visão de mundo que o tornará um profissional competente, visto que terá conhecimento, saberá transmiti-lo e compreenderá o porquê e o para quê de tudo que faz em relação à sua profissão.

Sendo assim no decorrer deste artigo iremos analisar a relação teoria e prática em diferentes concepções de estágio para a formação do professor. Partindo desta análise, definir os termos teoria e prática, examinar a dicotomia existente entre ambos e discutir o processo de formação da identidade do professor. Além disso, diferenciar as várias práticas concebidas ao longo dos anos, levando em consideração que toda atividade tem seu caráter “prático”; todavia é vital compreendê-las não como modelos estáticos a serem empregados, por considerá-los como bons numa visão instrumentalizada, dando a ideia de teoria separada da prática, reafirmando a velha dicotomia.

Isso leva a uma questão preocupante não só para os professores em exercício como para os graduandos em cursos de licenciatura, afinal, o estágio é apenas a parte prática dos cursos, sendo, portanto, dissociada da teoria? Decerto não, pois como afirma Candau (1996), em sua obra *Rumo a uma nova didática*, ambas devem estar intimamente relacionadas, numa relação de reciprocidade, são indissociáveis numa visão de unidade. Caso contrário, tem-se uma teoria desvinculada da prática e vice-versa, sendo que a universidade entra em contrapartida ante essas concepções, por ser o espaço formador de docentes, tendo por finalidade apresentar a pesquisa como caminho metodológico para essa formação. Sendo assim, o estágio tem na pesquisa uma estratégia na formação de professores pesquisadores capazes de refletir e intervir na realidade em que estão inseridos. Buriola (1999), citado por Pimenta e Lima (2004), vê o estágio como o local onde a identidade se constrói e, portanto, deve ser bem planejado.

Este artigo está estruturado em três tópicos: 1) *Estágio diferentes concepções*, que fala sobre as práticas como imitação de modelo, instrumentalização técnica e relação teoria-prática, e a formação do professor; 2) *Estágio superando a separação entre teoria e prática*; 3) *Como se constrói a identidade profissional docente*.

Para atingir os objetivos propostos, inicialmente problematizamos o tema partindo de questionamento, pois essa relação entre teoria e prática preocupa não apenas educadores, mas outros profissionais das áreas aplicadas, como Assistência Social, Direito e Medi-

cina, claro que não com a mesma intensidade. A temática se justifica, portanto, uma vez que é comum ouvir dos graduandos afirmações de que “na prática a teoria é outra” e que o estágio é apenas a parte prática. Partindo da questão problematizadora, cujo tema é “estágio: um diálogo entre teoria e prática”, fomos em busca de referencial teórico, fizemos várias pesquisas bibliográficas, elaboramos um projeto que mais tarde resultou neste artigo, os autores que serviram de embasamento teórico foram Candau (1996), Pimenta e Lima (2004) e Alves (2002), dentre outros, pois suas respectivas obras *Rumo a uma nova didática, Estágio e docência* e *Formação de Professores: pensar e fazer* tratam justamente do estágio e das diferentes concepções, da construção da identidade docente e de temas afins tratados neste artigo.

Portanto, o estágio possibilita que muitos aspectos em relação à construção da identidade do futuro professor sejam trabalhados. Para tanto, são necessários alguns fundamentos, e qualquer curso de formação de professores deve trabalhar a questão da identidade e de que forma o estágio como componente curricular pode contribuir na construção da mesma.

1. Estágio: diferentes concepções

Ao longo do tempo, o estágio passou por diferentes concepções de acordo com cada visão e num dado momento na história. Sempre foi visto como a parte prática dos cursos de formação de professores, nos quais os conteúdos do currículo de formação são desvinculados da realidade escolar, além do que a carga horária destinada à “prática” sempre foi menor comparada ao tempo de estudo dedicado às teorias.

Segundo Pimenta e Lima “com frequência, se ouve que o estágio tem de ser teórico-prático, ou seja, que a teoria é indissociável da prática” (PIMENTA & LIMA, 2004, p. 34). Assim, para melhor compreender a relação teoria-prática, faz-se necessário compreender o sentido dessas palavras. Tanto um termo como o outro tem origem grega:

Teoria significava originalmente a viagem de uma missão festiva aos lugares do sacrifício. Daí o sentido de teoria como observar, contemplar, refletir. (...) Quanto à palavra prática, deriva do grego “práxis”, praxeos” e tem o sentido de agir, o fato de agir e, principalmente, a ação inter-humana consciente (CANDAU, 1996, p. 50).

Entretanto, é importante salientar que existem diferentes conotações que afetam não apenas os educadores, mas também as outras áreas do conhecimento denominadas áreas “aplicadas” (medicina, serviço social, direito etc.).

1.1. Imitação de modelos

Na perspectiva da prática como imitação de modelos, o acadêmico aprende a profissão a partir da observação e reprodução de modelos pré-existentes. Desse modo, os alunos

aprendem observando seus professores, analisando-os, criticando-os para criarem também seu próprio modelo. No entanto, esta prática apresenta algumas limitações, pois, como afirmam Pimenta e Lima (2004, p. 35), “nem sempre o aluno dispõe de elementos para essa ponderação crítica e apenas tenta transpor os modelos em situações para as quais não são adequados.” Vale salientar que essa transposição ainda é comum na prática educativa de educadores que utilizam o método tradicional, reproduzindo modelos considerados bons sem refletir sobre os mesmos e adequá-los ao seu contexto, gerando assim um conformismo, resumindo o papel do professor à transmissão de conteúdos.

1.2. Instrumentalização técnica

A prática docente é técnica, uma vez que para executá-la é preciso domínio de habilidades inerentes ao ato de educar. Contudo, “as habilidades não são suficientes para resolução de problemas com as quais se defrontam, uma vez que a redução das técnicas não dá conta do conhecimento científico nem da complexidade das situações do exercício destes profissionais” (PIMENTA & LIMA, 2004, p. 37). Sendo assim, o profissional da educação limita-se ao uso de técnicas sem a devida reflexão, reafirmando a idéia da dicotomia, em que teoria e práticas são vistas como dois pólos isolados e/ou separados, nessa visão o estágio é considerado somente a parte prática e o emprego de técnicas, tais como: manejo de classe, preenchimento de fichas de observação, fluxogramas etc. Nessa perspectiva, ao professor cabe usar estas técnicas de acordo com a situação, recriando-as ou criando outras, se necessário.

a. A relação teoria-prática na formação do professor

Teoria e prática sempre estiveram dissociadas nos cursos de licenciatura, o que causava o empobrecimento da prática. Essa dissociação está presente em várias áreas do conhecimento e é valorizada pela sociedade capitalista, que privilegia a separação entre o trabalho intelectual e manual. Daí a necessidade de estudar esta relação para a formação do professor como um agente de transformação da realidade social. Segundo Pimenta e Lima:

O papel da teoria é iluminar e oferecer instrumentos e esquemas para análise e investigação que permitam questionar as práticas institucionalizadas e as ações dos sujeitos e, ao mesmo tempo, elas próprias em questionamentos, uma vez que as teorias são explicações provisórias da realidade (PIMENTA & LIMA, 2004, p. 43).

Assim, as teorias oferecem subsídios para a realização da prática docente. Enquanto que a prática “são as formas de educar que ocorrem em diferentes contextos.”¹ Esta por sua

¹ SACRISTÁN *apud* PIMENTA, LIMA, 2004, p. 47

vez age como transformadora da realidade de maneira inovadora criando soluções para os problemas que se apresentam.

Para entender melhor esta relação teoria-prática para a formação do educador apresentaremos duas tendências abordadas por Vera Candau em seu livro *Rumo a uma nova didática*:

i. **Visão Dissociativa**

Essa tendência enfatiza a teoria e o estudo de autores renomados. Como afirma Candau “a teoria é vista como conjunto de verdades absolutas e universais. Neste caso, a teoria é esvaziada da prática. No currículo, a ênfase é posta nas disciplinas consideradas ‘teóricas’” (CANDAU, 1996, p. 57). Desta forma, a prática educacional é independente das concepções teóricas, pois esta tem sua própria lógica. Portanto, as disciplinas instrumentais são organizadas no currículo sem preocupação de relacioná-las com as disciplinas tidas como teóricas.

ii. **Visão de Unidade**

Nesta tendência teoria e prática são concebidas como indissociáveis, ou seja, uma depende da outra, numa relação recíproca, em que a teoria é reformulada de acordo com as necessidades reais. Deste modo, “todos os componentes curriculares devem trabalhar a unidade teoria-prática sob diferentes configurações, para que não se perca a visão de totalidade da prática pedagógica e da formação como forma de eliminar distorções decorrentes da priorização de um dos pólos” (CANDAU, 1996, p. 60). Assim, sob esta perspectiva, a universidade enquanto instituição formadora de professores deve favorecer em seu currículo esta união entre teoria e prática para que o futuro professor tenha condições de inserir-se na escola como profissional qualificado.

2. O estágio superando a separação entre teoria e prática

O estágio é o momento em que o graduando tem o primeiro contato com a prática, e a oportunidade de refletir sobre ela, relacionando-a com o conhecimento adquirido. Assim, Fávero afirma que a relação entre a teoria e a prática apresenta-se de duas formas: dicotômica e dialética, sendo que a primeira ajuda na aquisição de novos saberes, sem se preocupar em fornecer ferramentas para transformar a sociedade em que se vive, tendo em vista que valoriza a introdução do sujeito na prática concebida independentemente da teoria. E a segunda, trabalha com a integração da teoria que é criada a partir do conhecimento concreto da realidade com a prática, que está na experiência vivenciada e na reflexão da mesma. Entretanto, segundo Pimenta (2004, p. 45) faz-se necessário “um aprofundamento conceitual do estágio e das atividades que nele se realizam”, uma vez que o mesmo é por

diversas vezes superficial, ou seja, não permite ao estagiário um envolvimento intenso com a realidade.

Dessa forma, Pimenta conclui que “o estágio, ao contrário do que se prolongava, não é atividade prática, mas teórica, instrumentalizadora da práxis docente, entendida esta como atividade de transformação da realidade” (PIMENTA & LIMA, 2004, p. 45). Além disso, “é no contexto da sala de aula, da escola, do sistema de ensino e da sociedade que a práxis se dá”.

2.1. O estágio como pesquisa e a pesquisa no estágio

Na maioria das vezes em que o estagiário não tem uma relação com a prática e se depara com a realidade das salas de aula, julga o conhecimento adquirido como verdade absoluta e sente-se no direito de interferir nas ações desenvolvidas pelo professor, gerando assim, um conflito com o mesmo. Todavia, essa situação, poderia ser facilmente resolvida, se a pesquisa fosse incorporada ao estágio, uma vez que a mesma possibilita uma visão mais ampla do espaço onde o estágio se realiza, permitindo que o estagiário elabore projetos de intervenção para solucionar problemas observados por ele e possa relacionar os conhecimentos adquiridos com os vivenciados na realidade.

Desta maneira, o estágio só passou a ser valorizado no ano de 1990, por conta de questionamentos sobre a teoria e a prática, abrindo “espaço para um início de compreensão do estágio como uma investigação das práticas pedagógicas nas instituições educativas” (PIMENTA, 2004, p. 47). Ou seja, nesse período surgiu o profissional que pensa em suas ações e nas dos seus colegas de profissão, além do termo profissional reflexivo para aquele que valoriza os saberes da prática docente e são capazes de produzir conhecimento, visto que até então nas universidades via-se primeiro o conteúdo, depois sua aplicação, e por fim o fazia-se um estágio para aplicação da teoria vista, a qual se mostrava insuficiente para resolver problemas que surgiam no dia-a-dia. No entanto, Donald Schon propôs um novo tipo de formação com base na epistemologia da prática da qual nasceu o professor pesquisador de sua prática que é a

valorização da prática profissional como momento de construção de conhecimento por meio de reflexão, análise e problematização dessa prática e a considerações do conhecimento tácito, presente nas soluções que os profissionais encontram em ato (PIMENTA & LIMA, 2004, p. 48).

Assim, na epistemologia da prática, a teoria oferece ao professor conhecimento suficiente para que possa compreender-se como profissional, intervindo e transformando a realidade social, o que só é possível graças às atividades de pesquisa, que são limitadas, por questões de cunho político, de má formação do professor etc. Mas tirar do papel esse novo conceito de professor crítico-reflexivo e professor pesquisador, que faz parte do currículo

por meio do estágio, ainda é um desafio. Além disso, há o risco do patricismo, fruto da supervalorização do professor como indivíduo que considera:

A perspectiva da reflexão é suficiente para a resolução dos problemas da prática; além de possível modismo, com uma apropriação indiscriminada e sem crítica, sem compreensão das origens e dos contextos que a geraram, o que pode levar à banalização da perspectiva da reflexão e da pesquisa (PIMENTA & LIMA, 2004, p. 52).

Logo, o conceito de professor reflexivo precisa da ajuda das políticas públicas para sua concretização. Daí nasce a necessidade de um professor que é intelectual crítico e reflexivo. Sua formação será composta pelo conhecimento e interpretação da realidade, e o estágio possibilitará o desenvolvimento de suas pesquisas.

3. A Construção da identidade profissional docente

A identidade profissional docente é construída durante sua trajetória, e o período de sua formação é fundamental para se concretizar as intenções que seu curso propõe para sua profissão. Dessa forma, o estágio é o lugar onde se pode refletir sobre essa construção e ainda contribuir para o crescimento da mesma. Pois como afirma Pimentam e Lima (BURIOLLA *apud* PIMENTA & LIMA, (1999),

O estagio é o *locus* onde a identidade profissional é gerada, construída e referida, volta-se para o desenvolvimento de uma ação vivenciada, reflexiva e critica e por isso, deve ser planejado gradativamente e sistematicamente com essa finalidade.

Além do estágio, essa construção é feita a partir das experiências vividas por cada indivíduo nas suas relações pessoais e mesmo em sociedade. Assim, cada profissional traz consigo experiências que podem ser compartilhadas durante esse processo de construção de sua identidade com outros profissionais da mesma instituição. No entanto, esse processo exige tempo para que essas experiências sejam estruturadas e se tornem uma forma de reflexão para os profissionais docentes envolvidos nesse processo. Visto que

(...) a identidade humana não é dada, de uma vez por todas, no ato do nascimento: constrói-se na infância e deve reconstruir-se sempre ao longo da vida. O indivíduo nunca constrói [sua identidade] sozinho: depende tantos dos julgamentos dos outros, das suas próprias orientações e auto-definições. [assim] a identidade é produto de sucessivas socializações (DUBAR, 1997, *apud* PIMENTA & LIMA (2004).

Para essa construção, outros fatores também contribuem como análises feitas das experiências que ocorrem durante o estágio nas escolas, bem como os estudos da prática pedagógica, da prática do ensino e da didática que são vivenciadas pelos estagiários e docentes. Desta maneira, é nesse processo que também são feitas as reflexões sobre a profis-

são, para que os futuros profissionais possam refletir se querem mesmo ser professores e analisarem as situações sociais que serão construídas e praticadas em sua profissão, sendo necessário ainda reconhecer nesses processos os compromissos e posturas que serão assumidas por ele na sua profissão, bem como suas habilidades, seus conhecimentos e como os mesmo deverão ser aplicados. Todavia, Pimenta e Lima (DURBAR, 1997, 2004, *apud* PIMENTA & LIMA, 2004) dizem que

(...) o processo identitário auto-alimenta-se da vontade de “nunca ser aquele que todos julgam que é” que encontra no ato de formação sua última formação. À pergunta “mais afinal, quem é você” o indivíduo só pode responder “eu estou em formação”.

Mas para se construir professor é necessário notar que todo trabalho humano exerce influência na vida das pessoas e os estagiários devem, portanto, se preparar para o exercício da profissão que ele se propôs exercer. E como consequência disso, ele deverá estar pronto para enfrentar as situações que muitas vezes irão levá-lo ao cansaço, ao desgaste, e será muitas vezes desiludido com os problemas sociais encontrados onde a solução estará longe de seu alcance ou de sua área de atuação. Do mesmo modo, para Pimenta e Lima (FISCHMANN, 1994, *apud* PIMENTA & LIMA, 2004):

Nossa identidade se constrói a partir da intersecção das circunstâncias que nos cercam com os desejos que trazemos. (...) o corpo docente ganhará sua identidade – marca peculiar – no ofício, com o espírito alerta da crítica para a construção conjunta da sociedade para todos.

Essa construção é fundamental na formação do professor; todavia, as fragilidades nos cursos de formação são claras, uma vez que oferecem aos estagiários o ensino teórico-científico; porém o aprendizado de ser professor é adquirido pelos estagiários praticamente sozinhos e é aí que muitos se identificam ou não com a profissão. Portanto, fica evidente a necessidade de uma reflexão dos alunos/docentes quanto à maneira como eles estão se construindo professores.

Considerações finais

A universidade como formadora de cidadãos capazes de desenvolver sua função oferece arcabouços teóricos e práticos para que principalmente no caso da formação de docentes haja uma capacitação qualitativa. Desta maneira, com intuito de atingir o que é proposto a mesma lança mão de um recurso muito importante para o graduando, que é estágio, pois o aluno entra em contato direto com a realidade que conviverá no dia-a-dia da sala de aula. Esta experiência propicia não apenas uma troca de saberes, mas também uma relação direta com a prática, em que teorias vistas no decorrer do curso de licenciatura serão confrontadas e assimiladas.

Sendo assim, no decorrer deste artigo, analisamos, por meio de pesquisa bibliográfica a relação existente entre teoria e prática, bem como suas diferentes concepções para a formação do educador/professor como fato de vital importância para compressão da relação teoria-prática numa visão de unidade, fugindo da dicotomia, em que as mesmas são vistas como opostas e separadas uma da outra.

Contudo, faz-se necessário perceber que toda profissão tende a ser prática, pois, para exercer suas funções é imprescindível o uso de práticas específicas, e isso não é diferente para o professor. No entanto, é fundamental criar uma nova perspectiva quanto às práticas utilizadas, muitas vezes reduzidas à prática pela prática ou ainda à mesma como imitação de modelos, em que se transpõem métodos pré-estabelecidos considerados bons, sem adequá-los a seu contexto e sem uma análise crítica antes de aplicá-lo. Dessa maneira, tem-se uma falsa idéia de uma teoria desvinculada da prática e vice-versa, sendo que a universidade entra em contrapartida a essas concepções, já que, por ser o espaço formador desses discentes, tem por finalidade apresentar a pesquisa como caminho metodológico para essa formação. O estágio tem então na pesquisa uma estratégia na formação de professores: é preciso, pois, conhecer as origens da mesma e sua contribuição na formação de docentes pesquisadores capazes de analisar e intervir no contexto em que estão inseridos.

Assim, cabe, pois, à universidade como fomentadora do espaço de formação de educadores descobrir possibilidades de superação para que não ocorra a separação entre teoria e prática, a fim de que a velha dicotomia seja vista por outro prisma, e uma alternativa apontada é o estágio como pesquisa, que é uma boa estratégia na formação de professores, uma vez que abre uma possibilidade na formação de docentes, pesquisadores devidamente capacitados para atuar no contexto em que atuam como professores reflexivos. Deste modo, o estágio contribui também para a construção da identidade do futuro professor.

Referências Bibliográficas

ALVES, Nilda (org). *Formação de professores pensar e fazer*. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

BRASIL. Decreto n.º 5.773, de 09 de Maio de 2006. Dispõe sobre o exercício das funções de regulação, supervisão e avaliação de instituições de educação superior e cursos superiores de graduação e seqüenciais no sistema federal de ensino. *Diário Oficial da União*, Brasília, 10 mai. 2006. p. 6, c.1.

CANDAU, Maria Vera (org). *Rumo a uma nova didática*. 8 ed. Vozes, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Minidicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PIMENTA, Selma Garrido & LIMA, Maria Socorro Lucena. *Estágio e Docência*. São Paulo: Cortez, 2004.



Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 42-48, nov. 2009

Utilizando o jornal como recurso potencializador do processo de ensino/aprendizagem na Língua Portuguesa*

Diciane Botelho Rocha
Gilciane Sandrini
Manoela Farias Ávila
Michele Duarte Almeida

Faculdade de Letras, Universidade Federal de Pelotas

Orientação: Prof. Dr. Nórís Eunice Pureza Duarte

Resumo: O presente trabalho tem como principal objetivo apresentar propostas de atividades que visam propiciar a interação em sala de aula, colocar os alunos em contato com textos que circulam em nossa sociedade e que são de extrema importância para a comunicação. Além de propiciar o trabalho com diferentes gêneros discursivos. As atividades serão desenvolvidas utilizando como principal recurso motivador o jornal. Por tratar-se de um material autêntico (ANTUNES, 2003.79) ele favorece o contato dos alunos com situações reais de comunicação, contribuindo assim para um trabalho mais significativo. Por meio dos textos veiculados no jornal é possível desenvolver atividades, nas quais a Língua Portuguesa esteja a serviço da comunicação.

Palavras chaves: 1. língua portuguesa. 2. jornal. 3. interação.

1. Introdução

Este trabalho surgiu da disciplina de Linguística Aplicada ao Ensino da Língua Portuguesa II do curso Português/Espanhol e respectivas licenciaturas – código 3660 – da Universidade Federal de Pelotas. Tem como objetivo mostrar o jornal como recurso para as atividades em sala de aula de língua portuguesa.

Segundo Carmen Lozza, coordenadora do programa “Quem lê jornal sabe mais”, de *O Globo*, o uso do jornal em sala de aula forma cidadãos mais preparados para lidar com a realidade:

* Comunicação apresentada na Semana Acadêmica do Letras.

Para formarmos leitores, temos que enfrentar dois mitos. O primeiro é de que o jornal é terrível, que só serve para representar a ideologia dominante. O segundo é de que o jornal é ótimo. O jornal não é a realidade, é uma leitura da realidade (Carmen Lozza).

Os jornais são uma fonte de informação e os alunos podem aproveitar estas riquezas em sala de aula. Por meio de jornais, a leitura da realidade pode promover debates em aula, tornando a participação dos alunos bem mais ativa. Por essas razões escolhemos o uso do jornal para desenvolver propostas práticas que possam ser utilizadas em sala de aula.

Na comunicação foram levadas duas propostas de atividades com jornal. A primeira proposta diz respeito ao tema da notícia na qual se prevê quatro aulas (2 horas/aula cada). A segunda proposta diz respeito à propaganda, em que são previstas duas aulas (duas horas/aula cada). A seguir explicitamos as duas propostas apresentadas.

2. Propostas de atividades com jornal

2.1. Tema da notícia (a proposta está prevista para 4 aulas [2 horas/ aula cada])

Primeira aula: o professor levaria vários jornais para a sala de aula e distribuiria aos alunos. Organizaria a classe em grupos e cada grupo ficaria com um jornal.

- a) Começaria com uma conversa informal a fim de saber se os alunos leem jornais, se têm contato com este meio de comunicação etc.
- b) Incentivaria os alunos a folharem os jornais, a examinarem-no e a destacarem uma página de sua preferência, aquela que mais lhes chamasse a atenção. Os alunos teriam de relatar por que escolheram aquela página e deveriam lê-la ao grande grupo.
- c) Chamaria a atenção dos alunos para a estrutura do jornal, como os textos são apresentados e qual o motivo deste tipo de apresentação.
- d) Pediria para que os alunos observassem por que o jornal apresenta fatos novos a cada dia, diferente de um livro, que normalmente aborda um único assunto.
- e) Pediria para os alunos comentarem as impressões que tiveram do jornal, se têm contato com outros textos informativos na modalidade escrita, tais como revistas, textos da internet, jornais on-line, entre outros. O objetivo é que os alunos exponham as diferenças que encontraram comparando os jornais a outros meios de informação.
- f) Como tarefa, os alunos deveriam buscar uma notícia no jornal, anotar o assunto noticiado e pesquisar fora da sala de aula a mesma notícia extraída de outra fonte; poderia ser de revistas, internet, televisão, rádio etc. Na aula seguinte, cada grupo deveria apresentar as diferenças ou semelhanças na forma de relatar o mesmo fato; deveriam principalmente ressaltar as possíveis mudanças de sentido que ocorreram comparando o jornal com outra fonte de informação.

Segunda aula: o professor distribuiria os jornais novamente aos alunos. A classe seria organizada nos mesmos grupos da aula anterior.

- a) Cada grupo comentaria a notícia que escolheu na aula anterior e apresentaria como a mesma notícia foi relatada em outro(s) meio(s) de comunicação. O professor chamaria a atenção para as possíveis mudanças de sentido que poderiam ocorrer dependendo do meio de comunicação em que a notícia foi divulgada. Os alunos deveriam comparar os textos veiculados pelos dois meios de comunicação e destacar o efeito que o emprego de uma palavra pode causar, ou seja, a escolha de uma frase ou palavra, por exemplo, pode mudar completamente o sentido da notícia de um mesmo fato.
- b) Os alunos seriam convidados a resumir a notícia e, baseando-se nas duas fontes pesquisadas, escrever uma carta (individualmente) a um companheiro de aula relatando a notícia, agora contando sua versão dos fatos com suas palavras. Para esta atividade seria apresentado previamente um modelo de carta (Anexo 1). Este modelo seria utilizado para comentar questões específicas do gênero, ou seja, qual a finalidade de escrevermos uma carta, o tipo de linguagem que empregamos, dependendo do tipo de carta que escrevemos. Para a elaboração desta carta, os alunos deveriam pensar em uma situação ou motivo que lhes levaria a escrever este tipo de texto, ou seja, o que lhes motivaria a escrever uma carta relatando tal notícia e por que escolheriam determinado destinatário. Em outras palavras, o que lhes leva a informar a notícia a um colega, qual a relevância deste colega tomar conhecimento do fato. Nesta carta, os alunos devem relatar a(s) fonte(s) de onde retiraram a notícia. Os alunos iniciariam a atividade nessa aula e terminariam nas próximas aulas.

Terceira aula: o professor pediria para que seguissem a elaboração da carta considerando o modelo apresentado e as considerações acerca do gênero.

- a) O professor poderia orientar os alunos durante a elaboração da carta para que eles conseguissem refletir acerca do que estão escrevendo, ou seja, se estão conseguindo alcançar seus objetivos, se as ideias estão claras, se a forma do texto obedece ao já comentado a respeito do gênero carta etc.
- b) Na medida em que os alunos fossem terminando a elaboração do texto poderiam pedir o auxílio do professor para revisá-lo antes de entregar o texto ao destinatário. A carta deverá ser entregue ao destinatário no final da aula.

Quarta aula: nesta aula, os alunos que receberam as cartas poderiam respondê-las ao colega que lhe escreveu.

- a) Os alunos teriam a oportunidade de responder ao colega que lhe escreveu. O professor auxiliaria no que fosse necessário para a elaboração da carta como resposta ao colega.

- b) Os alunos seriam convidados a entregar a resposta ao colega.
- c) No final da aula, cada aluno comentaria a carta que recebeu e passaria a oportunidade para o colega que lhe enviou a carta comentar o que obteve como resposta.

3. Tema da propaganda (a proposta poderá ser feita em duas aulas [com 2 horas/aula cada])

Primeira aula: o professor levaria uma propaganda; como sugestão apresenta-se uma de anúncio de cerveja (Anexo 2).

- a) Começaria com uma conversa informal sobre as propagandas que os alunos já viram em jornais ou revistas. Depois apresentaria a propaganda e indagaria no sentido de saber se os alunos sabem o público alvo da propaganda. Se a propaganda levada for de uma revista, jornal ou folder, perguntar em que contexto e data está sendo anunciada.
- b) Chamaria a atenção dos alunos para a construção das propagandas: letra, tamanho, cores etc.
- c) Incitaria os alunos a observar a imagem da propaganda; depois, analisar a imagem juntamente com o texto. Com isso observar todas as informações que estão na propaganda, principalmente aquelas que por vezes estão abaixo da propaganda em letras minúsculas.
- d) Em seguida, a professora escreveria no quadro a frase contida na propaganda: “Skol. Tá na roda. Tá redondo.” A professora indagaria se os alunos percebem a linguagem utilizada e a intencionalidade presente na opção de utilizar uma linguagem coloquial. E também a relação de sentido que apresenta, já que numa situação informal entre amigos pode-se fazer relação com a roda e a hipótese que a propaganda traz que a cerveja “desce redondo”.
- e) Depois, pediria para que os alunos respondessem as perguntas:
 - O que está sendo anunciado?
 - Quais os objetivos da propaganda?
 - Quais os recursos argumentativos utilizados na propaganda?
 - Qual a relação existente entre a frase e a imagem na propaganda?

Segunda aula: o professor distribuiria jornais aos alunos. A classe seria organizada em duplas ou em grupos, da forma como o professor considerar adequada para a atividade.

- a) Cada grupo teria de ficar com um jornal, e a professora proporia que os alunos buscassem propagandas no jornal. Depois que realizassem a mesma atividade da aula anterior: observar o contexto da propaganda, os seus objetivos, os recursos utilizados pela mesma, a relação entre a imagem e o texto etc.

- b) A professora daria um tempo para que os alunos buscassem as propagandas e realizassem a atividade pedida. Concomitantemente, a professora ficaria auxiliando os alunos de forma a ajudá-los nas dúvidas e nas análises feitas.
- c) Em seguida, as propagandas e as análises feitas iriam ser socializadas com a turma. Seria relevante que essa atividade não se tornasse somente a exposição oral de um trabalho isolado e, sim, que a turma interagisse com os companheiros, de forma que todos pudessem perceber os diferentes recursos utilizados em propagandas publicitárias e as leituras feitas pelos colegas.

4. Considerações teóricas

Partindo do princípio de que a atividade de produção escrita é uma atividade que pressupõe a “existência do outro” e que “quem escreve, na verdade, escreve para alguém, ou seja, está em interação com outra pessoa” (ANTUNES, 2003, p. 46), surgiu a ideia das cartas tendo como destinatários os próprios colegas de aula. Desta forma, os alunos saberão previamente que seus textos têm um leitor. Esse leitor, após compreender o significado do que foi escrito, poderá concordar, discordar ou completar o que foi dito no texto, ou seja, o leitor dará respostas em relação ao texto lido. Mas, o objetivo maior desta produção textual é que os alunos percebam a função comunicativa e social da escrita, pois segundo (ANTUNES, 2003, p. 48):

[...] toda escrita responde a um propósito funcional qualquer, isto é, possibilita a realização de alguma atividade sociocomunicativa entre as pessoas e está inevitavelmente em relação com os diversos contextos sociais em que essas pessoas atuam. Pela escrita alguém informa, avisa, adverte, anuncia, resume, documenta, faz literatura, organiza, registra e divulga o conhecimento produzido pelo grupo (ANTUNES, 2003, p. 48).

A partir dessa citação, é possível perceber que toda atividade de expressão escrita pressupõe uma ação comunicativa; por isso, as propostas de revisão das produções escritas dos alunos visam, acima de tudo, valorizar a compreensão das ideias apresentadas pelos alunos e a adequação ao tipo de função que a língua exercerá nos textos, pois ainda segundo Antunes (2003, p. 48), “a escrita varia na sua forma, em decorrência das diferenças de função que se propõe cumprir e, conseqüentemente, em decorrência dos diferentes gêneros em que se realiza” (ANTUNES, 2003, p. 48).

Os textos elaborados pelos alunos serão revisados em aula pelo professor juntamente com os alunos. Essa revisão realizada pelo professor não estará centrada exclusivamente em aspectos linguísticos ou regras gramaticais, mas principalmente na busca de proporcionar ao aluno a confirmação das idéias, ou seja, se conseguiu ser claro, se alcançou seus objetivos e, finalmente, decidir o que poderá reformular e o que pretende manter em seu texto.

Com relação ao tema da propaganda se tem por objetivo que o aluno perceba o poder de persuasão das propagandas, já que esse tipo de texto utiliza diferentes recursos da linguagem para atingir o leitor. Também se pretende que o aluno perceba a importância do conjunto formado pela imagem e o texto, dessa forma estabelecendo uma relação direta com o público alvo e o objetivo do texto publicitário. Com relação a isso, menciona Aguiar (2004, p. 56):

A escrita constitui-se em um instrumento do desenvolvimento cognitivo, uma vez que o conhecimento se identifica com o que aprendemos na escola e nos livros. Logo, a alfabetização abre as portas para esse conhecimento abstrato, através da aquisição das “habilidades básicas” para a leitura e a escrita. Tais assertivas estão equivocadas por identificar os meios de comunicação (no caso, os escritos) com o conhecimento por eles comunicado, que pode se valer de outros meios, como as falas, as gravuras, os vídeos, as gravações etc. A escola deve, então, somar a escrita aos outros recursos expressivos com os quais a criança já convive, em vez de renegá-los em favor dos livros. Valorizando mais os conteúdos dados, em vez das letras, é possível formar um sujeito crítico e não apenas um leitor funcional que segue ordens sem posicionar-se diante delas.

Com a prática de leitura, entende-se que o leitor realiza um trabalho ativo de compreensão e interpretação do texto, implicando momentos de inferências, antecipação ou verificação de informações. A leitura é parte da interação verbal escrita, enquanto implica a participação cooperativa do leitor na interpretação e na reconstrução do sentido e das intenções pretendidas pelo autor (ANTUNES, 2003, p. 66).

5. Conclusão

Interagir com assuntos reais possibilita ao aluno participação ativa em sala de aula, pois ao mesmo tempo em que é ouvinte torna-se condutor e formador de suas próprias opiniões. Dessa forma, estimula-se a leitura, podendo ampliar o vocabulário e estimular o senso crítico nos estudantes.

Sendo assim, torna-se ser relevante levar materiais autênticos, textos contextualizados e próximos à realidade do aluno. Por isso foram propostas a notícia e a propaganda para escrita, leitura, interpretação e discussão em sala de aula. A proposta gira em torno de trabalhos em grupo e/ou em duplas e individuais para que o aluno interaja com o outro de forma a vir a favorecer o processo de ensino/aprendizagem.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Vera Teixeira de. Da palavra ao texto: condições psicossociológicas da leitura, in: *Revista da FAEBA*. Salvador: Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação I. v. 13, n. 21 (jan./jun., 2004).

ANTUNES, Irandé. *Aula de Português encontro & interação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

BAGNO, Marcos. *Preconceito Lingüístico: o que é e como se faz*. 34 ed. São Paulo: Loyola, 2004.

MENEGASSI, Renilson José. *Procedimentos de leitura e escrita na interação em sala de aula*. Disponível em: www.escreita.uem.br/escreita/pdf/rmenegassi5.pdf Acesso em: 25 out. 2008.

RAMOS, Jânia M. *O espaço da oralidade na sala de aula*. Martins fontes. São Paulo, 1997.

SILVA, LÍlian Lopes Martin da et al. *O Texto na Sala de Aula*. São Paulo: Ática, 2006.

Anexo A.

Santa Isabel do Ivaí, 03/09/2003

Prezada colega Ilda.

É com muito carinho que dediquei um instante do meu tempo para escrever-lhe. Desejo encontrá-la com saúde e vivendo em paz. Ilda, como está sendo o trabalho como vereadora aí em Giparaná?

Olha colega quero lhe dizer que aqui em Santa Isabel as coisas mudaram. Algumas indústrias como fábricas de torneiras, de móveis e outras se instalaram aqui gerando muitos empregos e com isso a economia do município melhorou.

Na agricultura houve um grande avanço, chegaram alguns catarinenses que trouxeram novas técnicas, as quais foram implantadas inclusive na cultura de milho, arroz, abacaxi e mandioca, fazendo aumentar a produtividade.

Para você que gosta de política está na hora de voltar para Santa Isabel, porque os nossos atuais vereadores possuem um nível cultural muito baixo, há necessidade de políticos experientes e com uma melhor cultura, com novas idéias para ajudar a mudar o rumo de nossa cidade.

Você sabe e gosta de fazer política, portanto venha para concorrer ao pleito de 2004.

Um abraço.

J.

Anexo B





Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 49-58, nov. 2009

Sobre uma face do Romantismo brasileiro: *Leonor de Mendonça* e a expressão do teatro romântico

Gracinha Araújo (Maria das Graças Araújo Silva)

Graduada em Letras, Especialista em Linguística e Ensino de Língua Portuguesa.

Orientação do Prof. Dr. Luís André Nepomuceno.

Resumo: o presente artigo pretende demonstrar uma das faces da literatura romântica, que é o teatro. Assim, por meio da leitura e análise da obra *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, serão observados aspectos relevantes da produção romântica, além da demonstração da vida de um dos grandes nomes do Romantismo brasileiro.

Palavras-chave: Romantismo. Teatro. Gonçalves Dias. Leonor de Mendonça. Literatura.

O que liga os homens entre si não é, em geral, nem o exercício nem o sentimento da virtude, mas sim a correlação dos defeitos (GONÇALVES DIAS, 1976, p. 7).

1. O teatro romântico

D'Angelo (1998) afirma que o Romantismo, partindo de círculos filosóficos restritos da Alemanha, e difundindo-se em ritmos diferenciados por vários países europeus, constituiu-se como profunda e alargada revolução de toda a cultura europeia, como uma transformadora cosmovisão que coincide com o início da Idade Moderna. A uma nova teoria da Arte e da Literatura correspondia também, por exemplo, uma nova filosofia política ou da religião. No centro do pensamento estético romântico, está o conceito de gênio criador individual. No novo gosto sublime, a imaginação do artista ou escritor transcende os tradicionais limites da razão e sua capacidade de expressão contraria os classicizantes ditames da imitação.

Além disso, o autor ainda apresenta o Romantismo como o romance, como o grande gênero moderno que revolucionou a rígida poética classicista dos gêneros; o singular esta-

tuto da crítica e da teoria literária, equiparadas à própria criação pelo seu insubstituível trabalho reflexivo; ou a polêmica anti-classicista, denegadora dos velhos princípios canônicos, particularmente os que regulavam o modo dramático. Sublinha o interesse que a estética romântica dedicava às artes da Pintura e da Música, bem como à poesia popular. Dentro dessa perspectiva cabe ressaltar também o teatro romântico, aqui representado pela análise de *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias.

No que diz respeito ao teatro, as primeiras manifestações teatrais em território brasileiro, de que há notícias, surgem no século XVI, com os autos do Padre José de Anchieta. Até o século XIX não houve nada original ou representativo que merecesse um lugar de destaque na história. Era preciso achar uma maneira de atingir o grande público. Este breve retrospecto é apenas para ilustrar que havia a necessidade de termos um teatro que realmente representasse a nossa identidade.

O teatro romântico repousa na tradição da tragédia e da comédia clássicas, do teatro shakesperiano, do drama burguês e do melodrama de fins do século XVIII, além de sugestões do teatro de tradição nacional de algumas literaturas. Dá-se a transformação em alguns casos, a mistura e a confusão de gêneros em outros, até que triunfa o drama moderno e a comédia de costumes e caracteres. Quando se consuma definitivamente a alteração, e já se passou do verso à prosa, chega-se à concepção do drama moderno, voltado para os grandes problemas humanos, sociais, morais, históricos, com multiplicidade de circunstâncias e de personagens, enriquecendo-se assim a variedade da peça. Abundam as criações feitas para não serem representadas, em verso ou em prosa, ou mistura de prosa e verso, da mais audaciosa concepção, em que avultam excessos de sentimentalismo e de imaginação, oscilando do sublime ao demoníaco, do normal ao mórbido e macabro.

O teatro propriamente nacional instituiu-se no período romântico. A vinda da família real ao Brasil (1808) e a proclamação da Independência (1822) proporcionaram o desenvolvimento de atividades culturais até então fora do alcance da colônia.

O governo obsidiava a vinda de companhias dramáticas europeias, o que veio incentivar e aperfeiçoar nossa iniciação teatral. Foi assim que, a 13 de março de 1838, no Teatro Constitucional Fluminense, estreava o drama *O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães. No mesmo ano estreava, no Teatro São Pedro (RJ), a comédia *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena. Com João Caetano no elenco, a peça causou grande impacto e veio para ficar.

Em 1843 surge o Conservatório Dramático, e, mais adiante, o teatro Ginásio Dramático com o entusiástico apoio de Alencar e de Macedo.

Ao final do século XIX, o teatro crítico e satírico, que até então era predominante, começou a ceder lugar a espetáculos de pura diversão, em geral acompanhados de música: revista, opereta, café-concerto.

Do teatro romântico no Brasil podem ser destacados nomes como Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias, José de Alencar, Castro Alves, França Júnior,

Artur Azevedo e outros. Estes autores expressaram o contexto histórico, as características e a consolidação do romantismo como um estilo literário de destaque.

O teatro se apoiou na tradição clássica – inspiração nos dramas de teatrólogo inglês William Shakespeare (séc. XVI) – e na representação do drama burguês – retrato da burguesia da primeira metade do séc. XIX. Mais tarde rompe com a lei das três unidades (tempo, espaço, ação) do teatro tradicional. O teatro também se apresenta como de costume – a comédia –, Martins Pena se destaca criticando a sociedade da época. Em 1885 o teatro brasileiro passa por uma renovação; os “dramalhões” e “comédias” são substituídos pelos chamados “dramas de casaca”, um teatro mais realista.

No que diz respeito aos autores e obras do teatro romântico, tivemos como marco inicial Gonçalves de Magalhães, que escreveu a primeira peça romântica brasileira, *Antônio José* ou *O poeta e a inquisição*; e logo após Gonçalves Dias (com *Leonor de Mendonça*, *Patkull* e *Beatriz Cenci*; Álvares de Azevedo (*Macário*, uma mistura de teatro, narrativa e diário íntimo); José de Alencar (com *O Demônio Familiar* e *Versos e Reversos*); Castro Alves (*Gonzaga* ou *A revolução*); Martins Pena, com as comédias de costumes: *Juiz de Paz na Roça*, *A Família e a Festa na Roça*, *O Judas em sábado de aleluia*, *O caixeiro da taverna*, *O Noviço*, e *Quem casa quer casa*.

2. Gonçalves Dias: aspectos da vida e da obra

Gonçalves Dias aventurou-se na empreitada do teatro, mas foi “antes de estudo e propósito que de vocação”. A maioria de suas peças não fez sucesso, sequer foi encenada. Por isso o termo teatro de papel.

Os temas históricos bastante recorrentes nas suas obras não despertam grande interesse, talvez porque as fontes tenham sido estrangeiras, num momento de grande exaltação da cor local. Os dramas, além de excessivamente pretensiosos, são muito carregados nas tintas, sobretudo, em *Patkull* e *Beatriz Cenci*, cujos longos períodos tornam-se muitas vezes enfadonhos. Outra possível explicação para o fracasso de público dessas peças “pesadas” e monótonas está no fato de as representações de costumes burgueses, traduzidas do francês, terem acostumado os espectadores aos “dramas de casaca”: gênero preferido a partir de 1860, que mostrava no palco a vida burguesa da época. É importante ressaltar também que a ópera italiana conhecia o seu apogeu naquele momento.

Leonor de Mendonça, no entanto, datada de 1848, foi considerada pelo próprio Gonçalves Dias a expressão do drama moderno. Isso porque ele estava com os olhos fixos na restauração do teatro português. A ação se desenvolve em três atos, mas com quebra da unidade de lugar. O tema, emprestado de uma crônica portuguesa arcaica, narra a dúvida de D. Jaime (Duque de Bragança) acerca da fidelidade da esposa Leonor de Mendonça. O motivo de tanta desconfiança responde pelo nome de Alcoforado, um corajoso jovem da sua corte.

A prosa romântica dialoga o tempo inteiro com o teatro shakespeariano, em que o lirismo embala os momentos afetuosos que movem as personagens. O Duque é um novo Otelo, enfurecido, impiedoso, que deseja executar a sua vingança a qualquer custo. A diferença é que Otelo é ciumento porque ama; D. Jaime, porque tem orgulho de sua nobreza. As duas histórias se fundem de tal maneira que alguns diálogos parecem pertencer a um só texto.

A obra literária de Gonçalves Dias, estudada nas escolas de ensino médio e fundamental e nas universidades, faz-se basilar na poesia indianista e nacionalista. Pelo menos, não é de conhecimento dos alunos, mesmo que superficiais comentários, sobre o teatro, o drama literário que se insere em sua literatura.

Provavelmente, isso se suceda pelo fato de a maior parte dos seus críticos se contentarem com o conteúdo romântico-indianista ou nacionalista de sua obra, relegando a plano menos importante, ou aviltando totalmente, o drama teatral que lhe reveste a emoção poética.

Gonçalves Dias, além de poeta, também tem uma sensibilidade apurada e bem elaborada no teatro. O seu drama *Leonor de Mendonça* tem estilo claro, puro, elegante, em que o autor expõe os seus desígnios e ideias sobre a arte. O drama se passa na época em que a sociedade cavalheiresca medieval traz uma civilização de poucos comandos; hierarquicamente, o poder fica na mão da nobreza, que dita e regula o modo de vida do povo. O cavaleiro medieval é romântico em suas cantigas, a mulher por ele amada é sublime, idealizada, pura, porém sem direito de escolha ao modo de viver. A casa nobre era obrigada a ter um casal, o chefe da família tinha de reunir-se a uma donzela para a procriação. “(...) Os chefes das famílias nobres eram obrigados a acasalar-se e a engendrar legitimamente. A conjugalidade fecunda constituía desse lado o fundamento da ordem” (DUBY, 1990, p. 69).

Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias, escrita no período romântico, resgata essa mulher submissa, com desejos e vontades que não podem ser mostrados ou sentidos.

A ação do drama é a morte de Leonor de Mendonça por seu marido, D. Jaime, primeiro duque de Portugal, que induzido por falsas aparências, matou sua mulher; mas podemos conjecturar que não foram tão falsas as aparências. O que nos leva a pensar, analisar e escolher entre a verdade moral ou a verdade histórica, Leonor de Mendonça culpada e condenada, ou Leonor de Mendonça inocente e assassinada. Gonçalves Dias trabalha a fatalidade, mas não a fatalidade grega, mas, sim, a fatalidade que tem tudo dos homens, que é filha das circunstâncias e que dimana toda dos nossos hábitos e da nossa civilização, enfim, que faz com que um homem pratique tal crime porque vive em tal tempo, nessas ou naquelas circunstâncias. Se não obrigassem D. Jaime a se casar contra a sua vontade, não haveria nem a luta nem o crime. Aqui está a fatalidade, que é filha de nossos hábitos. Se a mulher não fosse escrava, D. Jaime não mataria sua mulher. Houve nessa morte a fatalidade, filha da civilização que foi e que é ainda.

Por meio do texto teatral de Gonçalves Dias, poderemos ampliar o estudo literário, utilizando-nos da teoria romântica, resgatando assim o teatro romântico brasileiro. Devemos ainda lembrar que Gonçalves Dias foi o marco do Romantismo e do teatro no Brasil, e é o autor que mais se aproximou do entendimento das obras de Shakespeare. Podemos ver sua proximidade com Shakespeare, quando no prólogo de *Leonor de Mendonça*, Gonçalves Dias correlaciona os personagens:

O duque é nobre e desgraçado; da nobreza tem o orgulho, da desgraça a desconfiança, e do tempo a vida e a superstição. O duque é cioso, e, notável coisa! É cioso não porque ama, mas porque é nobre. É esta a diferença que há entre Otelo (Shakespeare) e D. Jaime (Gonçalves Dias). Otelo é cioso porque ama, D. Jaime porque tem orgulho (GONÇALVES DIAS, 1976, p. 7).

É nesse sentido que os autores do Romantismo inauguraram a liberdade de expressão, resultado da ruptura com os padrões clássicos. Poderíamos dizer que até hoje o Romantismo permeia a vida, tornando-se um padrão de vida, baseado na aclamação do amor e revelando os ideais burgueses. Já os costumes incidem-se no enamoramento dos presentes, dos cartões, enfim, no contato entre amantes e nessa relação dramática.

O Romantismo veio para consolidar o pensamento burguês. O Romantismo não desapareceu, apenas enfraqueceu.

Löwy (1990), em seu livro *Romantismo e Messianismo*, cita duas proposições que parecem fundamentais para uma aproximação marxista do romantismo:

1) a crítica romântica do presente capitalista “é estreitamente ligada” à nostalgia do passado e 2) essa crítica pode ganhar, em certos casos, uma dimensão autenticamente revolucionária. Em outros termos, Engels apreende aqui o vínculo dialético, na *Weltanschauung* do romantismo revolucionário, entre a nostalgia do passado e a esperança no futuro (LÖWY, 1990, p. 19).

A arte literária, assim como outras artes, exprime condições, modo de vida de cada civilização, podendo ser considerada um produto social. Segundo Candido, “no que toca mais particularmente à literatura, isto se esboçou no século XVIII, quando filósofos como Vico sentiram a sua correlação com as civilizações, Voltaire, com as instituições, Herder, com os povos” (CANDIDO, 2000, p. 19).

Porém, podemos perceber que nos tempos modernos a arte literária, assim como o meio social, também é um modificador para a conduta do ser humano.

Para Ribeiro (1969), o Romantismo surge sob o nacionalismo exacerbado contra o poder português, em favor de uma liberdade literária e linguística, como expressões de independência. O autor Gonçalves Dias tinha o índio como alimento do corpo e da alma, e não um índio de cartão postal, pois ele não o considerava como um artefato ornamental.

Em Candido (1968), o Romantismo também não é tratado com subjetivismo, nem lirismo pessoal, propriamente dito. Ele reputa o Romantismo no Brasil literariamente como

forma nacional, como uma busca das origens brasileiras, e naquele momento, porém, Gonçalves Dias estava entre os maiores representantes. Impregnado de uma cultura e sensibilidade mais apuradas, tornava, assim, sua obra literária mais balanceada harmonicamente. Em sua obra, Gonçalves Dias, por meio do Romantismo, faz uma crítica engajada. E, nesse sentido, Candido comenta: “(...) A crítica romântica brasileira se baseia na teoria do nacionalismo literário” (CANDIDO, 1968, p. 319).

Para Bosi (1995), o romance romântico abrange um público maior, como jovens, mulheres e semiletrados e hoje o romantismo é considerado uma cultura de massa: a história em quadrinhos, a novela, o show de TV e a música de consumo são objetos de estudo e interpretação. Já nos meados do século XIX, vigorava mais o gosto aristocrático. Não se tinha ainda a noção de *massa*, o significado de *povo* era depreciativo. A média e a pequena burguesia que estavam à margem recorriam ao romance-folhetim.

Gonçalves Dias veio com a sua poesia nacionalista e seu lirismo, como oposição à aristocracia da época. Conforme Bosi, “Gonçalves Dias foi o primeiro poeta autêntico a emergir em nosso Romantismo” (BOSI, 1995, p. 114).

Romero comenta que os indivíduos achavam que “um homem romântico é um tipo pálido e tristonho, exibindo mágoas e desconsoles. Uma moça romântica é uma criaturinha meio fantástica, de olhos languens, descoradas faces, um todo feito de sonhos e quimeras” (ROMERO, 1949, p. 94). É válido ressaltar que o herói romântico não é um ser que tem uma vida ideal, certinha, com soluções para todos os problemas.

Romero (1980) reproduz a imagem do Romantismo como um método literário mutatório, que introduziu a relatividade, a evolução da vida poética e artística nas produções literárias. Entre os gêneros do Romantismo, temos a poesia, o romance, o teatro, e este último é o gênero que nos interessa.

Com o Romantismo, surgem novos conceitos de nação e sociedade. O teatro é a tribuna de exposição e debate desses novos conceitos. A liberdade no teatro é seguida pela criação, temática e estrutura dos textos. No Drama Romântico não haveria regras. No entanto, a literatura dramática brasileira ainda era incipiente e dependia de iniciativas isoladas.

Podemos destacar a tragédia *Antônio José, ou O poeta e a inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, como o primeiro passo para a implantação de um teatro considerado brasileiro. Grande influência do Romantismo, no entanto, o teatro era tido como uma espécie esporádica literariamente.

A segunda fase do Romantismo brasileiro é inaugurada por Gonçalves Dias (1823/1864), um maranhense de pai português e mãe mestiça. Gonçalves Dias foi um poeta indianista, um dos melhores de sua época e – por que não dizer? – um poeta genuinamente brasileiro, um mestiço físico e moral, uma das mais autênticas manifestações da alma do povo brasileiro.

O poeta espontaneamente e sem doutrinas fora influenciado pela vida dos índios como em *I-Juca Pirama*, pelas tradições portuguesas, como em *Leonor de Mendonça* e pelos sofrimentos dos escravos, em *Meditação*. Sua poesia pessoal e subjetiva, exterior e descritiva, extasiou a alma do brasileiro.

O teatro na época era tido como uma espécie esporádica, mas ainda assim os ensaios dramáticos de Gonçalves Dias eram reveladores de grande talento e eram sempre levados à cena. De acordo com Romero (1949), Gonçalves Dias poderia ser lembrado na dramaturgia, se não fosse sua incomparável obra poética, pois o valor do drama teatral brasileiro não é tão insignificante como dizem. “Na poesia, no teatro, na história, na etnografia, Gonçalves Dias fez-se ouvir com elevação e inquestionado valor” (ROMERO, 1949, p. 231).

Gonçalves Dias, em seu drama *Leonor de Mendonça*, leva-nos aos pensamentos mais recônditos da alma. A reflexão é certa, os porquês se fazem presentes: até que ponto a civilização tem o direito de ditar e codificar uma vida? Até quando o ser humano dotado de vontades e sentimentos permanecerá sufocando a liberdade de ir e vir? Será que tudo não passa de ilusão e utopia ou prevalece o preconceito social?

3. *Leonor de Mendonça*: aspectos sociais e literários do Romantismo

De acordo com Etienne Filho (1987), *Leonor de Mendonça* é a terceira das peças de Gonçalves Dias. Escrita em 1846 e publicada em 1847, a peça em estudo apresenta como matéria teatral a “poça da intriga” (ETIENE FILHO, 1987, p. 89), do enredo, da ação, em que não há um tipo remarcável. Outro aspecto a ser observado, segundo o autor, é a presença de grandes caracteres, em torno dos quais se tecem as ações.

Trata-se de uma peça baseada em fatos reais. A peça narra a história de Dona Leonor, que vive solitária. Jovem e bela, é esposa de Dom Jaime, um duque malvado pelo orgulho e pela posição social que ocupa. Leonor, nesse contexto, vive como uma dama bem educada e de formação acentuadamente cristã nas cortes da Espanha, porém, vem a saber por sua ama que o jovem Alcoforado, de origem humilde, tem por ela verdadeira devoção; o que aliás, já na cena IV, o próprio moço se incumbem de dizer-lhe, e o faz com a linguagem de um galã romântico. Tal postura pode ser observada em fragmentos como:

Alcoforado – A quem vem senhora?... É que vós me vistes triste e pensativo, temendo ter incorrido no vosso desagrado, e não quiseste que eu me fosse da vossa presença com aquele espinho no coração. Sois bondosa e generosa: pois não é generosa a mão que, podendo colher uma flor para a desfolhar no seu caminho a deixa verde e orvalhada, balancear-se na haste? Não é generoso o pé que, podendo calcar um inseto, ressalva-o para não lhe fazer mal algum? (GONÇALVES DIAS, 1976, p. 22).

É nesse momento que o receio começa a se apossar de Leonor, que convence Alcoforado a pedir sua designação para combater na África. Acontece então algo horrível: numa caçada, a que fora para agradar seu marido, Leonor é atacada por um javali e é salva por Alcoforado, que, como recompensa, continua vivendo perto de Leonor.

Etiene Filho (1987) faz o seguinte questionamento quanto à obra de Gonçalves Dias:

Drama? Tragédia? Gonçalves Dias baseado em Vitor Hugo, classifica suas peças como dramas, mas entendendo a palavra como síntese e herança da tragédia (...) É sabido que os Românticos quiseram despojar a tragédia propriamente dita de seu aparato, do qual ainda se servirá. Tragédia sim, mas com final catastrófico, sobretudo, mas em tom menos eloqüente. É isto o drama romântico (ETIENE FILHO, 1987, p. 93).

Em *Leonor de Mendonça*, Gonçalves Dias soube entrelaçar o trágico e o coloquial; ele alia o épico, o lírico e o dramático, e manobra o diálogo. Há em *Leonor de Mendonça* uma concepção neo-shakespeariana, sendo criação espontânea, ação e vibrante. Sua unidade dá a impressão de a peça ter sido escrita num só fôlego. Seus personagens são bem definidos e os demais comparsas possuem vida autônoma, são indispensáveis à ação.

No prólogo, o autor esclarece uma série de aspectos para a compreensão da obra:

Leonor de Mendonça não tem nem um só crime, nenhum só vício; tem só defeitos. D. Jaime não tem nem ciúmes nem vícios; tem também, e somente defeitos. Os defeitos da duquesa são filhos da virtude; os do duque são filhos da desgraça: a virtude que é santa, a desgraça que é veneranda. Ora, como o que liga os homens entre si não é, em geral, nem o exercício nem o sentimento da virtude, mas sim a correlação dos defeitos (GONÇALVES DIAS, 1976, p. 7).

Como pode ser observado no fragmento acima, há algumas concepções que são extremamente românticas. Uma delas é o maniqueísmo que pode ser entendido como a presença de forças contrárias que contribuem para o desenrolar do enredo e até mesmo para a concepção de ação teatral. Outro aspecto que deve ser observado é a presença da figura feminina que, em *Leonor de Mendonça*, é expressa como na maioria das obras românticas.

A Duquesa – Sim. Foi um momento horrível, Paula. O duque se havia embrenhado pela floresta com a sua comitiva, e alguns cavaleiros que me guardavam insensivelmente me foram abandonando, seguindo o vôo de um falcão que tinham soltado de repente o meu palafrem arrancou comigo pulando troncos, pedras e valados (idem, 30).

Nessa peça de Gonçalves Dias, podem ser percebidas diversas características do Romantismo. A própria situação já identifica os ideais burgueses de formação social. O casamento do Duque com Leonor já demonstra uma das características fortes da sociedade romântica: o casamento de conveniência, forçado, em que não é o amor que impera e, sim, os ideais sociais.

Esse tipo de casamento, na obra, serve de alegoria para demonstrar a incapacidade da realização da felicidade com a ausência do amor. Isso porque a falta de amor entre Leonor e o Duque deixa nas entrelinhas uma tensão que se instaura durante toda a peça e que se concretiza quando Leonor e Antônio Alcoforado são flagrados pelo Duque. O antagonis-

mo da conveniência e das convenções sociais age diretamente na personalidade e nas ações dos personagens.

Os personagens da peça também revelam diversas características do Romantismo. A própria Leonor de Mendonça é uma representação da mulher romântica. Suas atitudes são reflexo de sua submissão e devoção ao lar. Suas inquietudes se devem ao conflito entre o casamento e a possibilidade do amor de Alcoforado. Mesmo diante dessa situação ela se mostra forte, impassível ao amor do jovem, pois tem um lar, uma família. Sua submissão ao marido e às situações às quais é submetida revela o exemplo da mulher burguesa.

O jovem Alcoforado demonstra ser um cavalheiro que remonta o medievalismo no que diz respeito à honra, ao respeito, à devoção pela amada. Tal personagem representa um dos pressupostos românticos que desde a Idade Média permeavam a cultura e a sociedade, com valores relacionados e pautados no sentimentalismo e no amor. O próprio sofrimento do jovem pela impossibilidade da concretização de seu amor revela a chamada coita de amor, tão presente na ideologia medieval. Seus trejeitos, diálogos expressam o cavalheirismo e contribuem para a formação da nobreza de caráter.

Um dos personagens que marcam por sua atuação e desenvolvimento é, sem dúvida, o Duque. O duque representa o antagonismo, a nobreza de títulos que contrasta com a mesquinhez e a decadência de valores de uma sociedade que já não suporta as inovações. Seu personagem surpreende pelo conservadorismo, pela arrogância e pela incapacidade de amar verdadeiramente a esposa, que beira a perfeição. Tal incapacidade se estende à falta de confiança do Duque, à sua frieza e distância.

É nesse sentido que Gonçalves Dias contrapõe realidades que entram em conflito diante das possibilidades. Uma delas diz respeito ao amor em contraposição ao forçado, ao social. Dessa forma, são colocados à tona valores que se diferenciam nos diversos âmbitos da realidade. De um lado apresenta-se o casamento, uma posição de destaque social e a aparência que se concretiza como um valor aceitável na coletividade. Do outro apresenta-se o amor, os sentimentos e as vontades como algo subjetivo que traduz e identifica o individual, o interior dos personagens.

Assim, ao tratar do conflito existente entre sentimento e convenções sociais, Gonçalves Dias explicita um ideal que vai além das características românticas: a dualidade entre coletivo e individual. Até que ponto o individual afeta o coletivo? Ou o contrário? O resultado se dá no misterioso fim de Leonor de Mendonça e na trágica morte de Alcoforado. Talvez nesse desfecho se concretize a vitória do social sobre o particular. Mesmo sem provas evidentes do envolvimento da duquesa com o jovem, houve uma punição, a vergonha, a desonra, provenientes da simples vontade de amar. Leonor de Mendonça é o reflexo do constante conflito que se trava entre a vontade e a sociedade.

Espera-se que este artigo possa colocar em evidência uma habilidade dramática de Gonçalves Dias, implementando a pesquisa literária em sua obra teatral. Pretendeu-se mostrar aqui, por meio de uma análise da peça de teatro *Leonor de Mendonça*, que se pode

resgatar o teatro romântico no Brasil, assim como aplicar uma teoria romântica, a partir de uma visão histórica e social, considerando o contexto de Gonçalves Dias.

Dessa maneira, ao analisar as características românticas presentes em *Leonor de Mendonça*, pôde-se verificar que o romantismo expresso no teatro revela aspectos que ultrapassam a estética romântica. Isso porque no drama de *Leonor de Mendonça* observam-se características trágicas que remetem o teatro às suas origens, ou seja, à constante presença de elementos ligados à punição, à reflexão do homem no mundo, suas relações sociais, entre diversos outros que despertam no espectador o sentimento catártico de um fim inacabado e de um crime mal resolvido.

Referências

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

D'ANGELO, Paolo. *A Estética do Romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

DIAS, A. Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. Belo Horizonte: Opus, 1976.

DUBY, Georges. *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, v. 2.

ETIENE FILHO, João. *Obras do vestibular de 87: Leonor de Mendonça*. São Paulo: Anglo, 1987. (col. Obras de vestibular).

LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção debates).

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira*. 3 ed. São Paulo: Martins, 1968. v.2.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2.000.

RIBEIRO, Leonídio. *A Literatura no Brasil*. Direção de Afrânio Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969, v. 2.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 4 ed. São Paulo: José Olympio, 1949. v. 3.

_____. *História da Literatura Brasileira*. 7 ed. São Paulo: José Olympio, 1980. v. 5.



Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 59-66, nov. 2009

Poesia e memória cultural: uma análise das principais influências do imaginário das águas português em composições de Dorival Caymmi

Ivanildo Bispo dos Santos Júnior
Graduando em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia.
e-mail: ibsjilh@hotmail.com

Resumo: Neste artigo serão tecidas algumas considerações acerca das principais características da poesia portuguesa clássica e a sua influência nas composições *Canção da partida*, *Caminhos do mar* e *O bem do mar*, de Dorival Caymmi. Percebe-se que nessas canções o compositor suscita a forte relação melancólica e esperançosa do homem com o mar. Por meio da percepção desses sentimentos nessas letras, será possível vislumbrar uma analogia entre a constituição do imaginário das águas presente na poesia lusa e as suas principais influências na criação de algumas canções de Dorival Caymmi.

Palavras-chave: 1. música popular brasileira. 2. poesia portuguesa. 3. memória cultural. 4. Dorival Caymmi.

Introdução

Já é de conhecimento geral que tanto a cultura portuguesa quanto a brasileira partilham inúmeras semelhanças entre si, as quais determinam certos pontos de convergência. Seja por meio da literatura, dos costumes, da arte, da religião ou das tradições, elas sempre irão estabelecer um diálogo estreito a fim de resgatar a memória cultural, o legado histórico e muitas outras particularidades que as tornaram tão próximas e, ao mesmo tempo, tão singulares. É a partir dessas intersecções que se percebem em quais momentos essas culturas se inter-relacionam e as razões desses pontos comuns.

Com o objetivo de evidenciar a aproximação dessas culturas, será desenvolvida uma análise das principais influências da poesia medieval lusa em três canções bastante conhecidas de Dorival Caymmi: *Canção da partida*, *Caminhos do mar* e *O bem do mar*, respectivamente. Somente por meio da percepção das semelhanças existentes na literatura e na

música popular brasileira será possível observar o modo como o imaginário das águas é constituído tanto na poesia clássica portuguesa quanto nas canções do compositor brasileiro. Contudo, intenciona-se aqui compreender primeiramente como a poesia medieval influenciou a moderna. Para isso, teceremos algumas considerações pertinentes sobre as relações do homem com o mar por meio do resgate das principais marcas da estética literária da poesia melancólica e ufanista de *Os Lusíadas*, de Luis Vaz de Camões. Posteriormente, iremos aplicar essas marcas ao analisar as canções de Dorival Caymmi.

Dado o exposto, o artigo encontra-se organizado em dois tópicos principais. No primeiro, serão suscitadas as principais características do imaginário das águas da poesia portuguesa. Já no seguinte, será feita uma análise das peculiaridades dessa estética literária na formação do imaginário das águas brasileiro, destacando em quais pontos eles convergem diretamente. Logo após, apresentaremos as considerações finais.

1. O imaginário das águas português: algumas considerações

A forte ligação do português com o mar surgiu a partir da Idade Média, quando houve a queda do Império Romano e a possibilidade de Portugal se constituir como uma nação independente. Foi nesse período que os portugueses se lançaram a uma grande expansão marítimo-comercial que visava fortalecer o país após séculos de supremacia romana. Passada essa fase, os portugueses agora visavam descobrir novas rotas comerciais e investir em tecnologia naval, o que lhes garantiria futuramente um grande reconhecimento nesse âmbito. Graças aos investimentos feitos nesse setor, foi possível iniciar um processo grandioso de expansão territorial que culminaria posteriormente na agregação de várias colônias que serviriam incondicionalmente aos interesses da Coroa Portuguesa.

Em decorrência dos vários sucessos obtidos no processo de expansão e colonização, Portugal aos poucos ia se consolidando como uma potência comercial e, paralelo a isso, ia surgindo um grande sentimento de orgulho pelos seus feitos, o tão conhecido ufanismo luso exacerbado. Nesse mesmo sentimento, compreendia-se também uma grande dose de melancolia que envolvia tanto os desbravadores quanto aqueles que permaneciam em terra. Isso é perceptível claramente no poema “Mar Português”, de Fernando Pessoa:

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu (PESSOA, p. 144, 2006).

Neste poema, fica clara a relação intrínseca do homem com o mar, pois só estabelecendo um vínculo interdependente o desbravador português poderá vencer as adversidades futuras ao se lançar ao desconhecido. Fernando Pessoa traz à tona também a temática da constante busca por um ideal, no caso, a do povo português em se lançar às águas bravias para a conquista de novos territórios com grande sentimento de melancolia e esperança.

Estes foram um dos traços marcantes da poesia lusa que tornaram tanto a cultura quanto a arte portuguesa reconhecidas internacionalmente. Ao enaltecer os triunfos das grandes conquistas é perceptível que, ainda nos dias de hoje, há traços marcantes da estética literária clássica na memória cultural portuguesa, o que revela o grande ímpeto luso de sempre querer manter vivo o seu passado outrora glorioso. Nesse sentido, Bachelard (1997) afirma que “todas as propriedades do real, uma vez sonhadas, tornam-se qualidades heróicas” (p. 156-7).

O sentimento de obstinação na busca de um ideal é uma temática comum também na prosa portuguesa contemporânea, tal como expresso em *O conto da Ilha Desconhecida*, de José Saramago, por exemplo. Neste, o homem português estabelece com o mar uma relação interdependente, característica comum à poesia de Pessoa. Entretanto, no conto saramaguiano, esta relação serve apenas como um pano de fundo para a percepção do fundo moral da estória: buscar no Eu interior as reais vocações e limitações para que os homens aprendam a se conhecer melhor.

É importante ressaltar que essa obra foi publicada em 1998 e que, mesmo na contemporaneidade, ainda houve a preocupação de resgatar os traços do imaginário das águas presentes na poesia clássica portuguesa. Isso só ratifica o fato de que a nação portuguesa ainda guarda em sua memória cultural os tempos áureos de grande prosperidade do passado. Nesse sentido, faz-se interessante a consideração de Bachelard (*op.cit.*, p. 140), que ilustra bem as razões que levam o português sempre a valorizar a sua história e sua cultura. Segundo o autor: “[...] acreditamos ser necessário considerar também uma valorização dos devaneios inconfessados, dos devaneios do sonhador que foge da sociedade, que pretende tomar o mundo como único companheiro”. Dessa forma, torna-se justificável o incessante ufanismo do povo português, pois é por meio dele que o imaginário nostálgico vai se perpetuando ao longo do tempo e tornando as manifestações artístico-culturais cada vez mais peculiares e singulares.

Sobre esse misto de fantasia e realidade aludido por Bachelard e presente na estética literária portuguesa clássica, é possível considerar que esse traço também se mostra bem evidente em *Os Lusíadas*, de Camões. Logo no início da narrativa é perceptível uma grande necessidade do português em satisfazer ao máximo o seu amor incondicional pela pátria por meio da exacerbação do sentimento heroico pelas conquistas, o que caracteriza bem a constituição do imaginário fantasioso e ufanista, como visto no excerto abaixo:

Não acabava, quando uma figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida,

De disforme e grandíssima estatura,
 O rosto carregado, a barba esquelada,
 Os olhos encovados, e a postura
 Medonha e má, e a cor terrena e pálida,
 Cheios de terra e crespos os cabelos,
 A boca negra, os dentes amarelos (CAMÕES, p. 51, 1962)

Nessa passagem, são evidentes alguns simbolismos que dão um toque de fantasia na descrição da passagem da nau portuguesa ao cruzar o Cabo da Boa Esperança. Nesse sentido, a construção do imaginário das águas ocorre quando o narrador personifica, por meio de características humanas, um fenômeno natural: uma tempestade iminente que se aproximava da embarcação. Assim, o “gigante Adamastor” nada mais é do que a representação fictícia desse fato.

Camões, ao descrever tal passagem, utiliza-se de artifícios únicos, como a personificação, para remeter à figura mítica características humanas e assim conseguir enriquecer a narrativa. Sobre a imaginação audaz que culmina na criação desse simbolismo, Bachelard (*op. cit.*, p. 157) relata que “só exemplos de uma imaginação incessantemente inventiva, [...] podem explicar essa aptidão para oferecer imagens materiais, imagens que ultrapassam a forma e atingem a própria matéria”. Dessa forma, fica claro que o povo português ainda guarda reminiscências medievais e que, no momento atual, tenta preservá-las ao máximo para garantir a sua identidade histórico-cultural.

Diante de alguns aspectos do ufanismo e da melancolia apresentados, é possível constatar que a literatura portuguesa medieval é marcada pelo profundo sentimento de ligação melancólica do homem com o mar. É essa relação indissociável que torna identificável ao mundo uma das particularidades histórico-culturais do povo português: a preservação ativa da memória cultural dessa nação ao longo dos séculos.

2. As influências da poesia lusa nas letras de Caymmi: um misto de melancolia e esperança

Assim como a poesia portuguesa clássica, a música popular brasileira ao longo do tempo trouxe, em determinados momentos, as temáticas da melancolia e da saudade. Desde o início da década de 30, Dorival Caymmi, um dos grandes expoentes da MPB, já apresentava em algumas de suas canções mais conhecidas a retratação desses sentimentos. No entanto, percebe-se que em suas letras ele resgata a relação do ser humano com o mar de forma singular, revelando também um grau de envolvimento intrínseco do homem com as divindades africanas.

Por ter nascido na Bahia, local onde a cultura afro mais se arraigou, Caymmi explorou esse envolvimento a fim de ilustrar a inevitável interdependência de ambos, a qual revela também as heranças históricas do povo brasileiro. Isso fica bem claro na música *Caminhos do Mar*:

Quem ouve desde menino
Aprende a acreditar
Que o vento sopra o destino
Pelos caminhos do mar

O pescador que conhece
as histórias do lugar
morre de medo e vontade
de encontrar

Yemanjá Odoiá Odoiá
Rainha do mar
Yemanjá Odoiá Odoiá
Rainha do mar (CAYMMI, *on-line*, 2009a)

A partir desta canção pode-se aludir a uma das características da poesia portuguesa medieval: a necessidade de se manter uma boa relação com as divindades ou seres mitológicos a fim de que o ser humano obtenha êxito em seus intentos.

Nessa letra, percebe-se o motivo que justifica as saudações fervorosas (Odoiá, Odoiá!) e, ao mesmo tempo, o temor a Yemanjá: o de tentar garantir a proteção e fartura ao humilde pescador no momento em que se lança ao mar para buscar o seu sustento. Em seu imaginário, o pescador reconhece a necessidade de venerar constantemente a “Rainha do Mar” para que ela promova a segurança vital para a sua sobrevivência no oceano. Dessa relação mútua de dependência, não só o homem sai beneficiado, mas também a divindade, porque se perpetua no imaginário dos homens.

Ainda sobre essa relação, nos remetemos novamente à passagem de *Os Lusíadas* na seção anterior. Nesta, a imaginação do narrador constrói uma personificação de uma forte tempestade provocada pelo furioso gigante Adamastor, para ilustrar o momento da difícil travessia pelo Cabo da Boa Esperança. Só por meio de um longo diálogo com o ser mitológico, os navegadores puderam então continuar a sua jornada. Daí, percebe-se a importância em sempre respeitar as divindades porque o homem sempre necessitará delas para obter a vital proteção nos momentos mais difíceis da vida.

A temática da esperança na busca de um objetivo é perceptível também em muitas passagens da obra de Camões, a partir das inúmeras passagens que ilustram o ufanismo nas aventuras dos desbravadores como, por exemplo, no momento em que chegam a Moçambique após cruzarem o Cabo da Boa Esperança, como registrado no canto V:

Assim que deste porto nós partimos
Com maior esperança e mor tristeza,
E pela costa abaixo o mar abrimos,
Buscando algum sinal de mais firmeza.
Na dura Moçambique, enfim, surgimos,
De cuja falsidade e má vileza
Já serás sabedor, e dos enganos
Dos povos de Mombaça, pouco humanos (CAMÕES, p. 74, 1962).

Neste excerto ficam claras as primeiras impressões que os portugueses tiveram dos africanos, a de ser um povo desconfiado e aparentemente hostil. No início da estrofe, nota-se um misto de esperança e decepção pela terra descoberta. Nota-se que principalmente a esperança será o elemento que trará à tona o sentimento de supremacia e audácia do português ao chegar à nova terra.

Dentre outras relações possíveis entre esta obra e as composições de Caymmi, podemos citar a preocupação em retratar as descrições das viagens marítimas também com uma pitada de esperança, como na letra de *Canção da partida*:

Minha jangada vai sair pro mar
 Vou trabalhar meu bem querer
 Se Deus quiser quando eu voltar do mar
 Um peixe bom eu vou trazer
 Meus companheiros também vão voltar
 E a Deus do céu vamos agradecer (CAYMMI, *on-line*, 2009b)

Assim como no trecho do canto V, nessa letra a audácia e a esperança estão presentes como combustíveis necessários à conquista de um ideal. Ao descrever uma jornada marítima em que um pescador apela a Deus para protegê-lo e garantir o seu sustento, percebe-se aí, em primeiro lugar, a audácia do homem para se lançar ao mar e enfrentar todos os infortúnios advindos deste. A partir desse gesto do pescador, percebe-se também que há o sentimento de esperança na crença de que Deus vai guiá-lo bem em sua jornada.

Já em *O bem do mar*, é possível notar que, além do sentimento de constante perseverança, há uma forte melancolia ao se retratarem sentimentos de amor diferentes: o do mar e o da terra:

O pescador tem dois amor
 Um bem na terra, um bem no mar

O bem de terra é aquela que fica
 Na beira da praia quando a gente sai
 O bem da terra é aquela que chora
 Mas faz que não chora quando a gente sai

O bem do mar é o mar, é o mar
 Que carrega com a gente
 Pra gente pescar (CAYMMI, *on-line*, 2009c)

Ambos são distintos através da breve explanação do modo de vida do pescador. Ou seja, ele sempre terá dois amores: o primeiro se mostrará a partir da intensa e duradoura relação de devoção com o mar – seu provedor de sustento, e o segundo será profundamente marcado pela melancolia e a saudade da sua mulher que fica em terra aguardando esperançosa o seu retorno.

Em vários momentos da literatura portuguesa medieval, percebe-se também que a mulher sempre se comporta dessa forma em diversos momentos. Isto pode ser explicado por meio do forte elo que o homem mantém com o mar – uma relação indissociável de interdependência. Nesse sentido, a mulher vê no seu homem o motivo da sua própria existência, a qual só estará preservada se ele voltar novamente aos seus braços. Dessa forma, a estreita relação que a mulher cria com o seu amado apenas serve de inspiração para que o homem não se desvirtue dos seus reais objetivos ao desbravar os mares, restaurar a sua completude.

Já na canção de Caymmi, em certos momentos, até pode parecer difícil prever a qual dos dois amores o pescador preferirá, porque a letra retrata ambos os sentimentos de forma intrínseca. Mas, de forma geral, compreende-se que o pescador, assim como o brasileiro, nunca é capaz de amar de uma única forma e numa mesma intensidade; sempre haverá espaço em seu coração para diferentes amores e sensações.

3. Considerações finais

A partir das analogias observadas, percebemos que Dorival Caymmi consegue tanto aludir às principais características da poesia medieval portuguesa, quanto ao mesmo tempo resgatar a nossa memória cultural através da descrição do modo de vida simples, dos costumes e crenças daqueles que vivem no litoral brasileiro. Por esse motivo, constatamos que a literatura portuguesa clássica influenciou bastante a poesia e a MPB no tocante às representações de algumas de nossas particularidades histórico-culturais. É da relação comum entre as duas culturas que se estabelece o ponto de interseção na formação do imaginário das águas. Elas se referem ao mar sempre de forma semelhante por meio dos sentimentos de melancolia, nostalgia, devoção, ufanismo, etc. Será por meio da preservação dos pontos convergentes entre essas duas culturas que o imaginário tenderá a se perpetuar ao longo do tempo, tornando assim as suas linguagens e representações cada vez mais singulares ao mundo.

4. Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. 14 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2 ed. São Paulo: Martins, 1969.

CAYMMI, Dorival. *Caminhos do mar*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/dorival-caymmi/924242/>>. Acesso em: 25 mai, 2009a.

_____. *Canção da partida*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/dorival-caymmi/356563/>>. Acesso em: 25 mai, 2009b.

_____. *O bem do mar*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/dorival-caymmi/688628/>>. Acesso em: 25 mai, 2009.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. Mar português. In: *Fernando Pessoa: quando fui outro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

POZENATO, Kenia Maria Menegotto; GIRON, Loraine Slomp. Identidade: cultura e memória, in: *Métis: História & Cultura*. Caxias do Sul, RS, v.6, n. 12, p. 137-151, jul./dez, 2007.

SOUSA, Mari Guimarães. *Literatura oral e o imaginário das águas: o caso do Biatatá em Pedras - Una/BA*. Monografia (Especialização em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) UESC: Ilhéus, 2004. 41f.



Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 67-75, nov. 2009

“Os *Cassetas* e o troca-troca de construções”: um olhar sobre o processo de *blend* lexical no discurso humorístico

João Felipe Barbosa Borges

Graduando em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade Federal de Viçosa. e-mail: felipebborges@hotmail.com

Marina Camila Santana de Lelis

Graduanda em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade Federal de Viçosa. e-mail: astolfasl@yahoo.com.br

Resumo: Neste artigo, analisa-se o fenômeno do *blend* lexical à luz de dois pressupostos teóricos: a Teoria dos Espaços Mentais (FAUCONNIER, 1994) e a Teoria da Correspondência (MCCARTHY & PRINCE, 1995; BENUA, 1995). A partir de arquivos coletados no site do programa humorístico Casseta & Planeta, pretende-se elucidar os blends no intuito de realizar uma descrição dessa contraparte não-concatenativa da Morfologia Portuguesa e argumentar em favor de seu reconhecimento.

Palavras-chave: 1. *Blend* lexical. 2. Processo de formação de palavras. 3. Teoria da Correspondência. 4. Teoria dos Espaços Mentais.

Introdução

Postula-se que os objetivos de qualquer Gramática de uma dada língua natural se baseiam, fundamentalmente, na descrição de formas linguísticas, e na relação de tais formas com o significado a elas vinculado. Todavia, no que diz respeito ao surgimento de novos vocábulos – muito recorrente na Língua Portuguesa –, a Gramática Tradicional se detém apenas a dois processos de formação de palavras: a composição e a derivação. Os demais processos, quando citados, são explicados resumidamente, como em Bechara (2006), que apresenta a formação regressiva, abreviação, reduplicação, conversão, intensificação e combinação, e em Nicola (2005), que cita ainda a onomatopeia, também como um processo de formação de palavras.

Apesar de na língua portuguesa haver certa predominância de fenômenos aglutinantes na ampliação de seu vocabulário, há também fenômenos não-concatenativos que geram novas palavras. Neste artigo, apresentamos como problema central um estudo sobre um desses fenômenos, nomeadamente, o *blend* lexical (também chamado de mesclagem ou cruzamento vocabular), que consiste, em linhas gerais, em um processo de formação que se utiliza de duas bases para formar uma nova palavra, e cujo significado se difere do das bases aproveitadas. Processos como este, marcados pela não-linearidade, são considerados marginais e “interpretados como irregulares pela maior parte dos estudiosos que lhes dedicaram alguma atenção” (GONÇALVES, 2006: 1), não se incluindo, portanto, nos processos descritos pela Gramática Tradicional. A inserção desse fenômeno na construção de uma nova gramática da língua torna-se evidente em virtude de sua recorrência em variadas situações de interação linguística. Basta atentarmos para palavras como “sacolé” (formado de ‘saco’ + ‘picolé’), chafé (chá + café), matel (mato + motel), pãe (pai + mãe), entre outras. Além disso, como destaca Gonçalves (2006), a mesclagem não só opera na formação de novas unidades lexicais, como apresenta acentuada função discursiva, agindo na caracterização e/ou rotulação de seres, eventos ou estados.

Esta, aliás, é uma das razões pela qual o *blend* apresenta-se de forma ainda mais frequente no discurso humorístico, aproveitando-se do novo sentido atribuído à palavra para provocar humor. Sendo assim, com o intuito de argumentar em favor do reconhecimento do *blend* lexical como um novo caso de formação de palavras, diferente dos processos de composição e/ou derivação, delimitamos como campo de aplicação deste estudo, construções retiradas dos arquivos do programa “Casseta & Planeta”, exibido pela Rede Globo de Televisão, no período de janeiro de 2007 a junho de 2008. A partir destes arquivos, disponibilizados nos blogs *Blog dos Cassetas*¹ e *Por trás do Casseta*², analisamos as formações ocasionadas por cruzamentos lexicais, que, manipuladas pelo programa, expressam criticidade sobre pensamentos políticos, sociais e culturais.

Essas formações ganham relevância quando analisadas sob o prisma da Morfologia Prosódica (McCARTHY, 1981), e tornam-se interesse focal se elucidadas a partir de dois pressupostos teóricos, os quais tomaremos como base para nosso estudo: a Teoria dos Espaços Mentais (FAUCONNIER, 1994); e a Teoria da Correspondência (McCARTHY & PRINCE, 1995; BENUA, 1995) – estudada segundo a perspectiva de Gonçalves (2003, 2006). Para a abordagem do fenômeno de cruzamento lexical, lançaremos mão, ainda, das reflexões propostas por Perini (2002) e Basílio (2003), de modo que estas nos possibilitem compreender em que medida se estruturam as relações entre forma, significado e contexto situacional.

Tendo por base essas premissas, não seria, então, de suma importância estudar tais processos, e incluí-los na Gramática, uma vez que fazem parte do léxico de uma comunidade? Não se trata apenas de um estudo estrutural, como é feito com os processos de constru-

¹ Endereço eletrônico: <http://tvglobo.cassetaeplaneta.globo.com/blogdoscassetas/>

² Endereço eletrônico: <http://tvglobo.cassetaeplaneta.globo.com/portrasdocasseta/>

ções de palavras consagrados pela GT, mas também de uma análise semântica e pragmática. Ou seja, como ocorrem os cruzamentos lexicais e em que medida eles afetam a formação de um pensamento? Não há dúvida de que a introdução dessas matrizes para caracterizar as propriedades estruturais e/ou conceptuais dos processos de formação de palavras representam uma complicação face ao sistema tradicional de classificação. Entretanto, isso não é objeção válida diante da já conhecida impossibilidade dos estudos tradicionais de abarcarem fatos não-lineares da língua. Decerto, o estudo sobre o *blend* lexical a que nós nos propomos não resolverá esse problema, mas acreditamos que as colocações aqui feitas contribuirão para dar uma direção a pesquisas que focalizem a Morfologia Não-Concatenativa da Língua Portuguesa, fazendo, como endossa Perini (2002:84), “justiça a toda a complicação e riqueza” de nossa língua.

O processo de *blend* lexical no discurso humorístico

O esforço principal das diferentes gramáticas da língua consiste naquilo que têm de descritivo, em relacionar formas linguísticas a seus respectivos significados, ou seja, pode-se dizer que uma dada língua natural serve para transmitir um conteúdo, ativado e retomado por fatores formais e extralinguísticos. A GT incorre justamente no erro de considerar essas relações entre forma e significado, desvinculadas do caráter complexo que a elas subjaz. Como defende Perini (2002: 22-23),

é algo como acreditar que para cada forma sintática ou morfológica existe um significado básico e só um (ou uns poucos), de maneira que a explicitação da relação form-sentido seria na essência uma questão de justaposição [...].

Processo semelhante ocorre com os *blends* lexicais. Palavras como *Reiberto Carlos*, por exemplo, são interpretadas como a simples justaposição de “Rei” + “Roberto Carlos”, sendo ignorado o novo sentido atribuído a esta construção lexical. Muitas vezes, essas construções são erroneamente interpretadas como palavras formadas a partir do processo de composição, como salienta Basílio (2003). Vejamos, então, as definições de composição segundo o sistema linguístico tradicional. Para Nicola (2005), Bechara (2006) – como para tantos outros gramáticos –, esse processo é definido da seguinte forma:

1. ocorre sempre que uma palavra é formada pela junção de dois ou mais radicais;
2. quando os radicais que formam a nova palavra não sofrem modificações em sua junção, temos um caso de composição por justaposição. Por exemplo, na união dos radicais *passa* e *tempo*, obtém-se *passatempo*; assim como em *quinta-feira* e *fim de semana*;
3. quando, na união, pelo menos um dos radicais sofre alteração em sua estrutura, temos um caso de composição por aglutinação. Por exemplo, ao se unirem as palavras *água* e *ardente*, obtém-se a palavra *aguardente*, com o desaparecimento do **a**. O mesmo ocorre com *embora* (em boa hora) e *planalto* (plano alto).

Entretanto, uma estruturada diferenciação se estabelece entre as palavras exemplificadas acima e aquelas formadas pelo fenômeno de mesclagem. A composição apresenta a linearidade como característica central dos elementos formadores, isto é, a segunda palavra começa onde é finalizada a primeira – como podemos observar em (2) –, mesmo quando há processos de aglutinação fônica – conforme nos exemplos de (3).

Vejam agora alguns representantes do processo de mesclagem:

- (4) Reiberto Carlos (Rei + Roberto Carlos)
- (5) A Boiola das Loucas (Boiola + A Gaiola das Loucas)
- (6) Mamila Peitanga (Mamilo + Camila / Peito + Pitanga)
- (7) Capitão Fancho (Capitão Gancho + Fancho)

Como vemos, tal processo é marcado pela não-linearidade construcional, de modo que ocorre uma interseção de bases, e não um encadeamento. Nenhuma das bases é inteiramente preservada, de modo que há perdas de material fônico que não se justificam por processos fonológicos segmentais, o que confirma, por si só, a não-justaposição *ipsis literis* das bases utilizadas na fusão.

Assumindo que as bases que participam na formação dos *blends* têm estruturas morfológicas livres ou, no mínimo, potencialmente livres, é perfeitamente possível entendê-las como palavras morfológicas (GONÇALVES, 2003, 2006). No processo de fusão, as palavras a serem combinadas, inicialmente, vistas sob aparente simplicidade constitucional, quando mescladas, assumem, por excelência, o caráter complexo de uma palavra morfológica de estrutura singular, cujo significado será apreendido apenas da fusão das palavras, as quais isoladamente não compartilharão o mesmo sentido apreendido da formação cruzada.

No que tange a esses aspectos semânticos do *blend* lexical, podemos ressaltar a contribuição do modelo dos Espaços Mentais (FAUCONNIER, 1994). Partindo de uma análise dos fenômenos da linguagem por meio de um modelo cognitivo, tal teoria entra em descompasso com a linguística formalista da época. Como lembra Miranda (1999:82),

nesse enquadre, o modelo alinha-se com uma perspectiva integradora da cognição que, confrontando-se com as teorias modularistas da mente, considera a organização cognitiva como um conjunto integrado de sistemas dentre os quais estão a linguagem e a estrutura sócio-cultural. Em outros termos, postula-se a *linguagem como instrumento cognitivo*.

A partir dessa premissa é que poderemos criar uma classificação realmente funcional do *blend* lexical, de modo que a mesclagem será ponderada como um processo cognitivo que opera tanto estrutural como semântica e pragmaticamente em contextos particulares da situação histórica e da interação verbal. Nos termos postos por Miranda (1999), a mesclagem age sobre dois espaços mentais, ou domínios-fonte, tomados como *inputs* para a

formação de um terceiro espaço: o espaço-mescla. Deve-se acrescentar que a projeção parcial dos *inputs*, que se dá em um espaço genérico, refletor das significações mais abstratas das palavras-input, implica, após a fusão, não apenas um espaço-mescla detentor de carga semântica significativa, como uma rede funcional que correlaciona contexto situacional e formação estrutural. Sobre esse aspecto, observemos alguns exemplos:

(8) Bundeirinha nua (Bunda + Bandeirinha Nua)

(9) Maquiador é profissão de macho: “Depois de maquiar a *Bundchen*, eu vou maquiuar os *peitchen*!” (Bunda + Bündchen/ Peito + Bündchen)

Em (8), é somente em consonância com o campo pragmático que o *blend* formado será devidamente apreendido, de modo que o escopo humorístico apenas agirá sobre o leitor/receptor, caso este disponha do conhecimento do contexto situacional que, neste episódio, diz respeito à bandeirinha Ana Paula, que posou nua em uma revista masculina. De maneira semelhante, em (9), a interação verbal é relevante, uma vez que “Bundchen” só é percebido como um *blend* (e não como um desvio ortográfico), a partir do momento em que se opõe a “peitchen”. Em ambos, como explicita Miranda, ocorre as mesclas dos espaços mentais: o *input 1*, “bunda”, une-se, em cada caso, aos *inputs 2*, representados pela bandeirinha em (8), e pela modelo em (9), criando uma carga semântica significativa.

Não somente por esses motivos, esse enquadre dos Espaços Mentais é ainda relevante nos estudos sobre o *blend* por ser a partir dele que se é possível estabelecer a diferenciação do cruzamento vocabular de um dos processos de formação de palavras aparentemente mais próximos das construções combinadas por *blend*: a criação analógica. Ambos processos visam formar uma nova palavra na língua a partir da combinação de bases já existentes. Entretanto, enquanto na criação analógica há substituições sublexicais nas quais apenas uma base é tomada como *input* (como, por exemplo, em “Gorda Gil” – Gorda + Preta Gil: o *input* é a forma nominal Preta, que, reanalisada como um adjetivo, leva a inclusão da sequência “gorda” substituindo a sequência “preta”); no *blend* há cruzamentos lexicais nos quais duas palavras-base agirão como *input* na formação de uma terceira (como, por exemplo, em “Chuparis Hilton”: tanto “chupar” quanto “Paris Hilton” são tomados como *input* na formação do espaço-mescla, designando seu significado em razão dos vídeos divulgados na internet nos quais a *socialite* aparece praticando sexo oral).

Outra visão que em muito corrobora para a análise do processo de mesclagem na formação de novas construções é a fomentada pela Teoria da Correspondência (McCARTHY & PRINCE, 1995; BENUA, 1995). Assim como a Teoria dos Espaços Mentais, essa teoria pressupõe a combinação de palavras como resultado de uma mescla geradora de uma correspondência de uma forma para muitos sentidos, entretanto, o modelo proposto por McCarthy & Prince e Benua vai mais além ao considerar a mescla como resultado não só de uma correspondência entre forma e sentido, mas também entre uma correspondência pura entre

as formas, condicionada pelo grau de semelhança entre elas. Nesse sentido, é no que se concerne à estruturação formal das construções mescladas que o modelo da Correspondência atinge seu expoente máximo, porque permite um estudo mais avançado da complexa rede morfológico-estrutural em que concorrem as configurações mais ou menos facilmente recuperáveis na construção do *blend*. Tomemos como exemplo “os cinco legumes mais *sexys*” eleitos pelo programa *Casseta & Planeta*, em 2007:

- (10) 1º lugar – Reinaldo Mandioquini (Mandioca + Gianecchini)
- (11) 2º lugar – Pimentom Cruise (Pimentão + Tom)
- (12) 3º lugar – Quiábio Assunção (Quiabo + Fábio)
- (13) 4º lugar – Rodrigo Cenouro (Cenoura + Santoro)
- (14) 5º lugar – Leonabo di Caprio (Leonardo + Nabo)

Nota-se que “Rodrigo Cenouro”, dentre os exemplos citados, é o que menos possibilita a retomada das bases. Isso ocorre devido à menor semelhança fônica entre os *inputs* e à menor correspondência entre as formas se comparado aos outros exemplos. Devemos ressaltar, no entanto, que há duas possibilidades de pronúncia para o sobrenome Santoro, com o primeiro *o* aberto ou fechado, de modo que o segundo caso acarreta uma maior semelhança fônica entre as bases formadoras do *blend*. Para melhor visualizarmos as correspondências entre as formas presentes nos cruzamentos, seguem os esquemas configuracionais de (13) e (14), suficientes para deixar clara a menor identidade entre as formas em “Rodrigo Cenouro”:



No que diz respeito ao caráter fonológico, é bastante válida a contribuição da Morfologia Prosódica (McCARTHY, 1981), que, ao considerar o *blend* como elemento de ocorrência mais propícia a situações de interação verbal de menor formalidade, fornece um modelo que permite a determinação do ponto mais adequado em que uma das bases deve ser quebrada para dar início à segunda, possibilitando-nos rastrear as configurações mais facilmente retomáveis nas construções cruzadas. Além disso, como salienta Gonçalves (2006: 10), “condições prosódicas devem ser satisfeitas no molde das Mesclas, de modo que o processo não é arbitrário, mas regido sobretudo pela semelhança fônica entre as bases”. Essa hipótese confirma-se através dos resultados encontrados em nossa pesquisa. Verificamos a ocorrência de dois casos de *blend*: construções formadas por semelhança fônica, e constru-

ções dessemelhantes do ponto de vista segmental, sendo que o primeiro caso é, sem dúvida alguma, mais recorrente. Observemos a construção abaixo:

(15) Vaticano lança o novo *Carolla* (Carola + Corolla)

Nesse caso, a semelhança fônica entre os léxicos determina a interseção e a posição das bases no interior da mescla. Assim, o ponto de quebra é determinado pela sílaba comum – no caso, *ro* – que, como ponto de interseção, separa as porções de cada base utilizada no cruzamento. Do mesmo modo, as construções dessemelhantes do ponto de vista segmental não terão seu ponto de quebra determinado aleatoriamente, porém, a quebra deverá ser feita a partir de um melhor rastreamento (maior grau de identidade) das palavras-matrizes, como feito no exemplo abaixo:

(17) Ronaldo *Fofômeno* (Fofô + Fenômeno)

No exemplo, as palavras não apresentam qualquer segmento em comum no que tange à estruturação silábica. Nesse caso, a quebra é feita na segunda sílaba de “Fenômeno”, transmitindo sua tônica à criação cruzada. Assim, este *blend* mostra uma maior facilidade de recuperação das palavras que serviram como *input*, o que não ocorreria em, por exemplo, “fofenômeno” e “fofonômeno”, consideradas formações mais opacas.

Os procedimentos analíticos da Morfologia Prosódica são de grande relevância para nosso estudo, pois permitem, como vimos, a descrição de processos não-concatenativos de modo bastante natural, explicitando que eles não constituem, de fato, “morfologia pura”, mas, como destaca Gonçalves (2006), se integram em uma interface “Morfologia-Prosódia”, contribuindo, assim, para uma descrição mais completa do fenômeno de mesclagem.

Sob essa integração morfo-fonológica, que reforça a integração conceptual, erige-se um dos fatores principais a se considerar no tratamento do *blend*, o valor de iconicidade, ou, em outros termos, o valor expressivo dos cruzamentos vocabulares. Nesse sentido, as contribuições de Basílio (2003), parecem apresentar maior precisão no limiar expressivo da intencionalidade inerente ao caráter humorfológico próprio das construções mescladas, de modo que, considerar o *blend* sob esse aspecto possibilita a apreensão de elementos simultaneamente necessários para alcançar o efeito expressivo desejado, admitindo-se que o contexto situacional exerce importante função na captura das intenções subjacentes às criações cruzadas.

Criticando aspectos políticos, sociais e culturais, o “Casseta & Planeta” se utiliza de *blends* lexicais, gerando um efeito humorístico, como nos seguintes exemplos:

(18) Renan Canalheiros (Canalha + Renan Calheiros)

(19) Prejuízo Mercadante (Prejuízo + Aloízio Mercadante)

(20) Birutney Sperms (Biruta + Britney / Esperma + Spears)

O efeito expressivo é alcançado a partir do conhecimento do contexto situacional, deixando claras as intenções do interlocutor: em (18) e (19), denunciar esquemas de corrupção no governo, e em (20), evidenciar o caráter de desequilíbrio e “libidinagem” da cantora americana. É importante ressaltar, ainda, que o fator humorfológico gerado por essas construções não diz respeito somente ao efeito cômico em si, mas a quaisquer designações que objetivem acentuar os matizes das mesclas, tidas como fonte de múltiplas interpretações.

Embasando-se na discussão dos pressupostos acima apresentados, verifica-se que a nomenclatura tradicional é especialmente deficiente no que diz respeito às classificações dos processos de formação de palavras, de modo que a única preocupação que encontramos na GT é a de classificar esses processos de modo que nenhuma construção vocabular fique isolada. Isso faz, como ressaltava Perini (2002), com que se percam generalizações importantes, como as que discutimos no presente artigo. Todos os aspectos estruturais e conceituais do *blend lexical* permitem, como vimos, uma sistematização que refuta as conservadoras idéias de que as construções aqui examinadas são imprevisíveis, não-suscetíveis de formalização, ou mesmo processos marginais de formação de palavras. Decerto, este é apenas o início de teorizações que podem contribuir nos estudos dos casos formativos de palavras em português, mas é a partir daí que poderemos criar um delineamento teórico-crítico realmente funcional da Morfologia Portuguesa, que leve em conta toda sua complexidade e diversidade.

Referências Bibliográficas

BASÍLIO, Margarida. *Cruzamentos vocabulares: o fator humorfológico*. Apresentação de trabalho. Congresso. XII Congresso da ASSEL-RIO. Rio de Janeiro, 2003.

BECHARA, Evanildo. *Gramática escolar da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

BENUA, L. Identify effects in morphological truncation, in: BECKMAN, J. (ed.). *Papers in Optimality Theory*, v.18, n.1, p. 77-136, 1995 *apud* GONÇALVES, C. A. Usos morfológicos: os processos marginais de formação de palavras em português. 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/72520-1.pdf>> Acesso em: 05 de junho de 2008.

FAUCONNIER, G. *Mental spaces*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994 *apud* MIRANDA, Neusa Salim. Domínios conceptuais e projeções entre domínios: uma introdução ao Modelo dos Espaços Mentais. *Revista Veredas*. Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p. 81-95, 1999.

GONÇALVES, Carlos Alexandre. Blends lexicais em português: não-concatenatividade e correspondência. *Revista Veredas*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1 e 2, p. 149-167, 2003.

GONÇALVES, Carlos Alexandre. *Usos morfológicos: os processos marginais de formação de palavras em português*. 2006.

Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/72520-1.pdf>> Acesso em: 05 de junho de 2008.

McCARTHY, J. A prosodic theory of nonconcatenative morphology. *Linguistic Inquiry*, v.12, n.1, p. 373-418, 1981 *apud* GONÇALVES, Carlos Alexandre. Blends lexicais em português: não-concatenatividade e correspondência. *Revista Veredas*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1 e 2, p.149-167, 2003.

McCARTHY, J.; PRINCE, A. *Faithfulness and reduplicative identity*. Rutgers: Rutgers University, 1995 *apud* GONÇALVES, Carlos Alexandre. Blends lexicais em português: não-concatenatividade e correspondência. *Revista Veredas*. Juiz de Fora, v. 7, n. 1 e 2, p. 149-167, 2003.

MIRANDA, Neusa Salim. Domínios conceptuais e projeções entre domínios: uma introdução ao Modelo dos Espaços Mentais. *Revista Veredas*. Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p. 81-95, 1999.

NICOLA, José de. *Gramática da palavra, da frase, do texto*. São Paulo: Scipione, 2005.

PERINI, Mário A. *Para uma nova gramática do português*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2002.



Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 76-87, nov. 2009

Uma análise crítico-literária do episódio de Inês de Castro

Juliana Aparecida Dumont Pereira

Graduada em Letras, UNIPAM. e-mail: julianadumont@yahoo.com.br

Orientação: Prof. Moacir Manoel Felisbino, UNIPAM.

Resumo: No presente trabalho procurar-se-á relacionar diversos textos literários que explorem a temática do amor ilícito entre D. Pedro de Portugal e Inês de Castro, em suas variações de estilos e momentos literários distintos. Não se pretende provar o que de fato é história e o que é mito, já que o episódio encontra-se impregnado de momentos em que o mito assume ares de fato. Pretende-se, portanto, discorrer acerca das diversas formas com que é relatada a história, ou o mito do amor e morte de uma mulher que, por seus encantos, teve uma desgraçada e, talvez, imerecida ruína. Para isso, foi desenvolvida uma pesquisa crítico-bibliográfica de cunho histórico-literário, a partir de compilados de diversos autores em diferentes momentos literários, pretendendo demonstrar as várias leituras de um mesmo fato, dando-se ênfase, no entanto, à caracterização e leitura que o tema recebeu em cada momento da história da literatura portuguesa.

Palavras-chave: 1. Literatura e história. 2. releitura. 3. intertextualidade. 4. Inês de Castro

1. Considerações iniciais

Quando se faz um estudo mais aprofundado sobre a história das manifestações artísticas no ocidente, verifica-se que, em todas as épocas, um número significativo de artistas tomam fatos, eventos, momentos e figuras da história como eixo ou pano de fundo para suas criações.

Na história da literatura portuguesa essa retomada da história por poetas, escritores e dramaturgos pode ser constatada em todas as escolas literárias, desde o advento das cantigas trovadorescas até os dias atuais. Todavia, há um fato da história de Portugal que tem sido tema recorrente de vários autores portugueses ao longo dos séculos. Trata-se do trágico episódio em torno do caso de amor e morte de Inês de Castro, a malfadada amante de D. Pedro, de Portugal. Este tema é de fundamental importância na recriação literária,

uma vez que a lendária amante de D. Pedro serviu de musa inspiradora a poetas e de inspiração a dramaturgos e prosadores em todo o mundo. Sendo uma das principais temáticas exploradas pela literatura portuguesa, ao lado do tema das grandes navegações, a história de Inês de Castro e D. Pedro tem sido contada ao longo dos séculos pelos mais ilustres historiadores e escritores de Portugal e do mundo.

2. Inês de Castro: uma história trágica

O enredo inicia-se em 1340, em Lisboa, quando recebem a benção nupcial o Príncipe D. Pedro e D. Constança, concretizando um casamento de conveniência que objetivava acalmar a exaltação dos monarcas D. Afonso IV, então rei de Portugal, e D. Afonso XI, rei de Castela, que viviam em constante estado de guerrilha mútua.

O séquito numeroso de D. Constança, conforme costume da época, incluía como dama de companhia D. Inês de Castro, filha bastarda do poderoso fidalgo castelhano D. Pedro Fernandez de Castro com a portuguesa Aldonza Suárez de Valladares. Inês, apelidada pelos poetas de “colo de garça” por sua beleza, atrai o impetuoso e independente D. Pedro, que apaixonado passa a tê-la como sua alma gêmea e por ela despreza as convenções cortesãs e desafia a tudo e a todos.

Em 1345, morre D. Constança, deixando dois filhos: a infanta D. Maria e o infante D. Fernando, futuro sucessor de D. Pedro no trono de Portugal. O infante D. Luís, afillhado de Inês de Castro, morre com poucos meses de vida.

Após a morte de D. Constança, o Infante assumiu diante de toda a corte a ligação existente entre ele e Inês de Castro, indo morar com a mesma no Paço da rainha, em Santa Clara, Coimbra, depois de terem habitado noutros locais. Nem mesmo a tentativa de D. Afonso IV em separar o casal, exilando Inês de Castro no castelo de Albuquerque, na Estremadura espanhola, dera resultado.

A Corte, que entretanto se instalara na cidade do Mondego, via a relação amorosa de D. Pedro e Inês de Castro com desagrado. Esta relação era entendida como indecorosa, pelos inúmeros problemas religiosos e morais que criava, e uma verdadeira afronta ao reino, uma vez que esta ligação incitava o perigo ao reino em virtude da influência dos Castros. As especulações acerca dos amorosos que surgiram no reino obrigaram o monarca a tomar uma atitude. Assim, era traçado o futuro de Inês, que vivia despreocupada e feliz ao lado de D. Pedro às margens bucólicas do Mondego. Nesse cenário, Inês tivera o seu futuro cruelmente traçado.

Obrigado a tomar uma atitude que protegesse o seu reino, D. Afonso IV, apesar de hesitante, compreendia que havia razões que o impeliam a tomar uma decisão. Assim, é chegada a hora do veredicto. O conselho reúne-se em Montemor-o-Velho a fim de analisar a melhor atitude a ser tomada. Na reunião, dentre os conselheiros, encontravam-se Diogo Lopes Pacheco, Pero Coelho e Álvaro Gonçalves. Então, em um julgamento em que o réu não se fizera presente, o rei decide pela execução de Inês de Castro.

Em 07 de janeiro de 1355, em uma fria e nublada manhã, em que o infante D. Pedro se encontrava em uma de suas habituais caçadas, o executor régio adentrou no paço e decapitou “aquela que depois de morta foi rainha”.

D. Pedro, quando informado do ocorrido, foi tomado por indignação e tristeza. Dois anos passados desde a lamentável execução de Inês, D. Pedro, agora com a idade de 37 anos, ascendeu ao trono e tomou este como o momento de vingar a morte de sua amada.

Devido à acirrada perseguição que move contra os responsáveis pela morte de Inês, passa a história como “o Cru” e “O Justiceiro”. Traíndo o juramento que fizera a seu pai, que lhe rogara complacência, troca prisioneiros políticos castelhanos por dois dos conselheiros responsáveis pelo veredicto de Inês, Pero Coelho e Álvaro Gonçalves, que se encontravam refugiados em Castela. Diogo Pacheco, afortunadamente, se salva ao ser avisado por um mendigo a quem dava esmolas de que seria preso. Foge então para Aragão e de lá para a França.

Pero Coelho, a quem mandou trazer sal e alho para o tempero, tirou-lhe o coração pelo peito e a Álvaro Gonçalves pelas espáduas, já que os considerou homens sem coração.

Após sua vingança, D. Pedro providencia a transladação do corpo de Inês da modesta campa em Coimbra a um delicado túmulo lavrado que o infante mandou colocar no Mosteiro de Alcobaça. O féretro teve um traslado honrado e majestoso. O caixão que saiu de Santa Clara foi transportado por cavaleiros e seguido por fidalgos, clero, donzelas e pela população. No decorrer do trajeto foram dispostos círios, de maneira que o corpo de Inês estava sempre entre os círios acessos. Ao chegar ao Mosteiro foram celebradas missas e outras cerimônias. Em meio a uma grande solenidade, o caixão de Inês foi depositado em seu monumento tumular.

Em seguida, D. Pedro mandou providenciar outra arca tumular semelhante à de sua amada. Ordenou que os mesmos fossem dispostos um de frente ao outro, para que, como reza a lenda, no dia do juízo final, quando se levantarem de seus túmulos, Inês e Pedro sejam os primeiros a se verem. Assim, repousam juntos até os dias atuais os eternos enamorados que seguem unidos por um amor sem fim.

A fim de dignificar a memória de sua amada, D. Pedro afirmara que se casara com Inês de Castro sete anos antes às escondidas, em Bragança, apresentando para tanto os testemunhos de D. Gil, bispo da Guarda, e Estevão Lobato, seu criado.

3. Vingança e glorificação de Inês de Castro

Fernão Lopes, um dos principais cronistas portugueses, senão o mais insigne de todos, deu-nos a conhecer uma nova concepção da história, marcada sobretudo pela imparcialidade, na constituição de uma franca e profunda renovação da cultura portuguesa, caracterizada fundamentalmente pelo processo de humanização.

Dedicado à investigação da história do reino, seu principal fundamento é a busca pela verdade, a partir de um estilo de expressão oral e de raiz popular, bem como de sua

linguagem que, apesar de muito arcaica, é bastante transparente e incisiva, brotando naturalmente como em uma simples conversa, o que torna o discurso extremamente claro. Suas linhas não expressam a formosura das palavras, mas a nudez da verdade.

Assim, Fernão Lopes de forma tão singular narra o episódio da troca de prisioneiros castelhanos pelos conselheiros portugueses responsáveis pelo assassinato de Inês de Castro. Nesta narrativa, seus personagens são caracterizados física e psicologicamente de maneira bastante direta tornando-os naturalmente complexos e com vida própria, revelando-se em seus atos, na medida em que agem.

Dotado de profunda capacidade descritivo-imagética, Fernão Lopes nos leva a entrar no mundo em que vivem seus personagens e nos impele a sentir o que eles sentiram: seus medos, angústias, alegrias e revoltas. Há ainda o realismo descritivo que ele consegue transmitir nas situações por ele descritas. Vivendo o que escreve, torna sua emoção tão forte que faz seus textos transbordar em poesia. Descreve os acontecimentos como se pintasse um quadro, até os pormenores, revelando um apurado sentido de observação. Assim, narra o episódio do traslado de Inês de Castro até o Mosteiro de Alcobaça com tal perfeccionismo, que torna-se possível visualizar o episódio como numa fotografia.

4. Trovas à morte de Inês de Castro

O desenvolvimento da vida comercial e o enriquecimento da burguesia, no período de transição da Idade Média para a época do Humanismo, acarretam mudanças formais no texto e o empobrecimento dos temas poéticos palacianos. O interesse geral volta-se para obras de assuntos práticos, como a caça, equitação ou assuntos morais e históricos. É neste último gênero que encontramos narrado por Garcia de Resende, o episódio de D. Inês, numa composição intitulada como “Trovas à Morte de Inês de Castro”, publicado no *Cancioneiro Geral*, em 1516, uma coletânea de textos líricos, lírico-narrativos e lírico-dramáticos produzidos no âmbito do paço — a chamada poesia palaciana.

Nesta obra, Garcia de Resende dá enfoque à visão de D. Inês, dando-lhe voz, de maneira que esta conta tudo o que lhe aconteceu em primeira pessoa. Isso nos leva a crer que o autor desejava dar veracidade ao que seria narrado. A poesia de tom narrativo, em momentos assume foros de gênero dramático, a fim de dar ênfase aos sentimentos das personagens.

Assim, quando no Paço de Santa Clara irrompem El-Rei e os matadores, põe-se Inês de Castro a clamar:

E quando vi que descia,
Saí à porta da sala;
Devinhando o que queria,
Com grã choro e cortesia
Lhe fiz ua triste fala.
Meus filhos pus derredor

De mim, com grã humildade;
Mui cortada de temos,
Lhe disse: “ havei, Senhor,
Desta triste, piedade!

Não possa mais a paixão
Que o que deveis fazer;
Metei nisso bem a mão,
Que é de fraco coração
Sem porquê matar mulher;
Quanto mais a mim, que dão
Culpa não sendo razão
Por ser mãe dos inocentes
Que ante vós estão presentes,
Os quais vossa netos são.

E têm tão pouca idade
Que, se não forem criado
De mim, só com saudade
E sua grã orfandade
Morrerem deseparados.
Olhe bem quanta crueza
Fará nisso Vossa Alteza,
E também, Senhor, olhai,
Pois do príncipe sois pai,
Não lhe deis tanta tristeza (RESENDE, 1973-1974, pp. 118-119.)

Neste texto, os diálogos de Garcia de Resende representam uma tensão, recurso estilístico comum nas cantigas de escárnio e maldizer, em que a poesia, desejando ser enfática, toma por empréstimo características do drama.

É oportuno ainda afirmar que este texto apresenta inovações, quando o autor atribui a Inês de Castro a condição de heroína, conduzindo-a a desafiar seu destino inexorável, mesmo que, ao final, tenha se curvado ao que ditava sua triste sina. Todos esses elementos pertencem e são traços inerentes da cultura clássica e medieval.

5. Endechas choradas a Inês de Castro

Camões trata este episódio como uma tragédia de amor em um dos episódios de seu poema épico, *Os Lusíadas*, representante do estilo Renascentista, que pretendia recriar o estilo greco-latino de compor obras consideradas de gênero máximo: o épico. A epopeia, ou poema épico é um longo poema narrativo, de estilo elevado e assunto heroico, envolvendo acontecimentos do passado, sejam eles históricos ou míticos.

Em *Os Lusíadas*, Camões dá à história de Inês de Castro tratamento literário e sua versão sobrepõe-se a todas as outras escritas antes ou depois dele.

As cenas são descritas com bastante profundidade e riqueza de detalhes, a partir de uma linguagem rica, embebida em metáforas e contrastes. Em sua narrativa, ele dá voz a um narrador que conta a história de Inês qualificando-a como “um caso triste e digno de memória”. Assim, o narrador oferece aos leitores uma descrição meticulosa de cada ato. Uma particularidade existente dentro da épica camoniana é a presença do gênero lírico.

Camões aplica seu lirismo em várias partes da narração. Nestas passagens líricas, ele mantém sua temática mais constante, a do amor. Assim, Camões critica o amor e o clama culpado pela morte de Inês.

Em um dos episódios mais admirados de *Os Lusíadas*, Camões ressalta a relevância desta história ao inspirar piedade e compaixão à Inês e seus filhos no momento em que pedem clemência ao Rei:

127
O tu, que tens de humano o gesto e o peito
(Se de humano é matar hũa donzela,
fraca e sem força, só por sujeito
o coração a quem soube vencê-la),
a estas criancinhas tem respeito,
pois o não tens à morte escura dela;
mova-te a piedade sua e minha,
pois te não move a culpa que não tinha (CAMÕES, 1980, p.255)

Este episódio ressalta ainda a revolta de D. Pedro diante de sua perda, bem como a gravidade causada pela oposição entre os interesses pessoais e coletivos do episódio:

130
Queria perdoar-lhe o Rei benino,
Movido das palavras que o magoam;
Mas opertinaz povo e seu destino
(Que desta sorte o quis) lhe não perdoam.
Arrancam das espadas de aço fino
Os que por bom tal feito ali apregoam.
Contra hũa dama, ó peitos carnicheiros,
Feros vos amostrais e cavaleiros?

131
Qual contra a linda moça Polycena,
Consolação extrema da mãe velha,
Porque a sombra de Aquiles a condena,
Co ferro o duro Pirro se aparelha;
Mas ela, os olhos, com que o ar serena
(Bem como paciente e mansa ovelha),
Na mísera mãe postos, que endoudece,
Ao duro sacrifício de oferece:

132
Tais contra Inês os brutos matadores,
No colo de alabastro, que sustinha
As obras com que Amor matou de amores
Aquele que depois a fez Rainha,
As espadas banhando e as brancas flores,
Que ela dos olhos seus regadas tinha,
Se encarniçavam, fervidos e irosos,
No futuro castigo não cuidadosos (CAMÕES, 1980, p. 256).

Finalmente, evidencia-se o encanto lírico em que é cercada a figura de Inês, um dos grandes símbolos femininos da literatura universal, a quem Camões atribuiu persuasivo discurso:

134

Assi como a bonina, que cortada
Antes do tempo foi, cândida e bela,
Sendo das mãos lacivas maltratada
Da minina que a trouxe na capela,
O cheiro traz perdido e a cor murchada:
Tal está, morta, a pálida donzela,
Secas do rosto as rosas perdida
A branca e viva cor, co a doce vida (CAMÕES, 1980, p. 258).

A retomada das características clássicas pode ser comprovada nas referências ao espaço, como se verifica no tratamento poético dos campos de Mondego:

135

As filhas o Mondego a morte escura
Longo tempo chorando memoraram,
E, por memória eterna, em fonte pura
As lágrimas choradas transformaram.
O nome lhe puseram, que inda dura,
Dos amores de Inês, que ali passaram.
Vede que fresca fonte regra as flores,
Que lágrimas são a água e o nome Amores (CAMÕES, 1980, p. 258).

Por outro lado, as figuras dos carrascos surgem pela primeira vez neste poema como parte integrante da história nacional.

124

Traziam-na os horríficos algozes
Ante o Rei, já movido a piedade;
Mas o povo, com falsas e ferozes
Razões, à morte crua o persuade.
Ela, com tristes e piedosas vozes,
Saídas só da mágoa e saudade
Do seu Príncipe filhos, que deixava,
Que mais que a própria morte a magoava (CAMÕES, 1980, p. 251).

6. A *Castro*: uma tragédia clássica

A primeira tragédia clássica portuguesa não poderia ter uma temática diferente se não os amores de D. Inês, dando particular atenção ao conflito interior de D. Afonso IV, nas suas hesitações quanto à sorte que daria à amante de seu filho.

Ferreira utiliza uma estrutura clássica para contemplar um dos mais importantes fatos da história de Portugal; porém, entretece a tradição histórica com a tradição poética. Pretende uma renovação do gênero em que deixa de lado as imitações dos modelos da Antiguidade. A relevância de sua obra se dá ao conferir a seus personagens humanidade e comportamentos espontâneos de linguagem subjetiva e situações de intensa dramaticidade.

Esta tragédia trata em especial de três personagens: Inês de Castro, D. Pedro e Afonso IV. D. Pedro, no entanto, fica a maior parte do tempo fora da ação. Retomando o tea-

tro clássico, utilizam-se os confidentes para revelar os sentimentos e receios dos personagens principais. Há ainda o coro, de convenção greco-latina. No ato final, D. Pedro é informado da morte de sua amada e promete vingar-se. O poeta prefere evitar o encontro de D. Pedro com D. Inês, bem como com D. Afonso, como se não tivesse em vista o caso sentimental dos amantes. Essa multiplicidade de confidentes desagrada ao culto romântico do individualismo sentimental, mas condizem com a problemática tradicional da tragédia. O ponto crucial da peça se dá no encontro de D. Inês, que representa o direito ao amor e à vida, como um protesto da natureza e da liberdade, com Afonso IV, que encarna a razão de Estado:

REY:
Tristes foram teus fados, Dona Inês,
Triste ventura a tua.

CASTRO:
Antes ditosa,
Senhor, pois que me vejo ante teus olhos
Em tempo tam estreito: põem-nos hora,
Como nos outros soes, nesta coitada.
Enche-os de piedade com justiça.
Vens-me senhor, matar? Porque me matas?

REY:
Teus pecados te matam: cuida nelles.
(...)

REY:
Ó molher forte!
Venceste-me abrandaste-me. Eu te deixo,
Vive, em quanto Deos quer (FERREIRA, 1991, p. 96).

Os conselheiros, por sua vez, justificam-se pela necessidade de que se faça justiça, diante da pressão exercida pelo povo ao Estado. Angustiado diante da situação, deixa o Rei a resolução da questão para seus conselheiros, retirando de si toda a responsabilidade diante da decisão tomada.

PACHECO:
Oh Senhor, que nos matas! Qye fraqueza
Essa he digna de ti? De hum real peito?
Vence-te húa molher, e estranhas tanto
Vencer assi teu filho? Que já gora
Terá desculpa honesta: não te esqueças
Da atenção tam fundada, que te trouxe.

REY:
Não pode o meu espírito consentir
E, crueza tamanha.

O conselheiro Pacheco então fala ao Rei, exigindo uma atitude radicalizada:

PACHECO:
Mor crueza
Fazes agora ao Reyno – agora fazes
O que faz a pouca agora em grande fogo.
Agora mais s'acende, arderá mais
O fogo do teu filho. A que vieste?
A pôr em mor perigo teu estado? (FERREIRA, 1991, p. 98).

Neste episódio, os conflitos autênticos de intensa eloquência lírica e dramática, no que tange à esperança e à expectativa do desastre, à alegria do passado e à tristeza futura, bem como à sua grandeza poética, aproveitam admiravelmente os fatos e os efeitos do coro, do mesmo modo que o ritmo dos versos, de forma a evitar habilmente o nível da prosa.

7. D. Constança: o olhar ferido da esposa traída

Eugénio de Castro, apesar de iniciador do movimento Simbolista português, não se manteve sempre fiel aos princípios desse movimento. À luz da estética decadentista, Eugénio dá a “D. Constança”, com muita sensibilidade, o estatuto de heroína dramática.

Com particular interesse nos fatos históricos associados ao episódio, procura-se investigar com algum rigor também as pessoas envolvidas. O fundo sentimental do amor trágico desses amantes, que responde ao gosto do público, quer pelo fatalismo, quer pelo conflito que gerava, é nesta obra vista em segundo plano, já que o interesse está na concepção dos fatos diante dos olhos da esposa de D. Pedro, a esposa desdenhada diante de todo um reino.

Apesar de ter sido humilhada diante de toda uma nação, Eugénio descreve uma Constança lúcida e sensível, que, apesar de tudo, sofre diante da dor e sofrimento de sua amiga Inês:

Constança fita Inês, e, vendo-a agora
Mais triste que nunca, esquece Pedro,
Esquece a sua mágoa, o seu remorso,
E a traição venenosa de que é vítima,
Para só se lembrar de dar alívio
Da sua amiga ao coração choroso (CASTRO, 2002, p. 62).

Constança, apesar de ocupar o lugar de esposa e ser muito apaixonada por D. Pedro, humildemente se dispõe a dividir o seu amor a Pedro com Inês, a quem também amava profundamente, amor este que de tão sublime não seria compreendido por simples mortais:

Porque não hei-de (diz consigo a infanta)
Dizer-lhe que sei tudo, embora há meses
Finja tudo ignorar? Porque não hei-de,
Abraçando-me a ela eternamente,
Dizer-lhe o quanto sofro, o que padeço
Por me julgar a causa de seus males,

Confessar-lhe que a amo, como sempre
A amei, ou mais ainda! Suplicar-lhe
Que não me queira mal, que nos juntemos,
Para, em celeste união, amarmos Pedro
Com um amor que os homens não entendem,

Mas que, aos olhos de Deus, é puro e grande
Mais que nenhum amor! (CASTRO, 2002, p. 62).

Assim, Constança se martiriza durante toda a narrativa já que falta-lhe coragem para propor a Pedro e Inês um triângulo em que reinasse apenas o amor. Aos olhos de Eugênio de Castro, D. Constança não desejava sobrepor-se ao amor de Pedro e Inês, ela só não desejava deixar de ser amada por aqueles a quem dedicava tanto amor:

O que diriam,
Que diriam Inês e Pedro... e todos,
Se confessasse tudo quanto sente,
Se a Pedro e a Inês dissesse: - *Basta, basta!*
Não vos mortifiqueis, amai-vos ambos,
Mas amai-me também, como vos amo? (CASTRO, 2002, p. 64).

Finalmente, em seu leito de morte, antes de seu último suspiro, D. Constança humildemente entrega seu Pedro à linda Inês:

Constança vai morrer...
— Adeus, meu Pedro!
Co'uma sombra de voz exclama...
E Pedro,
Doido de comoção, branco de neve,
Marejados de pranto os negros olhos,
Enlaça-a febrilmente, e com soluços
Dá-lhe um volento prolongado beijo.
(...)

Oh! Que morte ditosa lhe deu Pedro!
Mas eis que vê Inês...
Oh! Não, não deve
Para a cova levar quele beijo!

— Anda cá, minha Inês... diz co'um sorriso
De infinita doçura; nos seus braços
Acolhe a linda Inês, abraça-a muito,
Dá-lhe o beijo de Pedro, e lodo exala,
Serenamente, o último suspiro... (CASTRO, 2002, pp. 71-72).

8. Teorema: um episódio contemporâneo

O discurso narrativo poetizado de Herberto Helder em seu conto *Teorema*, trata-se de uma deformação do real, em que as imagens anômalas acusam a invasão da fantasia no plano material do texto. Assim, tem-se o surrealismo essencial, fruto de um modo ingênuo

da consciência a enfrentar a realidade, mesclando sons, cores e sensações de um sonho e trazendo nesse caldo toda a sua significação. O contista retoma o fato puro, ainda informe, como barro nunca tocado e o faz renascer em plena atualidade com uma força mítica ainda mais latente e ao mesmo tempo inédita. Vislumbramos então o Portugal de hoje que reencontra aquele Portugal de uma época em que as ninfas do Mondego ainda choravam a tragédia, fundindo-se e tornando-se indissolúveis.

Herberto se propõe a narrar o episódio a partir do olhar de Pero Coelho, que o faz durante sua própria execução como se estivesse em outro lugar que não no seu corpo morto. Nesta narrativa a morte redentora, a loucura “inocente e brutal”, o assassinato, justificado por Coelho como: “Senhor, — digo eu — agradeço-te a minha morte. E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso, para que teu amor se salvasse” (HELDER, 1975, p. 367).

Assim, ele justifica-se por tornar eterno o amor de D. Inês e D. Pedro. Este é apenas uma parte do intrincado jogo de paradoxos surrealistas de Herberto Helder. Nele, o Paraíso é tido como um castigo que é oferecido somente a Dona Constança: “Só a mulher do rei, D. Constança, é do céu. Pudera, com a sua insignificância, a estupidez, o perdão a todas as ofensas. Detesto a rainha” (HELDER, 1975, p. 368).

Rainha esta, que sempre esteve excluída do mito, a que só cabem as almas condenadas a essa existência eterna, a perambular por ruas, páginas e bocas por todo o sempre.

Existe ainda, neste texto, uma ruptura com a linha do espaço e do tempo, que decidem o que realmente é realidade e o que é apenas a aventura da fuga e do sonho. Elemento que o surrealismo é capaz de revelar e ocultar por meio de seu universo onírico e perturbador.

9. Considerações finais

A produção deste texto não tencionou esgotar a temática em questão uma vez que, sendo o episódio do amor ilícito de Inês de Castro e D. Pedro, ao lado do mito Sebastianista, um dos mais importantes fatos da história e da cultura de Portugal, existem vários trabalhos, bem como inúmeros grandes autores que discorreram sobre este assunto e que não foram citados na produção deste artigo. Assim, foram relacionados e comentados diversos textos de estilos e momentos literários distintos, a fim de ilustrar as várias e surpreendentes formas em que um mesmo episódio foi tratado ao longo dos séculos.

Superando as barreiras do espaço e do tempo, os amores de D. Pedro e D. Inês de Castro irão inspirar gerações e gerações de artistas não só em Portugal, mas em todo o mundo. Será tema de ópera na Itália, de zarzuela em Espanha, de romance e tragédia em França e crônicas no Brasil. O episódio de Inês de Castro foi imortalizado em poemas de espetacular beleza e revivido por inúmeros escritores de diversas línguas e nacionalidades. Foi ainda enaltecido em composições musicais de rara sonoridade, recriado por pintores e escultores, assim como foi fonte de inspiração para as ciências, letras e artes. Um episódio dramático que transpôs fronteiras físicas e culturais, tornando-se um mito criado à volta de

uma história de contornos lendários transmitidos a outros países e outras épocas, tornando-se atemporal.

Inês de Castro assumiu, no papel de personagem, diversas características que a remetem para autores e épocas em que os textos foram produzidos. A temática universal e atemporal do amor puro de D. Pedro, que resiste ao tempo e à morte, torna-se ainda mais admirável em função do episódio em que D. Pedro coroa Inês, já morta, ou de sua perseguição e execução sanguinária de seus carrascos.

O trágico desfecho de uma história inocente e singela em razão da mesquinhez dos interesses humanos, permite à figura de Inês de Castro resistir ao tempo podendo ser atualizada e adaptada à estética com que se pretende narrar a história.

Ao se analisar as inúmeras produções artísticas criadas ao redor da história de Inês de Castro, conclui-se que a mesma parece não ter tido uma trágica morte em vão. Se não para manter seguro o futuro de Portugal, como desejavam os seus algozes, possibilitou eternizar a representação desse sentimento tão naturalmente conservado pela cultura portuguesa, a saudade.

O processo de mitificação da comovente história de Inês de Castro nos permite redefinir os conceitos de realidade e verossimilhança, pois nos deparamos com uma matéria literária de relevância capaz de reunir todos os discursos em um só.

10. Referências bibliográficas

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição comentada. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CASTRO, Eugénio de. *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*. Portugal: Campo das Letras, 2002.

DOMINGUES, Mário. *Inês de Castro na vida de D. Pedro*. 3 ed. Evocação Histórica. Lisboa: Romano Torres, 1970.

FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. n. 4, s.d. Porto: Domingos Barreira, 1971.

FERREIRA, António. *Poemas Lusitanos*. Lisboa: Livraria Sá de Costa. 2. ed. 1939.

_____. *A Castro*. Lisboa: Europa-América, 1991.

HELDER, Herberto. *O Conto Português*, in: MOISÉS, Massaud (org.). São Paulo: Cultrix, 1975.

RESENDE, Garcia de; PIMPÃO, Álvaro J. da Costa; DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973-1974.

SANTOS, Gilda et al. *Saudade de Inês de Castro*, in: MEDEIROS, Aldina de (org.). Recife: Bagaço, 2005.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Limitada, 1975.

SARAIVA, António José. *As Crônicas de Fernão Lopes*. Lisboa: Portugalia, 1969.



Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 88-97, nov. 2009

As crônicas de Clarice Lispector e a questão autobiográfica

Luana Marques Fidêncio

Curso de Letras, Universidade Federal de Uberlândia. e-mail: megera08@yahoo.com.br

Orientação: Joana L. Muylaert de Araújo, Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: Este trabalho intenta problematizar a configuração autobiográfica de muitas das crônicas de Clarice Lispector reunidas no livro *A descoberta do Mundo* (1999), sem perder de vista o lastro tanto referencial quanto literário inerente ao gênero crônica. Lembrando ainda que, em Clarice Lispector, a peculiar “inadequação” às particularidades dos gêneros literários, à própria literatura, e ainda (podemos dizer) com relação à própria vida, constitui-se num elemento a mais de sua obra. Nossos estudos referem-se, além da problematização do lugar de Clarice cronista na literatura brasileira, à questão da relação que conjunto de crônicas de nossa autora manteria com a autobiografia, ou em medida mais ampla, com o biográfico.

Palavras-chave: 1. Clarice Lispector. 2. crônica. 3. autobiografia

Introdução

As primeiras crônicas de Clarice Lispector apareceram no livro de contos *A legião estrangeira*, de 1964, como uma espécie de apêndice, intitulado *Fundo de gaveta*. Mais tarde, esse apêndice foi desmembrado e publicado pela Editora Ática em 1978 com o título *Para não esquecer*. A sequência de publicações de Lispector revela essa oscilação entre o conto e crônica. Podemos afirmar que a partir de *Onde estivestes de noite* e *A via crúcis do corpo*, ambos de 1974, a escritora está mais afastada da construção ficcional e mais próxima da crônica jornalística. Depois, em sua colaboração semanal no *Jornal do Brasil*, entre 1967 e 1973, Clarice Lispector chegou a escrever um grande número de crônicas, reunidas depois da morte da autora, em *A descoberta do Mundo*, (Rio de Janeiro: Rocco, 1979). Mais tarde, aparece uma nova seleção, num total de 218 crônicas, que recebeu o título de *Aprendendo a viver* (Rio de Janeiro: Rocco, 2005).

Acreditamos que esta passagem do conto para a crônica nunca ficou suficientemente clara, nem mesmo para a própria Clarice. Em suas colunas semanais, ela se pergunta muitas vezes o que é de fato uma crônica. Ela indaga sobre as características fundamentais do gênero, as diferenças entre a crônica e o conto, os temas mais apropriados a essa publicação jornalística. Nesse sentido, estão ainda os termos do diálogo epistolar da autora com Fernando Sabino no qual se delineiam as reflexões de ambos com relação à apreciação do gênero crônica, bem como as concepções e indagações que ambos manifestavam com relação à identidade cultural e literária brasileira.

Mas é Benedito Nunes, em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (NUNES, 1989, p. 110), que nos lembra que a distinção entre conto e crônica torna-se irrelevante diante da flexibilidade que a narrativa curta adquire em Clarice Lispector. Ainda para Nunes, pode-se notar que o espaço como ambiência cotidiana decompõe-se na narrativa clariciana, o que retira do meio familiar e doméstico narrado o comum e o banal e o transforma no espaço geral das questões existenciais humanas (NUNES, 1973, p. 110).

Cabe aqui grifarmos que a crônica configura-se como um gênero de grande importância no interior da história da cultura literária brasileira do qual, segundo Antonio Candido, podemos dizer que “sob vários aspectos é um gênero brasileiro pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu”. Vários de nossos escritores foram cronistas: Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Fernando Sabino e a própria Clarice Lispector renderam-se à crônica. Ao lado desses cronistas esporádicos, temos a presença de Rubem Braga e Paulo Mendes Campos que literariamente se inscreveram apenas como cronistas.

Definição do gênero crônica

De todos os significados que em português se pode atribuir à palavra crônica, nenhum está desvinculado da noção de tempo, inerente ao próprio termo em sua origem etimológica no grego *chronos*. Como gênero de fronteira, situando-se entre o jornalismo e a literatura, confundindo-se, mais das vezes com o conto, a crônica é, sobretudo, uma “forma do tempo e da memória” que “tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo” – como nos diz Arrigucci, a respeito da crônica de Rubem Braga (ARRIGUCCI, 1987, p. 29 e p. 51).

Mas é Marlyse Meyer (1992) que realiza uma análise do que seria a “arqueologia da crônica”, remontando a “nova entidade literária”, ou folhetim, que Machado de Assis criticava na revista “O espelho” (1859 a 1860). No começo do século XIX – *le feuilleton* designava um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé, geralmente da primeira página. A finalidade desse “espaço vazio” no jornal era precisamente entreter.

Esse “espaço vazio” ou folhetim era desancado por nossos escritores que, no entanto, o praticaram em todas as suas variadas modalidades. Modalidades entre as quais – misturavam-se, no mesmo espaço geográfico do jornal – o *roman-feuilleton*; *Variétés* e di-

ferentes *feuilletons* (contos, notícias leves, anedotas, crônicas críticas, resenhas etc) e mesmo todo e qualquer romance publicado em *feuilleton*, ou seja, aos pedaços.

E espaço frívolo, já continha, em si, tudo o que haveria de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira, visto que a crônica entre nós, longe de ser um apêndice do jornal, tornou-se, como constata Meyer, uma “forma peculiar, com dimensão estética e relativa autonomia, a ponto constituir um gênero propriamente literário (...) com uma história específica e bastante expressiva no conjunto da produção literária brasileira”.

Jorge de Sá (SÁ, 1985, p. 5) dedica o primeiro capítulo de seu livro teórico *A Crônica* à definição do gênero crônica literária, e os capítulos seguintes aos cronistas brasileiros e suas particularidades. Interessante notar que esse volume básico para o estudo do gênero não faz referência, como os outros textos teóricos consultados, a Clarice Lispector cronista.

Para Sá, podemos resumir o princípio básico da crônica, no fato de que ela é o registro do circunstancial. Mas, apesar da importância que esse teórico tenta conferir ao gênero crônica, recorrendo a carta de Caminha – em seu aspecto cronístico de registro de um evento circunstancial – para engrandecê-la. Ela, a crônica, na melhor das hipóteses, figura simples e despreziosamente no “rés-do-chão” da literatura.

E é precisamente em o “rés-do-chão” – um importante prefácio de Antonio Candido – que temos a confirmação um tanto quanto conformada dessa afirmação. Pois, como Candido nos lembra, a crônica deve ser entendida como sendo um gênero menor, no sentido de que uma literatura constituída apenas de cronistas seria inimaginável. Nas palavras de Candido, restaria à crônica, como compensação, o fato de que ela, em sua despreensão, humaniza, e desta forma configura-se como sendo “uma inesperada, embora discreta, candidata a perfeição”.

A crônica, logo de início, revela seu parentesco com o conto. Ambos os gêneros podem ser caracterizados como narrativas de curta extensão, ambos utilizaram-se do jornal como suporte. Jorge de Sá define as diferenças entre conto e crônica dizendo que, o narrador de uma crônica é o seu próprio autor, situado entre narrador e repórter, que relata um fato a um determinado público. Fala ainda que diferentemente do conto – que tem uma densidade específica centrada na exemplaridade de um instante da condição humana –, a crônica tem como marca o registro circunstancial de um fato. Porém, demarcar as fronteiras entre a crônica e o conto pode ser, às vezes, impraticável. Pois se a linha divisória entre ambos é a comprovação da presença da densidade, no conto, e da maior liberdade de escrita, na crônica, esses gêneros acabam por se tornar, algumas vezes, indistintos.

Com o Modernismo, grandes escritores escrevem crônicas. Entre eles, podemos citar: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Carlos Heitor Cony, Fernando Sabino. Surgem as mulheres cronistas: Eneida e Raquel de Queiroz. A crônica desses escritores incorpora a fala coloquial brasileira ajustada à observação dos acontecimentos vida cotidiana. Como

registro dos instantâneos da vida moderna, da realidade das grandes cidades, resultado da modernidade e da industrialização na década de 1930.

Mas é Rubem Braga que foi essencialmente cronista, que Arrigucci (1987) considera o nosso maior escritor do gênero. Braga é um narrador, que conta histórias, e que soube, no espaço fugaz do jornal, deixar a marca singularmente poética de suas crônicas capazes de capturarem a beleza insuspeita do cotidiano e transmiti-lo sem nenhuma cerimônia nas páginas pouco valorizadas do jornal diário.

Na análise dos conceitos fundamentais do gênero crônica literária, seus autores e obras principais, constatamos que em nenhum momento os textos teóricos utilizados referiram-se, mesmo que tangencialmente, ou em nota, às crônicas de Clarice Lispector. O fato de que a passagem do conto para a crônica, nas obras de Clarice, nunca ficou suficientemente clara, nem mesmo para ela própria, deve ser considerado. Porém, não explica o motivo da omissão dos críticos da literatura brasileira, visto que nossa escritora assinou seus textos, semanalmente, em jornais brasileiros, durante um período relativamente longo de sua produção literária.

As crônicas de Clarice Lispector

Em “Página de livro, página de jornal”, tratando das “Nuanças e modulações” da relação entre os nossos escritores e o jornal, Walnice N. Galvão¹ apresenta-nos diferentes designações dos tipos e escritores, entre os quais destacamos aqui apenas o tipo “relutante”, cujo exemplo refere-se diretamente a Clarice Lispector. Sendo ela a escritora não profissional “(...) em apuros financeiros que desempenha várias funções ou tarefas em diferentes periódicos, até sob pseudônimo, pois os patrões opinavam que seu nome afugentaria os leitores”. Sob o peso da reputação de ser uma “(...) romancista difícil, só após a publicação dos contos de *Laços de família* alcançaria alguma popularidade”.

Clarice Lispector trabalhou para o *Correio da Manhã*, o *Diário da Noite*, a revista *Senhor* – na qual apareceram vários de seus contos e onde teve uma seção chamada “Children’s corner” –, e em *Manchete*, onde realizou até mesmo entrevistas, e finalmente para o *Jornal do Brasil*. As suas crônicas produzidas para o *Jornal do Brasil* e reunidas no livro *A descoberta do mundo*, apresentam freqüentes reflexões de Clarice sobre as particularidades desse *métier* e sobre o exercício do jornalismo para atender às suas necessidades materiais.

Walnice nos faz notar ainda que o sofisticado discurso clariciano não permitia à nossa autora sentir-se à vontade no veículo jornal, sendo esse um dos motivos pelos quais suas crônicas refletiriam sobre sua própria inadequação. Ainda para Walnice, Clarice teria operado, entre seus escritos para jornal e seus escritos para os livros, uma verdadeira transmigração, na medida em que, “(...) algumas das crônicas se exertam nos romances e

¹ Presente no livro *A historiografia literária e as técnicas de escrita*, organizado por Flora Süssekind e Tânia Dias. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004, p. 622-630.

coletâneas de contos, ou trechos dos romances vão para o periódico como se não passassem de crônicas. A motivação pode se financeira, mas o resultado é estético”.

Essa “transmigração intratextual” é uma das peculiaridades de Clarice, assinalada por vários críticos, isto é, o fato de várias de suas produções aparecerem em locais diferentes de sua obra, modificados ou não. Lícia Manzo (2005) apontou a concentração de várias crônicas reunidas em *A descoberta do mundo* no livro *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*, com algumas ou nenhuma modificação em determinados momentos.

O que resta questionarmos aqui, longe de ser a capacidade de nossa autora como cronista, é o fato de que mesmo tendo escrito por longos anos em jornal; mesmo tendo tratado do trivial, do cotidiano, mesmo tendo narrado viagens e experiências, mesmo tendo contado histórias, mesmo tendo registrado fatos de modo totalmente circunstancial e na posição de um narrador-personagem, isto é, de alguém que nos relata algo, como ensina didaticamente o manual do gênero crônica, Clarice não foi, até o presente momento, até onde sabemos, relacionada entre os numerosos e importantes cronistas brasileiros.

A descoberta do mundo clariciano

Os estudos que se valeram das crônicas de Clarice, antes, referem-se a outros aspectos presentes nessas crônicas, que não a reivindicação do lugar de Clarice Lispector entre os cronistas brasileiros. Porém, das tais características aventadas, uma se faz insistentemente relevante aqui, e trata das relações entre o conjunto das crônicas e a própria vida de nossa autora.

É certamente unanimidade entre os teóricos consultados considerar as relações entre a escrita de Clarice Lispector com a sua própria vida no sentido, em grande medida, relacionado com o autobiográfico. Nesse sentido estão as falas de Benedito Nunes, a biografia de Nádia Battela Gottlib e o ensaio de Lícia Manzo.

As apontadas relações das produções de Clarice com a autobiografia nos levaram a refletir sobre alguns dos conceitos fundamentais envolvidos nesse imbricamento entre vida e obra da nossa autora, sejam os conceitos de biografia e autobiografia, a palavra escrita e a ausência do sujeito que a inscrição desta implica.

A biografia de Nádia battela Gotlib, trata, de forma ainda presa aos moldes tradicionais da biografia, de nos apresentar – em nosso tempo cada vez mais ávido de conservação e resgate do passado e de trajetórias individuais – a vida de Clarice Lispector, numa divisão cronológica de capítulos: I – Da Rússia ao Recife, de 1920 a 1934; II – No Rio de Janeiro, de 1934 a 1944; III – Na Europa e nos Estados Unidos, de 1944 a 1959; IV – No Rio de Janeiro, de 1959 a 1972 e V – Ainda no Rio de Janeiro, de 1972 a 1977.

Nádia cita diversas pessoas das relações da escritora, seus familiares, suas empregadas, entre tantos destacamos o jornalista Paulo Francis, que disse sobre a escritora: “Ela me disse diversas vezes que terminaria tragicamente. Converteu-se na sua própria ficção. (E este é) o melhor epitáfio possível para Clarice”.

Nádia então define Clarice Lispector como sendo “próxima. Distante. Vaidosa. Terrena. Sofrida. Lisérgica. Vidente. Visionária. Intuitiva. Advinha. Estrangeira. Enigmática. Simples. Angustiada. Dramática. Judia. Insolúvel...” Pesaria ainda sobre nossa escritora certa indeterminação com relação ao seu lugar no espaço e no tempo, na medida em que sua identidade só se atestava fragilmente. Pois não existe no Brasil cópia da “... certidão de nascimento de Clarice (nascida na Rússia, em Tchechnik, no dia 10 de dezembro de 1920)”. E sabemos que sempre recaiu sobre ela a denominação de estrangeira, mesmo que ela sempre tenha reiterado em suas obras e entrevistas a sua nacionalidade brasileira.

Nádia refere-se ainda à relação entre biografia e ficção nas produções de Clarice cronista, porém com cautela. Diz que seria possível que os passeios que o pai fazia com as filhas, aos domingos, “(...) e que Clarice conta, numa crônica, fossem os mesmos que a menina Clarice costumava fazer (...)” com o seu pai em Recife. Exatamente pelo tom de rememoração da crônica – que será publicada nos anos de 1960 e depois em 1970, com variações – e pelo fato de que a terceira pessoa que se inscreve “(...) não conseguir manter a distância nem disfarçar a presença de uma primeira pessoa subjacente e participante (...)”, de certos pormenores de vida apresentados, como a tristeza do pai e a miséria de todos.

Tratando propriamente do autobiográfico na obra de Clarice, Lícia Manzo afirma em seu ensaio que, os “fragmentos” ou crônicas que eram publicados no *Jornal do Brasil* iam pouco a pouco esboçando uma imagem e um percurso da personagem Clarice aos olhos de seus leitores (MANZO, 1997, p. 87).

Manzo cita a crônica “Fernando Pessoa me ajudando” (Manzo, 1997, p. 90), na qual Clarice afirma: “...Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha...”. Para Manzo, nas crônicas do *Jornal do Brasil*, Clarice realmente escreveu sobre a sua infância passada no Recife, sua vinda para o Brasil aos dois meses de idade, sua ascendência russa, a morte de seus pais, seu tempo de estudante de Direito, os anos em que viveu fora do país em companhia do marido. E afirma: “Nas páginas daquele jornal, Clarice escreveria o que se poderia, mais tarde, chamar de ‘autobiografia’, ainda que modo inteiramente não planejado.”

Porém, Lícia Manzo admite que Clarice não se dá totalmente, pois uma de “...suas experiências de vida mais sofridas, [a doença do filho Pedro] não aparece registrada (...) em nenhum de seus escritos”; a pesquisadora prossegue dizendo que, “...embora Clarice nunca tenha escrito uma só linha sobre o assunto, ela não se furtava em compartilhar com o público a dor que vivenciava diariamente, não importando de onde ela vinha.”

No ensaio de Manzo (1997, p. 91) apresenta-se a convicção de que as crônicas de Lispector são a expressão pública das dores de nossa escritora: Com uma intensidade avassaladora, Clarice experimentava dores e alegrias que eram registradas nas páginas daquele “diário público”.

Nesse mesmo sentido estão as convicções de Olga Borelli, secretária e amiga de Clarice, citada por Manzo, e que “(...) chega a afirmar que Clarice não escrevia simplesmente, ela se escrevia”. Manzo reflete que, talvez por isso, Clarice rejeitasse com insistência o rótulo de “escritora”, já que escrever para ela não fazia parte de um projeto “literário”, mas, sim, de um projeto de vida.

Implicações e conceitos

No trabalho de Otávio Paz (1980), deparamos logo de início com a seguinte afirmação: “Os poetas não têm biografia. A sua obra é a sua biografia”, afirmação esta que nos importa, por tratar das relações entre vida e obra de escritores e da problemática que isso suscita. Se, como Benedito Nunes notou, do primeiro ao último romance de Clarice Lispector, a ação se desenvolve na forma de uma errância, ao mesmo tempo interior e exterior das personagens, podemos aqui aventar esse tipo de errância – que tem “... como consequência a transgressão de códigos, como o linguístico (NUNES, 1989, p. 152) – para a trajetória de vida da própria Clarice, o que se comprova claramente na realização de sua obra.

Porém, nos apoiamos em alguns conceitos para apresentarmos nosso posicionamento com relação à questão do autobiográfico nas crônicas de Clarice Lispector. Paul de Man, em “La autobiografía como des-figuración”, trata de forma extremamente crítica da própria possibilidade de estabelecer qualquer sistema de equivalências substanciais entre o eu de um relato, seu autor e a experiência vivida. Para ele a autobiografia não é um gênero, mas, sim, uma forma de leitura ou de compreensão que tem lugar, em certo grau, em todos os textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos no processo da leitura no qual se determinam um e outro mediante substituição reflexiva (eu do texto e leitor).

Paul de Man, citado por Beatriz Salo (SARLO, 2007, p. 31), nega a própria ideia de que a autobiografia seja um gênero; para ele a autobiografia produz a “ilusão de uma vida como referência” e, por conseguinte, a ilusão de que existe algo como um sujeito unificado no tempo. Não há sujeito exterior ao texto que consiga sustentar essa ficção de unidade experimental e temporal. Tudo que uma autobiografia consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto.

Paul de Man define a autobiografia (a auto-referência do eu) com a figura da prosopopeia, isto é, o tropo que outorga a palavra a um morto, um ausente, como a voz de um epítáfio, que se ergue para falar-nos de um além túmulo, sem nos dar, no entanto a garantia da correspondência entre sujeito e tropo.

Já Derrida, em sua leitura do *Ecce Homo*, de Nietzsche, lembra Sarlo, mostra que o interesse da autobiografia reside nos elementos que apresenta como cimento de uma primeira pessoa cujo fundamento é, na verdade, o próprio texto. E se foi o próprio Nietzsche quem escreveu “vivo de meu próprio crédito. E talvez seja um simples preconceito, que eu

viva”, foi Derrida, que encontrou aí uma chave: longe do acordo pelo qual os leitores atribuíram um crédito de verdade ao texto, este só pode aspirar à existência se o crédito de seu próprio autor o sustentar.

Não há fundamento exterior ao círculo assinatura-texto e nada nessa dupla tem condições de asseverar que se diz uma verdade. Beatriz Sarlo resume ambos os posicionamentos, de Derrida e Paul de Man, da seguinte forma: “O sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura”.

Considerações finais

Por fim, consideramos que, com relação ao gênero literário crônica, esse continuará a ser em nossa literatura um “gênero menor”, de muito pouco valor diante das outras formas literárias, ao menos por enquanto. Pois não podemos prever os desdobramentos de um gênero literário, mesmo quando ele vem carregado, como a crônica, com o estigma de ser efêmero e banal em seu suporte, o jornal.

Com relação a nossa cronista Clarice Lispector, a quem falta o reconhecimento dessa parte substancial e importante de sua produção literária, acreditamos que se fará em breve o reconhecimento de sua produção crônica. Mesmo porque ninguém ignora em nossos tempos a salutar tendência da crítica literária, sobretudo aquela de orientação historiográfica, de debruçar-se sobre os gêneros literários, fragmentos, cartas e outros registros, normalmente deixados à margem pelos estudos mais tradicionais dos textos literários.

E, como nosso trabalho espera ter assinalado, Clarice Lispector deixou inscrito junto com suas crônicas (que são peculiares, deve-se admitir) seu lugar, mesmo que ainda não reconhecido, de cronista na história da literatura brasileira. Já as questões que a problemática da autobiografia suscita são muitas e de complexidade considerável. Foi devido a isso que, para um posicionamento necessário diante do assunto, recorreremos a importantes textos sobre o (auto) e o biográfico, e mesmo à leitura de algumas autobiografias.

Quanto à possibilidade do conjunto de crônicas de Clarice Lispector configurar-se como sendo uma “autobiografia” da autora, optamos por rechaçar essa possibilidade, na medida em que, mesmo se tivesse havido, por parte de Clarice Lispector, a intenção de se apresentar, dizer-se como o eu de uma autobiografia, ainda nesse caso, estaríamos diante do inevitável da ausência imposta pela mediação da palavra e da assinatura, num texto que apenas tentaria recuperar as experiências da autora, como o tropos da autobiografia, que apenas dá voz aos mortos, sem nenhuma garantia de verdade, como nos lembra Paul de Man.

Decidimos ainda não nos apoiarmos no fato de que a própria Clarice possa ter acreditado que revelava em suas crônicas a sua vida íntima, pois isso poderia configurar-se como sendo um perdoável engano da escritora, ou mesmo, por que não, de uma de suas muitas mistificações.

Acreditamos apenas que podemos aqui definir Clarice Lispector por meio de um de seus próprios esboços para personagens, e que diz que “o único modo de saberem de sua vida mais real e mais profunda seria acreditar: por um ato de fé admitir essa coisa de que jamais provavelmente teriam a certeza, senão crendo”.

Referências

ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4 ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196, vol. 1.

BOSI, Alfredo. “As fronteiras da literatura”, in: *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão” in: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Coleção Debates, 104).

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Página de livro, página de jornal”, in: *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Organização de Flora Süssekind e Tânia Dias. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa/ Vieira e Lent, 2004, p. 622-630.

GOTTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Correspondências*. Org. de Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MACHADO, Irene. “Gêneros discursivos”, in: Beth Brait. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: EU – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

MEYER, Marlyse. “Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se faz a crônica”, in: *A Crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora da UNICAMP/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

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

_____. “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, in: *O dorso do tigre*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PAZ, Otávio. “Fernando Pessoa, o desconhecido de si mesmo”. Trad. Sebastião Uchoa Leite, in: *Signos em rotação*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras/ Belo Horizonte: UFMG, 2007.



Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 98-105, nov. 2009

Appropriation and Intertextuality: Two Postmodern Strategies in Angela Carter's *Nights at the Circus*

Marcela lochem Valente

Universidade do Estado do Rio de Janeiro. e-mail: marcellaiv@ig.com.br

Lídia da Cruz Cordeiro Moreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro. e-mail: lidccm@gmail.com

Orientação: Prof^a. Dr^a. Peonia Viana Guedes, UERJ

Resumo: Apropriação e Intertextualidade são duas estratégias usadas e abusadas por escritores pós-modernos de modo a subverter formas canônicas de representação. *Nights at the Circus*, romance de Angela Carter, é um excelente exemplo do uso dessas estratégias, no qual a autora entrelaça uma série de referências a textos anteriores com o objetivo de fazer uma releitura paródica de tais textos. Dentre eles estão obras tão diversas quanto a Bíblia, contos de fadas tradicionais e as peças de Shakespeare. Neste trabalho, temos como objetivo discutir o papel da apropriação e da intertextualidade na literatura pós-moderna a partir de alguns dos inúmeros exemplos presentes no romance de Angela Carter.

Palavras-chave: 1. apropriação. 2. pós-modernidade. 3. Angela Carter

Postmodern fiction is marked by fragmentation either concerning its form or its plot, and many times both. Two strategies among the several ones used by postmodern authors which contribute to this fragmented aspect are the use of appropriation and intertextuality. In *Nights at the Circus*, Angela Carter makes brilliant use of both, building an intricate mosaic of intertexts to tell the story of the winged *aerialiste* Sophie Fevvers.

In order to discuss the roles of appropriation and intertextuality in *Nights at the Circus*, it is firstly necessary to understand what these two intrinsically intertwined terms mean in postmodern literature. The term appropriation designates the act of taking parts or the whole of a work – either another literary work or any kind of work – in the making of a new work. In fact, this kind of appropriation has been used in art for centuries, but postmodernism has given it a political meaning. Feminist postmodern writers like Angela

Carter have used it as a way of taking canonic texts written by the dominant patriarchal culture and subvert them, thus showing how some stable and coherent “truths” are actually historically constructed by those in power. Therefore, this appropriation is not just a play on words, but aims changing the reality which the canon has helped to build throughout many centuries of male-dominated literature. Furthermore, it contributes to challenging the concepts of *originality* and *authorship*, which belong to this same dominant ideology.

As for the concept of intertextuality, Julia Kristeva referred to texts in terms of two axis: a *horizontal axis*, which connects the author of a text to its reader, and a *vertical axis*, connecting the text to other works. Therefore, no text is a closed unit and, as Michel Foucault stated in *The Archeology of Knowledge*:

[T]he frontiers of a book are never clear-cut: beyond the title, the first lines, and the last full stop, beyond its internal configuration and its autonomous form, it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network...The book is not simply the object that one holds in one's hand... Its unity is variable and relative (FOUCAULT, 1972, p. 23).

As a consequence, any reading depends on *shared codes* between the writer and the reader, on the *cultural baggage* of the reader: if s/he does not know the works which the writer alludes to in her/his text, s/he will not be able to grasp the full meaning and implications of that work and sometimes might even not be able to understand certain passages. On the other hand, since a text is not a closed unity, the postmodern reader is much more independent to search for meanings which the writer her/himself may not have thought of and can participate in a much more active and creative way in the construction of a literary work.

Angela Carter's *Nights at the Circus* is a masterpiece in the use of appropriation and intertextuality. The reader cannot go through one page of the novel without finding at least one example of these two strategies, some more obvious and direct, others more subtle. Carter managed to carefully interweave elements taken from such different sources as Greek, Roman or Eastern mythology, the Bible, traditional fairy tales, the poetry of Byron, Blake, Yeats, Goethe and Baudelaire, the works of Shakespeare, *Moby Dick*, *Arabian Nights*, and even to her own short stories “The Company of Wolves” and “Black Venus”. The list could stretch for pages and it would be impossible to cover all of them here. Therefore, we have chosen to deal with some of these elements due to their importance for the plot of the novel in itself or for the importance they have in the subversion of canonic literature, namely the legend of Helen of Troy, Leda and the Swan and Icarus, from Greek mythology, and Cupid from Roman mythology; traditional fairy tales; the works of Shakespeare; and her own short stories mentioned above.

The novel starts with a direct reference to Helen of Troy, when Sophie Fevvers, the protagonist, compares herself to Helen, since both were hatched from an egg and not born into this world by the “normal channels”:

‘Lor’ love you, sir!’ Fevvers sang out in a voice that clanged like dustbin lids. ‘As to my place of birth, why, I first saw light of day right here in smoky old London, didn’t I! not billed the “Cockney Venus”, for nothing, sir, though they could just as well ‘ave called me “Helen of the High Wire”, due to the unusual circumstances in which I come ashore – for I never docked via what you might call the *normal channels*, sir, oh, dear me, no; but, just like Helen of Troy was hatched (CARTER, 1984, p. 7)¹.

Moreover, Fevvers claims she does not have a navel to prove that she was really hatched and not born. In Greek mythology, Helen of Troy was the daughter of Leda, queen of Sparta, and Zeus, who assumed the form of a swan when raping the queen. Leda then produced two eggs, one which yielded Helen and Polydeuces, children of Zeus, and the other which carried Castor and Clytemnestra, children of her husband Tyndareus, who had impregnated her later the same night. Here we already have other intertexts, not only with the legend itself, but also with the poem by Yeats “Leda and the Swan”, which narrates the raping of Leda by Zeus, and also with the painting by Michelangelo, whose reproduction was, in fact, one of the paints in Madame Nelson’s drawing-room and Fevvers’s favorite while she was growing up in Nelson’s brothel. As Fevvers describe Ma Nelson’s drawing-room, she mentions that

the walls, covered with wine-red, figured damask, were hung with oil paintings of mythological subjects (...) All these pictures, some of the Venetian school and no doubt very choice, were long since destroyed, along with Ma Nelson’s house itself, but there was one picture I shall always remember, for it is as if engraved upon my heart. It hung above the mantelpiece and I need hardly tell you that its subject was Leda and the Swan (p. 28).

Not by a coincidence, it was by jumping off this same mantelpiece that Fevvers attempted her first flight.

As for Yeats’s work, it is worth mentioning that the poet created his own mythology, which considered that every two thousand years would see the beginning of a new age in the history of man, marked by the coming together of a mortal woman with an immortal being. The first age would have been the Classic age, marked by the coming together of Leda and Zeus; the second age would have been the Christian, marked by the union of Mary and the Holy Spirit. Therefore, the world would be now awaiting for the beginning of the third age. As Ma Nelson says to Fevvers that she thinks the girl “must be the pure child of the century that just now is waiting in the wings, the New Age in which no women will be bound down to the ground” (p. 25), one might speculate whether Carter appropriated Yeats’s mythology in order to shoe Fevvers as the symbol of the coming of this third age, perhaps a feminist one.

Indeed, although Fevvers compares herself to Helen, the latter was not more than a pawn of the gods in Greek mythology, a character without much to say in a man’s world,

¹ From now on, all the quotations from *Nights at the Circus* are going to be referred just by the number of the page.

whereas Fevvers is an independent woman, who takes hold of her fate. This parody subverts the legend and gives the world a new paradigm of femininity, since Fevvers is – much like Helen was the most desired woman at her time – “heroine of the hour, object of learned discussion and profane surmise (...). Her name was on the lips of all, from duchess to costermonger” (p. 8). However, although she is the *femme-fatale* of the moment, Fevvers is far from being stunningly beautiful like Helen: she is much taller than most women, she does not have the best manners and her facial traits and make-up are such that Jack Walser, the journalist interviewing her and later her lover, even wonders if she is not in fact a man (p. 35).

From Greek mythology, Carter also appropriates the myth of Icarus in at least one direct reference, on p. 32, but also when she describes Fevvers’ first flight. Icarus was a boy who had been imprisoned with his father in a tower in Crete, from where the only way to escape was by flying. Therefore, his father Daedalus built both of them a pair of wings and taught his son how to fly, not knowing that this salvation would also be his death, as he flew too close to the sun. In a 1799 painting by French painter Charles Paul Landon, we can see Daedalus pushing Icarus towards his first flight. In *Nights at the Circus* this scene is appropriated when Fevvers, petrified of taking her first flight, is pushed off the roof by Lizzie, the woman who had found and raised her, although Lizzie herself does not have wings. Fortunately, Fevvers’ fate is happier than that of Icarus.

From Roman mythology, Carter borrowed the myth of Cupid, the winged child who aims his arrows at mortals, making them fall in love with each other. In a parody of the legend, Carter places seven-year-old Fevvers as a *tableau vivant* dressed as Cupid in Ma Nelson’s brothel while “the ladies introduced themselves to the gentlemen” (p. 23), ironically bringing the symbol of love to the totally unexpected setting of the whore house. Later on, as Fevvers grows up and her wings grow out, she stops representing Cupid and starts posing as “the Winged Victory of Samothrace”. By an unknown artist, the marble statue was found in the Greek island from which it borrowed its name (Samothrace) and is one of the great surviving masterpieces from the Hellenistic period, although it is significantly damaged, missing its head and arms. In reality, the fact that it is missing the arms was appropriated and re-written by Angela Carter, who not only gave the sculpture its arms back but also a sword:

Ma Nelson, contemplating the existence of my two arms, all complete, now puts her mind to the question: what might the Winged Victory have been holding in ‘em when the forgotten master first released her from the marble that had contained her inexhaustible spirit? And Ma Nelson soon came up with the answer: a sword (p. 37).

As Fevvers “worked [her] passage on Ma Nelson’s ship as living statue” (p. 39), she waited and waited and, although she did not know exactly what it was that she waited, she believed she was destined to some special fate and she says “I did not await the kiss of a magic prince, sir!” (p. 39). Here and in other passages of the novel, Carter clearly alludes to

fairy tales to subvert the role prescribed to women in them. Regardless of the tale or its origin, women were always portrayed as passive beings, waiting for Prince Charming or another male character to rescue them to a better fate. But Fevvers is no Cinderella and her fate – although at the time she did not know exactly what it was – is in her own hands.

As Ma Nelson died and her house was destroyed, Fevvers went to work at Madame Schreck's Museum of Woman Monsters. There she posed as the Angle of Death, guarding one Madame Schreck's attractions, the Sleeping Beauty, in another appropriation of a fairy tale. Carter's Sleeping Beauty was a country girl who had had a joyful childhood until the day that her menses started. From this day on, she was able to only stay awake for a few moments every day, only enough to eat and go back to sleep. In this appropriation of the traditional story, the girl may still represent the enchanted chaste princess, waiting for the Prince to kiss her and save her from a horrid fate. However, this Sleeping Beauty may also have retired from reality deliberately, on the same day she became a woman, exactly to escape the fate of most women at the time. Therefore, in this version of the fairy tale, Sleeping Beauty may be seen as a character with immense power rather than fragile vulnerability, subverting the submissive role imposed to women by the traditional fairy tale.

Furthermore, another character common in these fairy tales is that of the evil stepmother who is inevitably a rival to the heroine. In *Nights at the Circus*, this character is appropriated and re-written through the character of Lizzie. Although she is not exactly Fevvers's stepmother, she found the girl and raised her, being like a mother to her. However, there was never rivalry between them, but only loving complicity. Thus, in this feminist appropriation there is room for women's sisterhood, replacing the rivalry imposed on women by patriarchal canonic narratives.

Another example of intertextuality connecting *Nights at the Circus* to fairy tales appears on page 10, when the narrator says that "like the boy in the fairy story who does not know how to shiver, Walser did not know how to be afraid". In fact, this refers to a fairy tale written by the Brothers Grimm about a boy who did not know how to shiver, but it also refers to Carter's own short story "The Company of Wolves". In the short story, Carter appropriates and re-writes the tale of Little Red Riding Hood (which is itself directly referred to on page 18 of the novel), giving it a surprisingly subversive ending, as she unites the girl and the wolf. Before this encounter, as the girl is still an innocent virgin, Carter describes her as "an unbroken egg; (...) a sealed vessel; (...) a closed system; [who] does not know how to shiver" (p. 114), whereas at the end she shivered as her fate approached, as her journey towards self-knowledge was closer to an end. Similarly, this reference to Walser as the boy who does not know how to shiver may be read as a foreshadowing of the fact that he too is going to undergo a process of self-discovery throughout the novel.

Another source from which Carter draws a great deal is the work of Shakespeare, creating many examples of intertextuality. Fevvers's first flight took place on a Midsummer Night (p. 33), in a very appropriate connection with the play in which the most unlikely

facts – like Fevvers’ flight – happen. In fact, a direct allusion to *A Midsummer Night’s Dream* is made on page 123. Ma Nelson used to use her toy sword as a staff to conduct the revels, as Prospero, the protagonist in *The Tempest*, used his wand (p. 37). As Fevvers and Lizzie were living with the latter’s sister in Battersea, they took the chance to go frequently to the theater, where they “wept at Romeo and Juliet”, booed Richard III and laughed at Malvolio, the character in *Twelfth Night* (p. 53). Lizzie even remarks on the same page: “We love the Bard, sir. What spiritual sustenance he offers!” In the second part of the novel, the Professor, who leads the chimpanzees at the circus, teaches them a lesson in human anatomy (in a parody of a University seminar), as he gets Walser to strip and declaim Hamlet’s famous soliloquy “what a piece of work is man! How noble in reason! How infinite in faculty!” (p. 111). The tragic is ironically subverted into comic, as a man, that piece of work (in this case, Walser), makes a fool of himself before the apes, and the eloquence borrowed from Shakespeare only places him beneath the self-educated apes. Another famous monologue by a character of Shakespeare, now Othello, is alluded to in at least two passages, on pages 228 and 264. It is the well-known speech often simply named “Othello’s farewell to his occupation”. Finally, on page 233, Carter alludes to *Macbeth*, as the Abyssinian Princess, the tiger tamer, walks up and down with “her useless hands outstretched, looking ghastly as Lady Macbeth in the sleep-walking scene” after the train where the circus was traveling is exploded.

Carter took intertextuality to such an extent in the novel that she even connects it to her own short story “Black Venus”. On page 38, Fevvers explains to Walser the influence of Baudelaire, the French poet, on the way men saw the work of prostitutes at the time:

The French poet, sir, a poor fellow who loved whores not for the pleasure of it but, as he perceived it, the horror of it, as if we was, not working women doing it for money but damned souls who did it solely to lure men to their dooms, as if we’d got nothing better to do...

The poet is a character in Carter’s short story “Black Venus”, in which the protagonist is his mistress, Jeanne Duval. In both works, Carter appropriates the ideas of Baudelaire to show the poet as a “poor fellow” and to expose his ideas through a feminist point-of-view, as opposed to his eighteen-century romantic male point-of-view. Furthermore, as Fevvers describes the life at the whore house, she says “life within those walls was governed by a sweet and loving reason” (p. 39) and that “in [their] well-ordered habitation, all was “*luxe, calme at volupté*” though not quite as the poet imagined” (p. 40). This is actually a verse by Baudelaire, from his poem “L’invitation au Voyage” which evokes an image of ideal harmony between man and nature, subverted by Carter as she uses it to describe the life in a brothel. In addition, there are at least two other subtle references which remind us of “Black Venus”, both on page 41: when Fevvers compares herself to Venus (“Were I to be the true copy of Venus, one built on my scale ought to have legs like three-trunks, sir”) and when she mentions the albatross:

I vowed I'd learn to swoop and soar, to emulate at last the albatross and glide with delighted glee on a Roaring Forties and Furious Fifties, those winds like the breath of hell that guard the white, southern pole. (...) I should never be content with short hops to Hackney Marshes. Cockney sparrow I might be by birth, but not inclination.

It is impossible to read this passage without being reminded of the passage in the short story:

Wind is the element of the albatross just as domesticity is that of the penguin. In the "Roaring Forties" and "Furious Fifties", where the high winds blow ceaselessly from west to east between the remotest tips of the inhabited continents and the blue nightmare of the uninhabitable ice, these great birds glide in delighted glee, south, far south, so far south it inverts the notional south of the poet's parrot-forest and glittering beach; down here, down south, only the phlegmatic monochrome, flightless birds from the audience for the wonderful *aerialists* who live in the heart of the storm – like the bourgeoisie, Daddy, sitting good and quiet with their eggs on their feet watching artists such as we dare death upon the high trapeze.

Note how some of the expressions used in both works are actually the same (the Roaring Forties and Furious Fifties, glide with/in delighted glee). Besides, not only does "Black Venus" echo in *Nights at the Circus* but also the novel echoes in the short story, when Carter mentions *aerialists* and the high trapeze, as she compares trapeze artists to the albatross.

In conclusion, in *Nights at the Circus*, Angela Carter took the strategies of appropriation and intertextuality to an extent that the reader's participation in reconstructing this web of connections is fundamental for a richer reading. Nevertheless, we have not attempted handling all of them here, and, in fact, some of them remain a mystery to us and probably to most readers. What is important to consider is the political meaning of these connections. Drawing from varied sources, Carter was able to parody and subvert so many canonic representations of women, such as that of Helen of Troy, the Sleeping Beauty, and the stepmother from fairy tales, giving them a new feminist meaning and showing their status of constructed "truths". As Linda Hutcheon states, "they are all ironic femininizations of traditional or canonic male representations of the so-called generic human – 'Man'" (HUTCHEON, 2002, p. 94).

Bibliographical References

BAUDELAIRE, Charles. L'Invitation au Voyage. Available on: <http://poesie.webnet.fr/poemes/France/ baudelai/10.html>. Accessed on: 29 Mar 2009.

BELL, Robert E. About Helen of Troy. Available on: http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/g_1/hd/abouthelen.html. Accessed on: 29 Nov 2008.

CARTER, Angela. Black Venus. In: *Black Venus*. London: Picador, 1986. p. 7-24.

_____. *Nights at the Circus*. Harmondsworth: Penguin, 1984.

CHANDELER, Daniel. Semiotics for Beginners. Available on:
<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html>. Accessed on 29 Nov 2008.

FINNEY, Brian. Tall Tales and Brief Lives: Angela Carter's *Nights at the Circus*. Available on: <http://www.csulb.edu/~bhfinney/AngelaCarter.html>. Accessed on 18 Jun 2008 (1998).

FOUCAULT, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock, 1974.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 2002.

YEATS, William Butler. Leda and the Swan.
Available on: <http://www.online-literature.com/yeats/865/>. Accessed on: 29 Nov 2008.

ceito de sujeito condizentes com uma noção de termo oracional caracterizado pela predominância e ordem de traços que exprimem sua composição e idéia, sem, necessariamente, estes traços serem absolutos e invariáveis.

Partindo de tal problemática, buscou-se investigar qual o traço de sujeito com maior prevalência dentre as gramáticas tradicionais, pedagógicas e descritivas de relevância, a fim de analisar suas considerações (teóricas, quando houver) acerca do conceito de sujeito. Concomitantemente, foi realizado um estudo sistemático sobre a obra de Eunice Pontes denominada *Sujeito: da sintaxe ao discurso*, a qual, dentre outras finalidades, se dedica ao eixo temático concernente aos traços de conceituação de sujeito e serviu de base e inspiração para a confecção do presente trabalho. Além da investigação teórica, fez-se uma pesquisa de campo acerca da noção de sujeito entre discentes e docentes – doutores – do Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto. Todos os dados obtidos foram contrapostos com intuito de descobrir se os traços definidores de sujeito presentes nas gramáticas refletem a noção que os profissionais supracitados têm do termo.

O estudo em foco faz-se imprescindível, visto a dificuldade em achar definições pertinentes e abrangentes sobre sujeito. Parte-se da hipótese, aqui, de que conhecendo a verdadeira relação entre a definição da GT e os traços utilizados por profissionais de língua portuguesa, os quais, provavelmente, possuem conhecimento específico sobre a temática, é possível fazer inferências acerca dos aspectos motivadores da escolha, para o reconhecimento do sujeito oracional, de um traço em detrimento de outro. Desse modo, é possível saber até que ponto as confusas definições gramaticais influenciam na concepção que os responsáveis pela educação sintática formam acerca de tal termo essencial.

2. Construção do aporte teórico

Com o intuito de investigar quais os traços prevalentes na conceituação de sujeito entre falantes e, se tais traços são encontrados na maior parte das definições oferecidas, Pontes (1986) analisa a problemática que envolve os conceitos de modo geral, investigando a visão clássica de conceito (e suas críticas), o ponto de vista probabilístico, o ponto de vista exemplar e a noção de protótipos. Em seguida, ao observar os conceitos de sujeito presentes em gramáticas, verifica que tais definições não satisfazem a ótica clássica de conceito, a qual admite que todos os exemplos de um conceito devem partilhar de propriedades comuns, sendo que estas propriedades são necessárias e suficientes na definição do conceito. De acordo com sua exposição, é possível inferir que Pontes, ao discorrer sobre uma possível junção de traços necessários para “salvar” o conceito de sujeito, sugere que a conceituação de sujeito seja feita com base na noção de protótipo, cujo alicerce está na combinação da visão probabilística com a exemplar. A linguista deixa claro que a visão clássica de conceito é inadequada para a definição de sujeito.

No tocante à contraposição dos conceitos gramaticais e definições de profissionais de Letras, o estudo realizado pela autora mostra que não há relação expressiva, no que con-

cerne aos traços identificadores, entre a maioria das definições de sujeito feitas por uma amostra de informantes dos corpos docente e discente de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e os conceitos encontrados em gramáticas tradicionais, pedagógicas e descritivas de Língua Portuguesa.

Nesse estudo, o traço de agente, que contém a idéia de “aquele que pratica a ação” prevalece em 90% das respostas dos informantes, constituindo-se como o traço estatisticamente predominante. Das dez respostas coletadas, a noção de que sujeito é o termo que sofre a ação, paciente, aparece quatro vezes. A concordância verbal foi lembrada três vezes. O traço tópico, entendido sob a idéia de sujeito como aquilo do qual se faz uma declaração, foi expresso duas vezes. Ninguém citou a posição como traço definidor de sujeito.

As definições encontradas nas gramáticas pesquisadas pela autora (Said Ali, Celso Cunha (1976), Carlos Henrique Rocha Lima, Napoleão Mendes de Almeida, Sousa da Silveira, entre outras) demonstram, provavelmente, não ser a base para as respostas dos profissionais de Língua Portuguesa, já que o agente, traço prevalente nas referidas definições, não predomina em tais gramáticas, nas quais, em sua maioria, figura o tópico. Pontes conclui que os participantes da pesquisa utilizam traços não-necessários para conceituar o sujeito, já que o traço agente, por exemplo, não é imprescindível à medida que se considera a existência de sujeitos pacientes. O mesmo ocorre com os traços de concordância verbal e tópico.

A linguista procura identificar os traços que melhor caracterizam o conceito de sujeito, percebendo na posição, a qual não foi citada, o traço mais eficiente. Não compreende o traço concordância verbal como sendo necessário para a conceituação de sujeito. Nesse sentido usa em sua argumentação os casos de silepse de número – puramente estilísticos – e algumas concordâncias de verbo com predicativo. Cabe ressaltar que Perini (1985) encontra na concordância verbal o traço mais eficiente para a identificação de sujeito. Tal postura é compartilhada pela autora do presente artigo. Entretanto, a discussão dos pontos de vista de Pontes e Perini não faz parte do escopo do estudo em questão.

3. Descrição da metodologia adotada

Partindo das reflexões presentes no referencial teórico mencionado, o trabalho em pauta pretende averiguar o conceito de sujeito entre as principais gramáticas tradicionais, pedagógicas e descritivas, analisando sua fundamentação teórica e aplicação sintática, confrontando-o com os problemas de conceituação de sujeito apresentados por Pontes. Objetivava-se também investigar a noção de sujeito entre os docentes e discentes do curso de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, intentando contrapor os resultados obtidos com essa pesquisa prática àqueles referentes à pesquisa teórica.

Para atingir o primeiro objetivo do estudo, foi selecionado um *corpus* composto pelas gramáticas pedagógicas de Cipro Neto & Infante, Cegalla, Sacconi e Faraco & Moura; pelas gramáticas tradicionais de Luft, Bechara, Celso Cunha & Lindley Cintra e pela *Gra-*

mática Descritiva do Português de Perini. Com o intuito de alcançar o segundo objetivo, realizaram-se entrevistas com dezenove graduandos e cinco integrantes do corpo docente (doutores) do Curso de Letras da universidade supramencionada. Nessas entrevistas questionou-se oralmente o participante acerca de sua compreensão sobre sujeito na análise sintática.

É importante salientar o fato de que há uma relevante diferença entre a pesquisa realizada por Pontes, excluindo-se – obviamente – a discrepância de objetivos dos dois estudos, e o trabalho ora proposto. Tal diferença é de ordem metodológica e se refere à maneira pela qual as definições de sujeito foram coletadas. Enquanto a autora pediu para que os informantes escrevessem suas respostas, no estudo em questão solicitou-se aos participantes que falassem o que compreendiam sobre o conceito do termo oracional sujeito. Em uma análise mais meticulosa é possível depreender que as respostas conferidas oralmente são mais espontâneas, refletindo a verdadeira inclinação do indivíduo para definir o sujeito.

4. Apresentação dos resultados

Foram encontradas as seguintes definições de sujeito nas gramáticas consultadas:

“O termo da oração com o qual o verbo concorda em número e pessoa é o sujeito” (CIPRO NETO, 1998, p. 348).

“Sujeito é o ser de quem se diz alguma coisa” (CEGALLA, 1985, p. 273). “Sujeito é o ser sobre o qual se faz uma declaração” (CUNHA & CINTRA, 2001, p. 122).

“Sujeito é o termo que denota o ser a respeito de quem ou de que se faz uma declaração” (FARACO & MOURA, 1994, p. 313).

Sujeito é “o ser de quem se diz alguma coisa [...] é o elemento com o qual concorda o verbo” (LUFT, 2002, p. 46).

“Chama-se sujeito à unidade [...] que estabelece uma relação predicativa com o núcleo verbal para construir uma oração. É [...] uma explicitação léxica que o núcleo verbal da oração [...] inclui como morfema número-pessoa (BECHARA, 2006, p. 409).

“Sujeito é o termo da oração que está em relação de concordância com o núcleo do predicado” (PERINI, 2003, p. 76).

“Sujeito é o ser ao qual se atribui a idéia contida no predicado. [...] É o termo representado por substantivo ou expressão substantiva, ao qual, no sintagma oracional, se atribui um predicado (SACCONI, 1994, p. 288).

As definições encontradas nas referidas gramáticas mostram a prevalência do traço tópico, o qual é seguido pelos traços concordância verbal e agente, respectivamente. Tal constatação, aguardada, concorda com o proposto por Pontes. No que concerne aos tipos de gramática, têm-se: Pedagógicas (Pasquale; Sacconi; Faraco & Moura): TP (Traço Predominante) Tópico; Tradicionais (Bechara; Cunha & Cintra; Luft; Cegalla): TP Tópico; Descritiva (Perini): TP Concordância Verbal.

Listadas abaixo estão sete das vinte e quatro respostas oferecidas pelos informantes.

“O termo principal da oração, do qual se diz alguma coisa.”

“Aquele que executa a ação.”

“O sujeito é pessoa exerce a ação.”

“O termo com o qual o verbo concorda.”

“Sujeito é a quem se refere o predicado.”

“Sujeito é, sobretudo, um lugar sintático.”

“Sujeito é a parte da oração que se classifica em simples, composto, elíptico, indeterminado e oração sem sujeito.”

As demais conceituações vão, em diferentes predominâncias, de acordo com as primeiras cinco respostas. Já as duas últimas foram únicas e não entraram na contagem de traços, uma vez que não os exprimem. A sexta resposta está mais voltada para o âmbito da gramática gerativa e a sexta concerne apenas à classificação de sujeito da GT. O traço agente foi predominante, aparecendo 9 vezes. Os traços concordância verbal e tópico foram mencionados 6 vezes cada um. Tais resultados reafirmam os dados encontrados na pesquisa de Eunice Pontes realizada no ano de 1986. Assim, permanece a discordância entre os conceitos presentes nas gramáticas e as definições feitas por falantes.

5. Considerações Finais

O presente trabalho, além de corroborar os dados de Pontes, apresenta a necessidade, aparentemente pouco notada, de se realizar pesquisas que contemplem a área da Sintaxe, com ênfase em conceituação, a qual determina as nomenclaturas gramaticais. Justifica-se, também, na medida em que atenta para a discrepância entre os construtos gramaticais e a gramática entendida pelo falante, questão essa que exige pesquisas que investiguem os aspectos desencadeadores de tal situação.

O estudo aqui exposto está em andamento com vistas de alcançar uma amostra representativa de informantes para que a discrepância mencionada possa ser afirmada e investigada com mais afinco. Pretende-se conferir maior credibilidade científica a uma problemática que tem escapado aos olhos da Linguística e jamais foi percebida pela Gramática Tradicional.

6. Referências

BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

CEGALLA, D. P. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Nacional, 1971.

CIPRO NETO, P. & INFANTE, U. *Gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Scipione, 2003.

CUNHA, C. & CINTRA, L. *Nova Gramática do Português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FARACO, C. E. & MOURA, F. M. *Comunicação em língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1983.

LUFT, C. P. *Moderna gramática brasileira*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002.

PERINI, M. A. *Para uma nova gramática do português*. São Paulo: Ática, 1985.

PERINI, M. A. *Gramática descritiva do português*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.

PONTES, E. *Sujeito: da sintaxe ao discurso*. São Paulo: Ática, 1986.

SACCONI, L. A. *Nossa gramática*. São Paulo: Atual, 1993.



Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 112-121, nov. 2009

O conceito de monomito como ferramenta de análise narratológica

Otávio Augusto Monteiro Xavier

Graduando em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto
e-mail: montaxavi@yahoo.com.br

Orientação: Elzira Divina Perpétua

Resumo: O monomito consiste no fato de que narrativas têm início, meio e fim. Não necessariamente nesta ordem apresentam-se, desenvolvem-se e concluem-se histórias. O que acontece nos dois pontos que figurariam entre estes “três atos”, portanto, também possuiria suas características comuns. Assim sendo, um mesmo protagonista arquetípico (um “herói”, independentemente da presença ou ausência de características heróicas em sua composição), apenas vestindo roupas e costumes locais, ao ver algo se transformar à sua frente, passa a agir em função de tal transformação em meio a outros arquétipos igualmente revestidos (personagens ou situações). Tais símbolos e imagens são arquetípicos por emanarem da psique humana e do inconsciente coletivo da humanidade. Uma vez estabelecida a psique como fonte comum entre mito e sonho, seriam o inconsciente coletivo e a “mitologia criativa”, autoral por excelência, as pontes entre o monomito e a criação de narrativas.

Palavras-chave: 1. Monomito. 2. Arquétipo. 3. Inconsciente coletivo. 3. Psique

Introdução

Enquanto ainda não eram difundidos no Ocidente os estudos do formalista Vladimir Propp a respeito das estruturas recorrentes no conto de magia russo¹, o mitólogo comparado Joseph Campbell publicou um trabalho de certa forma semelhante ao de Propp, mas também mais abrangente, por ser mais flexível.

Diferentemente de *Morfologia do Conto Maravilhoso* (PROPP, 1984), que tratava especificamente das semelhanças estruturais dos contos de magia russos, Campbell pu-

¹ PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. Publicada pela primeira vez em 1928, a obra só viria a ser amplamente conhecida no Ocidente a partir do fim das décadas de 1950 e 1960, com as traduções do original em russo para o inglês e o italiano. Apesar do nome que ganhou no ocidente, Propp sublinhou que a tradução deveria ser *Morfologia do Conto de Magia* (PROPP, 1984, p. 214).

blicou, em 1949, *O Herói de Mil Faces* (2005), um manual sobre a recorrência de certos aspectos nas narrativas e mitologias das mais diferentes partes do planeta, independentemente da época em que surgiram e da natureza destas próprias narrativas. A este conjunto de recorrências, apresentadas em um estudo recheado de novas perspectivas e de fortes argumentos muitas vezes baseados no que havia de mais moderno na Antropologia, na Psicologia, na Arqueologia, na Sociologia e na Mitografia² da época, Campbell batizou como “monomito”, tomando emprestado o neologismo encontrado no romance *Finnegans Wake*, de James Joyce (1999).

O Herói de Mil faces passaria por “quatro décadas de vendas lentas, mas constantes” (VOGLER, 2006, p.41) até que o jornalista Bill Moyers entrevistasse o antropólogo e mitólogo comparado em um documentário produzido pela rede de televisão norte-americana PBS³. Intitulado *O Poder do Mito*, o projeto foi veiculado na televisão em 1988 e levou as idéias de Campbell a milhões de pessoas. Começou, assim, um tardio processo de ampla difusão de seus escritos pelo planeta.

Joseph Campbell faleceu em 1987. Até os dias de hoje são publicados pela *Joseph Campbell Foundation* trabalhos inéditos em seu nome, baseados em seus congressos e estudos inacabados (CAMPBELL, 2002, p.7). Seus livros, mesmo os menos recentes, não param de ganhar mais e mais leitores, bem como os congressos a respeito de sua obra não param de se multiplicar pelo planeta e, embora Campbell tenha construído suas teorias sem usar um único tijolo que não existisse antes, este “algo novo”, que mesmo assim se apresentou, é uma poderosa ferramenta aplicada hoje tanto na análise quanto na criação de narrativas.

Para se traçar um panorama do alcance da obra de Campbell mesmo antes de ela se tornar vastamente conhecida, é relevante dizer que o mesmo conceito de monomito que serviria principalmente para a interpretação de narrativas foi usado pelo cineasta George Lucas, nas décadas de 1970 e 1980, na confecção dos roteiros cinematográficos da série *Star Wars*, que viria a transformar radicalmente os padrões financeiros da indústria cultural no que diz respeito ao cinema e ao *merchandising*⁴.

Os estudos de Campbell, de meados e fim do século XX, influenciaram e influenciam não apenas o cinema como continuam influenciando muitos dos novos autores dos mais variados tipos de narrativa e mesmo seus críticos. A obra de Campbell vem também sendo mais e mais abordada como objeto de análise nas universidades brasileiras. Frente ao cres-

² O antropólogo Adolph Bastian foi o primeiro a propor a idéia de que mitos seriam compostos de “idéias elementares”. Dentre as demais grandes influências de Campbell estão os psiquiatras suíços Carl Jung (que passou a chamar de arquétipos as “idéias elementares” de que primeiro falou Bastian) e Wilhelm Stekel. Ambos relacionaram em seus estudos os sonhos, o inconsciente e a produção de ficção (literária, por exemplo) por parte do homem. Também tiveram influência determinante sobre a obra de Campbell o etnógrafo Franz Boas e o antropólogo Leo Frobenius.

³ A entrevista foi gravada em 1987, ano da morte de Campbell. Posteriormente foi transformada no livro *O Poder do Mito* (CAMPBELL, 1990).

⁴ Segundo Vogler (2006 p. 47), a influência de Campbell também “pode ser percebida nos filmes de Steven Spielberg, John Boorman, Francis Ford Coppola e outros”.

cimento de sua influência, é importante que desde já se busque mais conhecimento a respeito do monomito e de suas possíveis aplicações nos mais variados campos.

1. Conceitos

Embora normalmente as histórias caminhem para a superação dos obstáculos e para a redenção nos dois últimos “atos”, Campbell e outros que vieram antes e depois dele previram em seus trabalhos “heróis” que não se encaixariam sob estas e sim sob outras “regras” (lembramos que não há obrigatoriedades na criação de uma narrativa, por mais que elas venham a se parecer entre si). Também foram clarificadas algumas das diferentes formas em que tais arquétipos se apresentariam como, por exemplo, em culturas “heróforas”, ou seja, naquelas em que heróis não são vistos sem certo ceticismo. Em *A Jornada do Escritor* (VOGLER, 2006), manual de roteiro amplamente baseado em *O Herói de Mil Faces*, o roteirista Christopher Vogler, assinala, a esse respeito, dois exemplos: a Austrália e a Alemanha. “Os australianos desconfiam dos apelos da cultura heróica porque esses conceitos foram usados para seduzir jovens australianos a lutarem nas batalhas britânicas”, diz. Na Alemanha, por outro lado, “o legado de Hitler e dos nazistas macularam esse conceito”. Vogler também ressalta que, em muitos países do leste Europeu, a cultura é cínica quanto “aos esforços heróicos para mudar o mundo” (VOGLER, 2006, p.26).

Se, em princípio, tais arquétipos pareceriam figurar apenas em meio aos filmes de ação, pode-se perceber que, mesmo em histórias consagradas da literatura universal que em nada se assemelhem a uma aventura propriamente dita, tais arquétipos ainda serão recorrentes, tornando-se apenas mais trabalhoso o processo de sua identificação. E, assim como vários artifícios capazes de colocar uma trama em movimento podem aparecer de clássicos da mitologia aos mais recentes “enlatados” produzidos pela indústria cultural, também veremos nas mais diversas narrativas variações dos mesmos heróis, mães, pais, sombras, pícaros, arautos, mentores, camaleões e de muitas outras “idéias elementares”, bem como as infinitas possibilidades de combinações entre elas (VOGLER, 2006). Com relação a isso, muito embora não deva ser considerado oficialmente um narratologista, Campbell foi, entretanto, um dos maiores estudiosos da narrativa no século XX. E sua abordagem com relação àquilo que não é uma invenção, mas uma observação (VOGLER, 2006, p. 16), o monomito, foi baseada naquilo que Campbell considerava a melhor ferramenta para a análise de uma narrativa: a psicanálise (CAMPBELL, 2005, p. 11).

O monomito, de acordo com o trabalho de Campbell, em *O Herói de Mil Faces*, parte da premissa de que “seja o herói⁵ ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial” (CAMPBELL, 2005, p. 42) e se susten-

⁵ Cabe aqui ressaltar que se trata de uma definição certamente mais ampla do que a clássica definição de herói feita pelo filósofo Aristóteles em sua *Arte Poética* (2004), para quem o herói é necessariamente dotado de características como coragem e nobreza de caráter.

ta principalmente sobre dois dos conceitos mais famosos de que escreveu Carl Jung, o pai da psicologia analítica. Um deles são os arquétipos, nome dado às idéias elementares que Jung notou serem recorrentes nos sonhos e nas narrativas das mais variadas épocas e sociedades. O segundo conceito base é o inconsciente coletivo, nome dado ao suposto local de origem dos arquétipos, que, se por um lado surgiriam espontaneamente do inconsciente de cada um, seriam oriundos de uma área extremamente semelhante na psique de qualquer *Homo sapiens*. Lembra-nos Campbell de que tais símbolos “não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique” (2005, p. 27). A teoria dos arquétipos, entretanto, nos lembra Jung (*apud* CAMPBELL, 2005, p. 51) em *Psychology and Religion*, não é invenção sua. Idéias semelhantes figuravam em textos anteriores, como os de Nietzsche, Santo Agostinho e mesmo clássicos como Cícero e Plínio.

Questionado em *O Poder do Mito* (CAMPBELL, 1990, p. 62) a respeito da relação entre mito e sonho, Campbell é direto:

A psique humana é essencialmente a mesma, em todo o mundo. A psique é a experiência interior do corpo humano, que é essencialmente o mesmo para todos os seres humanos, com os mesmos órgãos, os mesmos instintos, os mesmos impulsos, os mesmos conflitos, os mesmos medos. A partir desse solo comum, constitui-se o que Jung chama de arquétipos, que são as idéias em comum dos mitos (...) São idéias elementares, que poderiam ser chamadas idéias “de base”. Jung falou dessas idéias como arquétipos do inconsciente. “Arquétipo” é um termo mais adequado, pois “idéia elementar” sugere trabalho mental. Arquétipo do inconsciente significa que vem de baixo. (...) Em todo o mundo e em diferentes épocas da história humana, esses arquétipos, ou idéias elementares, apareceram sob diferentes roupagens. As diferenças nas roupagens decorrem do ambiente e das condições históricas. São essas diferenças que o antropólogo se esforça por identificar e comparar.

Ainda em resposta a Moyers, Campbell emenda que

Você tem o mesmo corpo, com os mesmos órgãos e energias que o homem de Cro Magnon tinha trinta mil anos atrás. Viver uma vida humana na cidade de Nova Iorque ou nas cavernas é passar pelos mesmos estágios da infância à maturidade sexual, pela transformação da dependência da infância em responsabilidade, própria do homem ou da mulher, o casamento, depois a decadência física, a perda gradual das capacidades e a morte. Você tem o mesmo corpo, as mesmas experiências corporais, e com isso reage às mesmas imagens (CAMPBELL, 1990, p. 49)

Por isso, para ele,

Os motivos básicos dos mitos são os mesmos e têm sido sempre os mesmos. A chave para encontrar a sua própria mitologia é saber a que sociedade você se filia. Toda mitologia cresceu numa certa sociedade, num campo delimitado. Então, quando as mitologias se tornam muitas, entram em colisão e em relação, se amalgamam, e assim surge uma outra mitologia, mais complexa (...) Mitos e sonhos vêm do mesmo lugar. (Lidam com) o amadurecimento do indivíduo, da dependência à idade adulta, depois à maturidade e depois à morte; e então com a questão de como se relacionar com esta sociedade e como relacionar esta sociedade com o mundo da natureza e com o cosmos (CAMPBELL, 1990, p. 36)

Cabe também acrescentar que

Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, um ritual, uma lenda ou um mito particulares, é *provável* que esteja, de uma ou de outra maneira, implícito – e a própria omissão pode dizer muito sobre a história e a patologia do exemplo (CAMPBELL, 2005, p. 42. O grifo é nosso).

Lembra-nos ainda Mary Henderson (1997) que Campbell criou o termo “mitologia criativa” para nomear a criação autoral realizada de forma que o artista transforme sua experiência do mundo em metáforas. Dependendo da profundidade com que isso se executa (muito embora isso não necessariamente signifique qualidade), pode-se atingir algo tão profundo no que diz respeito a entrar em ressonância com o inconsciente do ser quanto um mito tradicional. Nas palavras do próprio Campbell (*apud* MARQUES, 2007):

Na mitologia tradicional (...) os símbolos mitológicos são herdados pela tradição e o indivíduo passa pelas experiências como planejado. Um artista criativo trabalha de maneira inversa. Ele passa por uma experiência de alguma profundidade ou qualidade e procura as imagens com as quais representá-la (...) Trato do primeiro problema que é a experiência estética, que eu chamo de “apreensão estética”, e então apresento uma análise da tradição imagética que os artistas modernos europeus herdaram. Temos a antiga tradição da Idade do Bronze; temos as tradições semita e hebraica; temos as tradições clássicas gregas. Também temos as tradições dos cultos de mistério e a tradição gnóstica; temos a tradição muçulmana, que era muito forte na Idade Média; temos a tradição celta e germânica e assim por diante. Esse é todo o vocabulário; é um tesouro maravilhoso no qual o artista vai buscar suas imagens.

Somado ao conceito de inconsciente coletivo, o conceito de mitologia criativa é a ponte entre o monomito e a criação de narrativas (autorais ou não) a ser explorada neste trabalho.

2. O monomito

Segundo o próprio Campbell (2005, p. 36), “o percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito”.

Muito embora nem sempre surjam nessa ordem (ou mesmo nem sempre surjam) e em outras vezes estejam apenas implícitas numa dada narrativa, há três estágios principais em uma narrativa cronologicamente estruturada, de forma que, a princípio, poderemos dividir o monomito em três “atos” com dois *turning points* ou “pontos de virada” entre eles. Estes “atos” (como prefere chamá-los Vogler), segundo Campbell (2005), se assemelham em muito com as etapas de um rito de passagem, sendo chamados de *Partida* (ou *Separação*), *Iniciação* e *Retorno*. Assim como um jovem de uma tribo primitiva é retirado de sua infância (de forma voluntária ou não), o herói da narrativa deve passar por sua iniciação “lá

fora”, (separado de sua tribo ou não, numa busca interior ou não) e só então “retornar”, transformado, ao mundo comum antes de sua partida.

Como resume Campbell,

quer se apresente nos termos das vastas imagens, quase abismais, do Oriente, nas vigorosas narrativas dos gregos ou nas lendas majestosas da Bíblia, a aventura do herói *costuma* seguir o padrão da unidade nuclear (...): um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida (CAMPBELL, 2005, p. 40. O grifo é nosso).

Apresentamos, com relação ao tema, um quadro comparativo entre os estágios da narrativa segundo Campbell e Vogler. A comparação entre os estágios de Campbell e Vogler é feita pelo próprio Vogler (2006):

Quadro 1. Comparação esquemática e de terminologia

<i>O Herói de Mil Faces</i> (CAMPBELL, 2005)	<i>A Jornada do Escritor</i> (VOGLER, 2006)
<i>1- Partida, separação</i>	<i>1- Primeiro ato</i>
Mundo cotidiano	Mundo comum
Chamado à Aventura	Chamado à aventura
Recusa do Chamado	Recusa do chamado
Ajuda Sobrenatural	Encontro com o mentor
Travessia do Primeiro Limiar	Travessia do primeiro limiar
Barriga da baleia	
<i>2- Descida, Iniciação, Penetração</i>	<i>2- Segundo ato</i>
Estrada de Provas	Testes, Aliados, Inimigos
	Aproximação da Caverna Oculta
Encontro com a Deusa	Provação
A Mulher como Tentação	
Sintonia com o Pai	
Apoteose	
A Grande Conquista	Recompensa
<i>3- Retorno</i>	<i>3- Terceiro Ato</i>
Recusa do Retorno	Caminho de Volta
Vôo Mágico	
Resgate de Dentro	
Travessia do Limiar	
Retorno	
Senhor de Dois mundos	Ressurreição
Liberdade de Viver	Retorno com o Elixir

Fonte: VOGLER, 2006, pp.50, 51.

Não se trata aqui, entretanto, de uma definição de estruturas rígidas como vemos em Propp (1984). Poderemos ver com detalhes mais adiante que mesmo a proposta de Vogler (que apesar de possuir menos estágios é mais determinista do que a de Campbell) possui esquemas muito mais abertos e passíveis de interferência do que a estrutura proposta por Propp em 31 estágios, conforme o quadro a seguir:

Quadro 2. Esquema e terminologia de *Morfologia do Conto Maravilhoso* (PROPP, 1984).

<i>Seção preparatória</i>	
1.	Afastamento: um dos membros da família sai de casa
2.	Proibição: impõe-se uma proibição ao herói
3.	Transgressão: a proibição é transgredida
4.	Interrogatório: o antagonista procura obter uma informação
5.	Informação: o antagonista recebe informações sobre sua vítima
6.	Ardil: o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens
7.	Cumplicidade: a vítima se deixa enganar, ajudando, assim, involuntariamente, seu inimigo
<i>Trama em movimento</i>	
8.	Dano: o antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família. (Alternativamente 8.a – Carência: falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo)
9.	Mediação: é divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir.
10.	Início da reação: o herói-buscador aceita ou decide reagir
11.	Partida: o herói deixa a casa;
12.	Primeira função do doador: o herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque; etc., que o prepara para receber um meio ou um auxiliar mágico.
13.	Reação do herói: o herói reage diante das ações do futuro doador
14.	Recepção do meio mágico: o meio mágico passa às mãos do herói
15.	Deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia: o herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura
<i>Caminho A</i>	
16.	Combate: o herói e seu antagonista se defrontam em combate direto
17.	Marca: o herói é marcado
18.	Vitória: o antagonista é vencido
19.	Reparação de dano ou carência: o dano inicial ou a carência são reparados
20.	Retorno: regresso do herói
21.	Perseguição: o herói sofre perseguição
22.	Salvamento: herói é salvo da perseguição
<i>Caminho B</i>	
23.	Chegada incógnito: herói chega incógnito à sua casa ou a outro país;
24.	Pretensões infundadas: um falso herói apresenta pretensões infundadas
25.	Tarefa difícil: é proposta ao herói uma tarefa difícil
26.	Realização: a tarefa é realizada
27.	Reconhecimento: o herói é reconhecido
28.	Desmascaramento: o falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado
29.	Transfiguração: o herói recebe nova aparência
30.	Castigo, punição: o inimigo é castigado
31.	Casamento: o herói se casa e sobe ao trono

Fonte: PROPP, 1984.

Perfeitamente aplicável ao conto de magia russo, o Quadro 2, se por um lado pode ser aplicado com certas ressalvas a narrativas como a *Odisséia* (HOMERO, 2007), principalmente no que diz respeito ao caminho B, em pouco ou em nada se assemelhará a uma narrativa em sentido *lato*.

A esse respeito, convém citar a entrevista dada por Campbell para o *The Goddard Journal* (vol. 1, n.º 4 *apud* MARQUES, 2007) em 9 de junho de 1968, por ocasião do lançamento do quarto volume de *As máscaras de Deus*. Quando questionado se mais seria obtido em seu trabalho se houvesse mais metodologias disponíveis, Campbell respondeu:

Sou contrário a metodologias por que acho que elas determinam o que você vai aprender. Por exemplo, o estruturalismo de Lévi-Strauss. Tudo o que vai achar é o que o estruturalismo permitir que você ache. E um olhar aberto aos fatos que estão na sua frente vai ser impossível dessa maneira. Parece-me que assim ele se fecha para iluminações (...) Sem dúvida, o caminho flexível é o mais apropriado. Você tem que saber correr, andar, parar e sentar-se. Mas se quiser ficar só sentado, então vai limitar sua experiência. No anos 20 e 30, o funcionalismo estava na moda. Você não podia fazer comparações interculturais; você tinha que interpretar tudo de acordo com o que conhecia da cultura local. Seria como examinar o apêndice no corpo humano para determinar a condição do homem moderno. Você tem que seguir sua origem e descobrir que uso tinha em tempos remotos (...) Eu acho que essa ênfase na estrutura, neste ou naquele método, é um tipo de desdobramento do monoteísmo (...) ele tem que ter apenas um modo de interpretação. Veja os marxistas e os freudianos – e agora vem o estruturalismo de Lévi-Strauss, e nada mais conta. É incrível. É só a nossa panelinha aqui e qualquer prova que não se encaixe deve ser descartada. (CAMPBELL, *apud* MARQUES, 2007)

Quanto a isso, sublinhamos mais uma vez que nossas intenções no presente trabalho, assim como as de Campbell, são antes propor ferramentas para se compreender um texto do que forçar o seu encaixe e/ou subordinação a uma estrutura dada. Se, como divide Wolfgang Iser (2006), apenas as ciências duras dizem respeito ao fechamento das questões, cabendo às ciências suaves somente o seu mapeamento, tomamos posição semelhante ao assinalar que conhecer as possibilidades do monomito é apenas um possível catalizador dentre várias chaves de leitura igualmente possíveis.

Tratar o suave como duro, como faria uma abordagem estruturalista a partir do monomito, entretanto, seria tão errado quanto ignorar que não existem ciências duras ou suaves ideais, ou seja, que ainda assim há certas correspondências a serem estudadas no campo das ciências suaves. O semiótico e pai da pragmática Charles Peirce, antes de tudo um homem com vasto e notório currículo repleto de estudos e contribuições para as ciências exatas, em *Semiótica e Filosofia*, faz um alerta àqueles que

nunca abriram os olhos para a completa significação do adágio *Humanum est errare*. Nas ciências de medida, que são as menos sujeitas a erro – a metrologia, a geodésia e a astronomia métrica – hoje em dia, nenhum homem que tenha respeito a si próprio jamais enuncia resultado alcançado sem fazê-lo acompanhar do *erro provável*; e se essa prática não é observada em outras ciências, isso se dá porque, nestas, os erros prováveis são demasiados amplos para serem estimados. Durante anos, ao longo do processo de amadurecimento de minhas idéias, eu reuni-las sob a designação de *falibilismo*; em verdade, o primeiro passo no sentido de *perquirir* é o de reconhecer que ainda não se tem conhecimento satisfatório, de sorte que o maior empecilho para o progresso intelectual é, seguramente, o empecilho da segurança olímpica. ([s.d.], p. 45).

É, portanto, com um espírito antes falibilista do que estruturalista que devemos prosseguir se formos fazer uso do monomito. Cabe aqui também a citação de Propp, em ar-

tigo cerca de 40 anos após a publicação de *A Morfologia do Conto Maravilhoso*:

É bem possível que o método de análise das narrativas segundo as funções das personagens se revele útil também para os gêneros narrativos não só do folclore, mas também da literatura. Todavia, os métodos propostos neste volume [Morfologia] antes do aparecimento do estruturalismo, bem como os métodos dos estruturalistas, que almejam o estudo objetivo e exato da literatura, possuem também seus *limites* de aplicação. Eles são possíveis e fecundos no caso de uma repetição em ampla escala. É o que ocorre na língua, é o que ocorre no folclore. Mas quando a arte se torna campo de ação de um gênio irrepetível, o uso dos métodos exatos dará resultados positivos somente se o estudo das repetições for acompanhado daquele algo único para o qual até agora olhamos como a manifestação de um milagre incognoscível. Seja qual for a rubrica sob a qual inscrevamos a *Divina Comédia* ou as tragédias de Shakespeare, o gênio de Dante e de Shakespeare não se repetem e sua análise não pode ser reduzida aos métodos exatos. E, se (...) colocamos em relevo as afinidades entre as leis estudadas pelas ciências exatas e aquelas das ciências humanas, gostaríamos de concluir lembrando sua diferença fundamental e específica (PROPP, 1984, p. 5).

Reconhecendo, portanto, que o saber a respeito do conceito de monomito apresentado não é necessariamente definitivo ou mesmo imprescindível em uma análise, ainda acreditamos existir nele a potencialidade não só de um agente catalizador numa primeira abordagem como também de uma possibilidade de aprofundamento em estudos futuros, jogando por vezes mais alguma luz onde antes ela não era satisfatória. Neste propósito, inclusive, lembra-nos Greimas em seu texto *Semiótica figurativa e semiótica plástica* (2005), ao afirmar que os signos são produzidos a partir do olhar sobre eles, e não o contrário.

Usada com critério, como um meio e não como fórmula rígida, uma vez que não se preocupe em ser determinista a respeito de qual é qual arquétipo e qual é qual etapa em detrimento do entendimento de tais elementos em contato dinâmico uns com os outros, tal ferramenta tem muito a contribuir, principalmente em um primeiro contato, que pode colocar a narrativa em questão lado a lado com muitas outras que, de outra forma, dificilmente poderiam ser vistas como esse tipo particular de precursor num sentido borgiano, isto é, uma obra cuja leitura poderia influenciar a leitura de outra, mesmo que os autores de ambas sequer conhecessem tal “outra obra”.

Uma vez compreendido o monomito, tem-se uma opção a mais para que nenhuma leitura precise ser necessariamente a “primeira leitura”: ganhou-se aquilo que, por vezes, pode ser uma excelente forma de se trabalhar o mosaico intertextual e as mais variadas relações entre textos e as idéias elementares dos homens. O uso ou não-uso de tal ferramenta cabe ao discernimento daquele a quem ela se destina.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BORGES, Jorge L. Kafka e seus precursores, in: *Obras completas de Jorge Luís Borges*. São Paulo: Globo, 1999.

- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.
- _____. *Mitologia na vida moderna*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.
- _____. *As máscaras de Deus: Mitologia ocidental*. São Paulo: Palas Athena, 1994b.
- _____. *As máscaras de Deus: Mitologia oriental*. São Paulo: Palas Athena, 1993.
- _____. *As máscaras de Deus: Mitologia primitiva*. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- _____. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica, in: *Semiótica visual*. São Paulo, Hacker, 2005.
- HENDERSON, Mary. *Star Wars. The magic of myth*. Nova Iorque: Bantam Books, 1997.
- HOMERO. *Odisséia*. Porto Alegre: L&PM, 2007. 3v.
- ISER, Wolfgang. *How to do theory*. USA/UK/Austrália: Blackwell Publishing, 2006.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Nova Iorque: Viking Press, 1939.
- MARQUES, Josenildo. *Uma entrevista com Joseph Campbell*. 2007. Disponível em: <<http://monomito.wordpress.com/2007/08>> Acesso em: 4 out. 2008.
- PAULINO, G; WALTY, I; CURY, M. *Intertextualidades*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- PEIRCE, Charles. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.



Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 122-132, nov. 2009

Escrever e Publicar Gramáticas no Império luso-brasileiro (1770-1813)

Pedro Eduardo Andrade Carvalho

8.º período do curso de História da UFOP. e-mail: pedroeddu@yahoo.com.br

Orientação: Dr. Álvaro de Araújo Antunes.

Resumo: No XXIV Simpósio Nacional de História, a professora Dr. Márcia A. Abreu apresentou situação curiosa em sua fala. O gramático Antonio Jose dos Reis Lobato teve a publicação do *Resumo da Gramática da Língua Portuguesa* impedida pela Real Mesa Censória por conter inúmeras falhas de ortografia. Uma coisa é certa: para o Deputado que o censurara existia uma *norma* padrão estabelecida e consolidada a ponto de justificar suas críticas às obras que lia. Passamos assim a acompanhar casos exemplares de compêndios sobre a língua portuguesa, dentro do Império Luso-brasileiro, no período em questão, a fim de compreender como o argumento de valor que justificava a adoção de determinados comportamentos gramaticais eram reflexo das mudanças implementadas pelo estado português durante o período pombalino. Assim, fizeram parte da nossa pesquisa o Dicionarista Antonio de Moraes Silva e um autor desconhecido defensor de uma norma gramatical baseada diretamente na fala da população.

Palavras-chave: 1. Gramática. 2. Período Pombalino. 3. Circulação de Idéias.

1. A norma nas mãos do “Rey”: princípios da Gramática Normativa

Segundo o dicionarista Dom Raphael Bluteau, a gramática é “a porta, porque se entra a todas as sciencias, & o fundamento de todas as Artes Liberaes, & disciplinas nobres”. É ela ainda que orienta sobre “a ordem de fallar com propriedade, pureza, & policia” (BLUTEAU, 1712, p. 117). A gramática era assim, responsável por controlar os dizeres dos indivíduos, bem como seus pensamentos, que deviam ser cheios de “pureza” e “policia”.

A definição de Gramático para o autor não foge muito a esta linha. Segundo Bluteau,

GRAMMATICO, Gramático. Antigamente se deu este titulo não só aos Professores da Grammatica, & versados na intelligencia das Lingoas, mas geralmente a todos os grandes humanistas, Philosophos, Criticos, Rhetoricos, Historiadores, ate aos Jurisconsultos

[...] Grammatico, acho que este titulo se conforma com o que costumaõ dar aos Portu- guezes, aos que chamaõ Grandes letrados [...] (BLUTEAU, 1712, p. 118).

O vocábulo refere-se àquele que possuía conhecimento sobre quaisquer ciências que envolvessem as letras, tais como a Retórica, a História, o Direito ou a Matemática. A defini- ção é bastante ampla e deve ser lida com ressalvas, ou todos os profissionais que se envol- vessem com a prática da escrita poderiam ser tomados como gramáticos. Mas não só isso, os grandes letrados eram aqueles que tinham “destreza em manejar negócios [...]” (BLUTEAU, 1712, p. 89). Enquanto a definição de letrado nos leva a vê-lo como o bom admi- nistrador, a de gramático mostra-nos aqueles que instruem dentro da “boa ordem que se observa, & as leys que a prudência estabeleceo para a sociedade humana nas Cidades e Re- publicas” (BLUTEAU, 1712, p. 575).

A preocupação do governo português em manter a forma canônica da escrita pode ser vista nos pareceres enviados pela Real Mesa Censória ao “Rey” dizendo respeito à publi- cação de impressos naquele reino e seus domínios. O órgão foi criado no período pombali- no, em cinco de abril de 1768. Vale lembrar que

“este Sapientissimo e Regio Tribunal’ foi instituído pelo Rei para ‘promover com suavi- dade, e prudencia, quanto lhe-seja possivel, as boas Letras, Artes Liberaes, e Sciencias p^a. illuminar os seus Vassallos, como Politicos, e como Catholicos’ (ABREU, 2006, p. 13).

A atribuição, datada de meados do século XVIII, parece dialogar com a de gramática apre- sentada por Bluteau, em ambas aparece a palavra “*prudencia*” e a preocupação em cuidar das “*Artes Liberaes*” – quer dizer, as regras e os métodos honestos de se conduzirem os trabalhos – e “*Sciencias*” – o conhecimento certo, evidente pelas suas causas.¹

Assim ampliamos a perspectiva dos desvios a serem observados pelos membros da mesa. As atribuições de um deputado lhe exigiam olhar atento tanto sobre atributos políti- cos e religiosos, quanto, por tudo aquilo o que pudesse ir contra a ordem lusitana. O gramá- tico e o censor parecem conduzidos ao mesmo fim, à manutenção de uma *norma* que colo- cava juntas, as regras de conduta perante o estado e a igreja e regras de escrita perante uma variante gramatical prestigiosa.

Esse elo se torna mais evidente quando, em 1771, a Real Mesa Censória recebe do Frei Francisco Xavier de Santa Ana um parecer sobre o *Breve Tratado da Orthografia para os que não frequentam os Estudos*, de autoria de João Pinheiro Freire da Cunha. Como aponta Márcia A. Abreu, o autor discorda do uso do épsilon na língua portuguesa como na passagem,

¹ O vocábulo “*prudencia*” é definido como: “virtude intellectual que ensina ao homem o recto modo de obrar, & o que he moralmente bom, ou mau, para abraçallo, ou fugilo. Hea primeyra das virtudes Cardeas, & se divide em Política, Economia, & Monastica. A prudência Política tem Poe objetivo o bem publico por meyo da observância das leys humanas, & divinas. A prudência Economica attende ao bem da fami- lia, & a prudência Monastica ao bem do individuo, buscando huma, & outra vias justas, úteis, & honestas,

[...] a letra ypsilon/ Hé desnecessária nas palavras Portu-/guezas. Eu [Santa Ana] pelo contrario julgo, que / para uzarmos della temos a maior, e / mais indispensável obrigação, qual / Hé a que nos impõem o Nosso Augus-/to, e Sabio Monarca zando sempre / della, na sua Ral Firma (ANTT, Real Mesa Censória, Doc. 45, 1771).

O que temos em mãos é um censor que age como verdadeiro gramático “normativo” atribuindo à variante de prestígio “*Rey*” valor de verdade frente à variante “*Rei*” mesmo que o uso da segunda se fundamentasse na tradição da língua latina como confirmou, mais tarde, Antonio de Moraes Silva em nota de rodapé da edição de 1813 de seu dicionário.² A autoridade do monarca português superou a da própria origem da língua portuguesa a fim de garantir: por um lado, quietude política, a medida que o “*Rey*” não deveria cometer erros, por outro, permanência da *norma* padrão, personificada na figura real.

Em vinte e sete de agosto de 1770 o Bacharel Antonio José dos Reis Lobato pede liberação para a publicação de sua *Arte da grammatica da lingua portugueza*. O Deputado responsável, Frei Joaquim de Santa Ana, tece elogiosos comentários acerca do texto do professor. Lobato sugeria o estabelecimento do ensino da língua pátria portuguesa em lugar das aulas sobre processos litigiosos e sentenças.³ O gramático justifica sua proposta dizendo que “os Estrangeiros a-a=/prendem, seja para tratarem o co/mercio com aquellas Nações, sea pa/ra nellas pregarem a Fé do Chris-/tianismo” (ANTT, Real Mesa Censória, Documento Não numerado, 1771). Sendo assim, a difusão da língua nacional para os discípulos de língua latina facilitaria – pelo menos nas palavras do gramático – as pregações religiosas e no comércio com a Ásia. Defender o ensino da *norma* padrão portuguesa parecia, assim, defender os interesses nacionais, corporificados pelo monarca, mesmo que de maneira indireta. Fato é que o livro recebera parecer favorável para correr e a sugestão, por parte do Deputado Santa Anna, da elaboração de um pequeno *Epîthome*, ou uma versão abreviada da gramática a ser aplicada nas aulas de latinidade.

Em trinta de setembro de 1770, um alvará Régio ordenou que os mestres de língua latina ensinassem aos seus discípulos, antes de iniciá-los nas artes do latim, a gramática da língua portuguesa, por seis meses, se tanto fosse necessário. A justificativa apontada pelo documento era a de que sendo instruídos na língua pátria, os discípulos teriam mais facilidade no aprendizado das demais. Além disso, o domínio da língua resgataria os jovens da *rudez* que afligia a mocidade. Esta deveria aprender a escrever em sua própria língua não mais por “instinto, e habito”. Como se “costuma fallar, e escrevêr” (APM CC, rolo 532, planilha 20516, dóc. 01).

& fogndo os seus contrarios”. BLUTEAU. *Op. cit.* p. 811. (tomo 6). Confira ainda os verbetes: “artes liberaes” e “sciencia”.

² “Ley, Rey, Grey, com y final são contra a etimologia (de regi, legi, gregi tirando o g medio). É desnecessário o y, bastando o nosso i; alias o y Grego soa mui diversamente do nosso i. v. Lião, Ortogr. f. 202.” MORAES SILVA. *Op. Cit.* p. iii.

³ Geralmente aulas de debate nas quais se estabelece um determinado tema para que duas ou mais partes discutam entre si, cada uma defendendo um ponto de vista.

A gramática indicada para o ensino dos discípulos foi a composta por Lobato ou *Arte da grammatica da lingua portugueza*. De fato, tanto a Real Mesa Censória, na figura do Bispo da Béja, seu presidente na época, quanto o próprio monarca, pareciam ter aderido à proposta do autor.

Atendendo a solicitação do Frei Santa Anna anteriormente mencionada, Lobato compõe o *Resumo da Gramática da Lingua Portuguesa*. Esta é avaliada pelo Frei Luis de Monte Carmelo, em companhia dos Deputados, Frei Francisco Xavier de Santa Anna e Antonio Pereira de Figueiredo. Parece que os elogios proferidos para a versão completa da gramática entregue por Lobato desapareceram quando este leva à mesa a versão compacta de seu texto.

O Frei Luis de Monte Carmelo promove uma série de críticas ao compêndio do gramático, cobrindo quatro páginas manuscritas nas quais aponta inúmeras falhas na ortografia praticada pelo professor (ANTT, Real Mesa Censória, Doc. 42, 1771). Entre as críticas encontramos o uso de consoantes dobradas em palavras que não caberia dobrá-las; o uso de “C” no lugar dos “SS”; uso de “M” antes de “F” e de “N” antes do “B”; “*Pasado com hum só s, / reconhecendo, e ensinando elle, q’ hum so S entre duas vo-/gaes se-pronuncia como Z.*”; uso de “S” quando deveria ser “Ç”; uso de “SS” em “*Suspensso*” “*o que he crassissimo erro*” etc... Afora, ainda, os problemas identificados nas padronizações gramaticais estabelecidas pelo autor. O censor mencionava falhas com a exemplificação das regras dos usos e funções dos artigos; as terminações dos plurais das palavras; uso da concordância nominal; e classificação dos gêneros segundo suas terminações.

A autoridade do Estado, representada pelos censores, restringia desta maneira a autonomia do gramático naquilo em que este deveria ter mais força, o domínio da *norma* padrão da língua. Não podemos esquecer que os Deputados escolhidos para compor a Real Mesa eram também letrados com conhecimento bastante fundamentado sobre a língua portuguesa e suas origens no latim e no grego. No entanto, devemos lembrar também que a padronização da língua era algo desejado, não consolidado, e que as constantes contradições entre os autores não representam o caos gramatical ou ortográfico, mas o seu assentamento gradual em torno de pilares sociais e políticos que colocavam à mostra as disputas e contradições dispostas dentro do período pombalino.

Por um lado vemos gramáticos que estabeleceram regras com base em autores canônicos, que desde mil e quinhentos haviam povoado a literatura portuguesa. Assim revelou-se uma tradição apegada aos textos escritos e a força deles provenientes. Por outro, censores defendendo não apenas a padronização da língua mas a vendo com o fundo político que merece. A tradição, personificada na figura real que legitima e garante a permanência da língua pela prescrição estatal sobre a gramática. A autoridade real representava a própria tradição, mesmo que a literatura dissesse o oposto, do contrário, seria impossível ao “*Rey*” superar o “*Rei*” em 1771.

2. A norma pelos ilustrados: princípios de uma Gramática Filosófica

Como dito acima, o Estado considerava o conhecimento da língua como um facilitador administrativo defendendo a premissa de que o domínio deste poderia garantir o bom entendimento das ordens a serem seguidas e, conseqüentemente, a boa aplicação das mesmas. No entanto, mesmo que pudesse enxergá-la como “[...] freyo da prudência, & leme da razão”, ele não deixava de entender o perigo que a circulação de idéias por meio da língua portuguesa, em especial na forma escrita, pela qual “fazem as maledicencias, as injurias, as mentiras, os prejuisos [...]” (BLUTEAU, 1712, p. 137).

Esta consciência da ameaça que representaria a circulação das ideias pela escrita levou, em 1779, o então estudante coimbrão Antonio de Moraes Silva aos tribunais da Inquisição portuguesa (VILLALTA, 1999, p. 428). Na época, com cerca de vinte e dois anos, o estudante de direito, futuro dicionarista da língua portuguesa, foi réu, acompanhado de outros colegas estudantes, de um processo inquisitorial que nos serve de exemplo da influência iluminista sobre a inventividade dos leitores luso-brasileiros (VILLALTA, 1999).

Em dezessete de maio, o também estudante Francisco Cândido Chaves denunciou um grupo de treze colegas, entre os quais quatro brasileiros, dentre eles Moraes Silva, oito portugueses e um angolano pelo crime de defenderem preposições heréticas e filósofos iluministas. O processo nos mostra que, entre permutas, empréstimos e comércio informal, circularam nas mãos dos acusados textos de Voltaire, *Donzela de Orleans*, de Rousseau, *Contrato Social*, e principalmente *Emílio*, de Montesquieu, as *Cartas Persas*, entre outros (VILLALTA, 1999).

Pensemos que os estudantes da Universidade de Coimbra nas décadas de 1770 e 1780 são produto direto das reformas educacionais de 1772 promovidas pelo pombalismo e que promoveram o utilitarismo e a secularização no Estado português. Nesse período, formou-se uma série de novos pensadores que comporiam as bases para a racionalização a que Pombal almejava. Ao mesmo tempo, como não poderia deixar de ser, criava-se uma massa crítica de novos pensadores prontos a demonstrar, racionalmente, a ineficácia do modelo monárquico de representatividade (MAXWELL, 1996, p. 104).

Mas voltemos aos estudantes e ao processo que sofreram. Especificamente sobre Moraes recaíam acusações de insulto ao Santo Ofício que, segundo o estudante, viera à Portugal com bulas falsas. Acusavam-no, também, de negar o pecado original dizendo não serem as “dores do parto” algo divino, mas apenas efeito natural. Valendo-se de seus conhecimentos sobre o campo léxico português, o argumento do futuro dicionarista ia se consolidando na capacidade de articular e contrapor textos proibidos e permitidos. Acrescentava ainda suas próprias experiências de vida a fim de formar opinião própria e convincente acerca de cânones protegidos pela igreja (VILLALTA, 1999).

[...] Moraes parecia jogar com essa polissemia a seu favor, conforme as circunstâncias. Assim, nos interrogatórios, procurou escapar das acusações fazendo confissões diminu-

tas e amenizando suas afirmações; para tanto utilizou dos livros que lera para tentar enganar os inquisidores, diminuindo o conteúdo explosivo de suas idéias. Para legitimar ou justificar suas proposições, ora mencionou livros ortodoxos ou tolerados, ora apelou para o fato de serem as questões teológicas matérias obrigatórias da filosofia, em cujo estudo ele se aplicara (VILLALTA, 1999, p. 436).

Ordenada a prisão de Morais, este fugira para Londres, retornado a Portugal apenas em 1785 quando se disse arrependido pelos erros que cometera, confessou-se e pediu perdão pelos crimes. Afirmava que suas falhas tinham sido motivadas pelas leituras de Rousseau e não pela má índole do estudante. Repetindo o argumento de outros acusados da mesma época, colocava-se como vítima enganada pela argumentação dos filósofos e mal interpretada pelos companheiros.

Sentenciado a penas espirituais em 1785, Morais passou a exercer sua carreira de magistrado tornando-se desembargador da Bahia. Após complicações políticas, instalou-se em Pernambuco como senhor de engenho e Capitão-mor do Recife e coronel de Milícias de Moribeca. Em 1817 assistira a Revolução Pernambucana quando manteve seu posicionamento conservador dentro da política rejeitando o cargo de ministro. Seu conservadorismo veio a tona novamente em 1822 quando se manifestou contrário à Independência do Brasil (VILLALTA, 1999). Falecido em 1824, o autor deixou, além de seu dicionário, traduções de textos como “*Universal History from the earliest account of time, to the present*” de 1788.

Na trajetória de Morais Silva, perpassavam as mudanças ocorridas durante a época pombalina, bem como as influências do movimento conhecido como Iluminismo. Sua figura tornou-se exemplo da geração ilustrada de Coimbra; por um lado, lia e compreendia bem as ordens vindas do Estado; por outro, era capaz de “[...] torcer, e retorcer o senti/do das Leis ainda as mais claras, afim de as acom/modar aos projectos que tenha em vista” (AHCMM, Cód. 373, fl. 52).⁴

2.1. O Dicionário da Língua Portuguesa entre Bluteau e Morais Silva

Foi em concordância com esses princípios ilustrados que Antonio de Morais Silva publicou, em 1789, a primeira edição de seu *Dicionário da Língua Portuguesa*. O texto era um resumo do dicionário publicado por Bluteau, em princípios do século XVIII. Analisaremos as convergências e divergências existentes entre ambos os textos a fim de melhor compreendermos a passagem da *norma*, das mãos do “Rey” para as do “ilustrado”.

O dicionário de Bluteau foi escrito no período de 1712 a 1728 e é uma obra bilíngue português-latim, composta por oito volumes e outros dois suplementos. Sua composição pode ser considerada o primeiro dicionário da língua portuguesa, por trazer suas definições nesta língua (NUNES, 2006, p. 183). Por sua vez, Morais publica um dicionário monolíngue

⁴ Personagem de semelhante capacidade foi o Tenente-Coronel Fortunato Rafael Arcanjo da Fonseca sobre o qual tratamos no trabalho: CARVALO; ARAÚJO, 2007.

que, mesmo se baseando nos vocábulos levantados anteriormente na obra de Bluteau, traz definições mais concisas e sem rodeios enciclopédicos como o texto do padre. Com seu compêndio, Morais Silva tornou-se o primeiro autor brasileiro de um dicionário monolíngue português, produzindo-o ao longo de sua conturbada carreira acadêmica em Coimbra. Segundo José Horta Nunes, ao reformular o texto de Bluteau, “Moraes produz uma outra discursividade, determinada pela conjuntura em que está localizado, marcada pelas práticas iluministas” (NUNES, 2006, p. 183).

O texto jurídico do qual Morais lança mão ao parafrasear o clérigo se opõe às longas definições deste, fazendo com que o dicionário perca seu caráter exageradamente etimológico e enciclopédico para se tornar o dicionário de definições mais próximo do que se faz hoje (NUNES, 2006, p. 190). Ao fim de seus cortes, reformulações e acréscimos, Morais espelha os ideais defendidos pelos métodos de ensino que se aplicaram em Portugal e Brasil por intermédio das ações pombalinas (NUNES, 2006, p. 97-192).

Atentemo-nos agora para a edição de 1813 do dicionário de Morais Silva. Nela o autor acrescenta o que chamou de *Epítome da Gramática Portuguesa*, um compêndio de gramática com aproximadamente cem páginas na qual o autor descreveu, segundo ele, “as noções elementares” da língua portuguesa. Eram dois os objetivos ao acrescentar esta parte introdutória à segunda edição de seu dicionário. Em suas próprias palavras, “Propuz me nesta Grammatica dar te idéyas, mais claras, e exactas, do que comumente se achão nos livros deste assumpto [...]” (MORAIS SILVA, 1813, p. i). Daqui, deduzimos um primeiro objetivo da *norma* apresentada por Morais Silva, instituir uma *norma* prescritiva, atendendo aos interesses políticos, culturais e ideológicos. O segundo objetivo, informar sobre a origem da linguagem. Fica claro uma vez que o autor acreditava em certa universalidade da língua, como podemos observar no seguinte trecho: “A Grammatica Universal ensina os methodos, principios de falar communs a todas as linguas”.⁵

É importante termos claro que mesmo que entendesse a *norma* como prescritiva, o autor admitia que mudanças poderiam ocorrer, desde que fundamentadas pelos mais doutos escritores. Um trecho bem elucidativo quanto a essa questão é, “não te contentes toda vida com as noções elementares deste compêndio: Sirvam te somente de guia para leres os bons autores [...]” (MORAIS SILVA, 1813, p. ii). Morais Silva revelava neste excerto a que veio sua gramática, como um guia, baseada nos “bons autores” que eram capazes de instruir novos escritores no uso da “boa língua”.

Uma gramática prescritiva, com certeza, mas bastante diferente da que fora a de Bluteau e mais diferente ainda da que fora a imposta pelos Deputados da Real Mesa Censória ao gramático Antonio José dos Reis Lobato. Enquanto os dois primeiros esperavam um católico fiel e um “vassalo útil ao Estado” respectivamente, Morais esperava dotar seus leitores de bons exemplos que, mesmo disfarçados em notas de rodapé, como é o caso de Vol-

⁵ Cf. FÁVERO; MONTILA, 2006. p. 60; MORAIS SILVA, 1813 p. III.

taire, os garantiria pensamento crítico e entendimento do campo semântico dos vocábulos (APM CC, rolo 532, planilha 20516, dóc. 01).

Cabe ainda mencionar que, segundo os estudos apresentados no trabalho *As Concepções Lingüísticas no Século XIX*, “o modelo de língua a ser preservado é o da escrita dos grandes escritores, daí o grande número de exemplos clássicos, da observação dos quais decorrem as regras” (FÁVERO; MONTILA, 2006, p. 69).

A obra de Morais não estava sozinha em suas defesas. Para Leonor Lopes Fávero e A. G. Márcia Montila, esses eram os princípios da gramática geral e filosófica, defensora da universalidade linguística, do apoio nos clássicos da língua e na simplificação e clareza das explicações, eram gramáticas aos moldes de “gramática filosófica de *Port Royal*”. Essa tendência pesou sobre os estudiosos da língua até a *Gramática de Língua Portuguesa*, de Júlio Ribeiro, que publicara sua obra em 1881. A partir daí, reforçou-se a tendência à linguística histórico-comparativa, o que distanciou a gramática da tradição greco-latina.⁶

O dicionário de 1813 recebeu várias outras edições, todas acrescidas e completadas; o autor não deixava de buscar os vocábulos que, como ele mesmo admitia, eram passíveis de alteração léxica. Mas, talvez, o acréscimo mais significativo tenha vindo em 1853 com o *Vocabulo Brasileiro para servir de complemento aos dicionários da língua portuguesa*, de autoria de Braz da Costa Rubim. O compêndio elenca uma série de vocábulos utilizados no território brasileiro e que, segundo este autor, não se encontravam introduzidos nos dicionários do Brasil.

3. A norma pelo que se fala: princípios de uma Gramática do Uso

“Os Homens ao principio contentarão-se com pintar aos olhos e fixar por meio dos caracteres escriptos os sons fugitivos que a prolação de cada palavra lhes offerecia” (BARBOSA, 1822, p. III).

Vimos até aqui como a variante de prestígio se apoiava, ora à instituição real – como no caso da correção da Real Mesa Censória com relação ao “Rey” ou “Rei” –, ora sobre a influência do Iluminismo, nos autores considerados cânones da língua – como no caso do dicionário de Morais Silva. Neste tópico, pretende-se analisar um caso bastante curioso no qual, segundo o produtor do documento, a variante de prestígio se apoiaria na fala dos indivíduos, mais que em seus escritos. Assim, a língua deveria ter a maleabilidade da falada e com isso, o ideal de permanência da norma por intermédio da fixação prescritiva de parâmetros e formas de escrita se perderia uma vez que estes seriam ditados pelo momento em que a língua se encontrava e não por um passado que a aproximasse da realeza ou dos clássicos.

⁶ Cf. FÁVERO; MONTILA. *Op. Cit.* p. 47 – 52 *passim*; NUNES. *Op. Cit.* 188.

Em dezoito de maio de 1800 um indivíduo que só conseguimos identificar pelas iniciais como F. A. de F. remete à Real Mesa Censória o que chamou “*Carta, / emque eu um Amigo, quefoi pergun-/tado por outro, mostra qual deve ser / a noSa Ortografia*” (ANTT, RMC, Dóc. 4130, fl. 1). Nela ele defende que os vocábulos não são mais que unidades de som articulados com os quais é possível significar idéias. Sendo assim, é bastante claro que aqueles que não produzem sons na pronúncia são facilmente esquecidos na ortografia. Segundo o autor, para mais nada serviriam os vocábulos senão para representarem o som, e este não se faz presente na fala, não haveria razão para tê-lo grafado na escrita.

Mais ousado, o autor ainda afirma: “A pronuncia nas linguas vivas / hé aregra da Ortografia: paraque escre-/vemos pois o que não pronunciamos?” (ANTT, RMC, Dóc. 4130, fl. 2). O que vemos aqui é a retomada do princípio da escrita, da transformação do som em unidade gráfica. O documento continua, justificando sua proposta com autores renomados da gramática portuguesa e estrangeira, assim como defenderiam os gramáticos ilustrados ou filósofos.

Hemos de ecrever, como pronunciamos, e / assi hemos de pronunciar, como screvmos. / São formais palavras de Duarte Nunes / de Leão, palavras, que depois repetio / João Franco Barreto. Paraque guar-/demos certeza, ou verdade em noSsa es-/critura, assim devemos escrever como / pronunciamos, epronunciar como escre-/vemos (ANTT, RMC, Dóc. 4130, fl. 4) [grifos do autor].

Além dos já mencionados Nunes Leão e Franco Barreto, o autor do documento ainda menciona Antonio de Souza e Macedo (autores de gramáticas da língua espanhola), Ferreira (ao qual chama poeta filósofo), João de Barros, Martinho de Mendonça em seu *Tratado de Educação* (1761) e Madureira (ao qual tece críticas quanto as terminações dos verbos terminados em “ais” e “aes”). Com base nestes autores, o autor defende ao longo das dez páginas manuscritas a inutilidade do uso de “c” antes de “t” em palavras como “dicto”; defende o uso de “f” em lugar de “ph” em “ortographia”; reputa o uso da letra “h” quando escrita sem lhe acompanharem o “c”, o “l”, o “n” ou no verbo “hé”; não vê sentido no uso do “s” quando este na realidade possui o som de “z”; e chama desnecessária a letra “ç” por se assemelhar em todos os seus usos a letra “s”.

No pequeno tratado do autor desconhecido podemos perceber uma defesa da autonomia da língua portuguesa em relação a latina e grega. Temos ainda a premissa de que é a fala quem deve ditar as formas de escrita, o que inverte a relação prescritiva estabelecida quando a *norma* estava nas mãos do “Rey” e mesmo altera a premissa que a vinculava à tradição escrita, esta nas mãos do “Rei”.

Ao contrapormos ao texto de F. A. de F. às visões acerca da língua escrita dos tópicos anteriores, o que se mantém é a ideia de que a escrita tem a função de preservar a fala por meio dos signos gráficos. No entanto, o efeito prescritivo da escrita se esvai na medida em que a *norma* passa: a) pelas mãos do Rei, que representa a personificação da tradição,

momento no qual objetiva permanecer inalterado; b) pelos ilustrados, quando admite alterações, desde que justificadas por autores canônicos ou pela origem latina do termo, o que, de certa forma, ainda objetivava manter a forma da escrita, mas, desta vez, amarrada à tradição escrita; e c) retorna à fala, quando esta volta a ditar as regras para a ortografia e a torna maleável e mais vinculada ao presente na pronúncia de um grupo social, mesmo que ainda prestigiado.

Notamos, assim, que a questão do prestígio alinhava todas as interpretações de norma que aqui apresentamos. No entanto, o fundamental é compreendermos que o suporte em que se assentou o prestígio variou sincronicamente e diacronicamente. Lembramos que a normatização da língua era algo desejado e não alcançado, e que, portanto, permitiu diversas interpretações e representou pontos de vista distintos que balizamos aqui entre 1770 e 1813.

Conclusão

Acompanhando esse caminho percorrido pelas concepções de língua e gramática ao longo dos séculos XVIII e princípio do XIX, acompanhamos também os movimentos políticos e sociais que o perpassaram. Com isso, esperamos posicionar a língua como articuladora social, sujeito e agente das mais sensíveis alterações ideológicas.

Assistimos à passagem do argumento de valor do gramático, que ora se concentrara nas mãos do “Rey”, ora nos autores clássicos – “Rei” –, para finalmente se apoiar na comunidade falante. Esse trânsito de valores que possibilitaram o estabelecimento de uma norma para a gramática portuguesa refletiam os acontecimentos da segunda metade do XVIII e primeira do XIX, o caminho entre o déspota que se esclarecia e o cidadão que passava a enxergar em si a autoridade do estado no pós-revolução.

Referências bibliográficas

ABREU, Márcia A. “*A liberdade e o erro: a ação da censura luso-brasileira (1769-1834)*”. 2007. (Texto apresentado XXIV Simpósio Nacional de História).

ANTT. *Carta, em que eu um Amigo, que foi perguntado por outro, mostra qual deve ser a nossa Ortografia*. 18 de maio de 1800, Real Mesa Censória (RMC), Documento n.º 4130.

ANTT. *Parecer da Real Mesa Censória sobre o pedido de inclusão do ensino de gramática portuguesa nas escolas dentro das aulas de latinidade feito por Antônio José dos Reis Lobato*. 03 de agosto de 1770, Real Mesa Censória, Documento não numerado.

ANTT. *Resumo da Grammatica da Lingua Portuguesa, composto pelo Bacharel Antonio Jozé dos Reis Lobato para uso das Escolas de Ler, e escrever*. 06 de maio de 1771, Real Mesa Censória, 1771, documento n.º 42.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana (AHCMM). *Correição feita pelo Corregedor Garcia na qual se discute a semântica do termo “aposentadoria”*. Mariana, 13 de fevereiro de 1823. Livro de Receita e Despesa da Câmara Municipal de Mariana, Códice 373, folhas 52f – 54f.

Arquivo Público Mineiro Coleção Casa dos Contos de Ouro Preto (APM CC). *Alvará para que intensifique o estudo da Língua Portuguesa nos Reinos e Domínios de Portugal*. Ouro Preto. 30 de setembro de 1770. rolo 532, planilha 20516, documento 1. Palácio de Nossa Senhora da Ajuda a 30 de setembro de 1776. (original na Torre do Tombo). 2f.

BARBOSA, Jerônimo Soares. *Grammatica Philosophica da Língua Portuguesa ou Principios da Grammatica Geral Applicados à Nossa Linguagem*. Lisboa: Na Typographia da Academia das Sciencias, 1822. pp. I – XIV.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez e latino*. Coimbra: Collego das artes da Companhia de Jezus, 1712. (edição fac-similar em CR-ROM).

CARVALHO, Pedro Eduardo A.; ARAÚJO, Bruno Assaf B. de. O observador: cotidiano de Mariana na visão de Fortunato Rafael Arcanjo da Fonseca, in: *Anais do III Simpósio Internacional Cultura e Identidade*. ANPUH-GO. 2007.

FÁVERO, Leonor Lopes; MONTILA, A.G. Márcia. *As concepções lingüísticas no século XIX: a gramática no Brasil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

FIGUEIREIRA, Luiz. *Arte da Grammatica da Língua do Brasil*. Lisboa: Na Typografia Patriarcal, 1745.

LOBATO, António José dos Reis. *Arte da grammatica da lingua portugueza*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1770. - XLVIII (Versão digitalizada do exemplar do CLUL (R-116)).

MAXWELL, Kenneth. Marquês de Pombal: o paradoxo do iluminismo. 2. ed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MORAES SILVA, Antônio de. *Diccionario de língua portugueza: epitome da grammatica portugueza*. 2 ed. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. (edição fac-similar de 1922).

NARO, Anthony Julius; SCHERRE, Maria Marta Pereira. “Sobre as origens do português popular do Brasil”, in: *Garimpo das origens do português brasileiro*. Capítulo 1. São Paulo: Parábola Editora, 2007.

NUNES, José Horta. *Dicionários no Brasil: análise e história*. Campinas, SP: Pontes Editores; São Paulo, SP: Fapesp; São José do Rio Preto, SP: Faperp, 2006.

SOUZA, Manoel Dias de. *Gramatica Portugueza ordenada segundo a doutrina dos mais celebres Gramaticos conhecidos, assim nacionaes como estrangeiros, para facilitar á mocidade Portugueza o estudo de ler e escrever a sua própria Língua, e a inteligência das outras em que se quizer instruir*. Coimbra: Na Real Imprensa da Universidade, 1804.

VILLALTA, Luiz Carlos. *Reformismo Ilustrado, Censura e Práticas de Leitura: usos do livro na América Portuguesa*. São Paulo, 1999. (Tese de Doutorado).



Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 133-150, nov. 2009

A poética de Altino Caixeta de Castro: uma construção entre a tradição e a modernidade

Rafael Geraldo Vianney Peres

3.º período de Letras, UNIPAM. e-mail: rafaelperesgmg@hotmail.com

Orientação: Prof. Ms Carlos Roberto da Silva, UNIPAM

Resumo: O presente artigo analisa a obra poética do escritor Altino Caixeta de Castro, a partir dos conceitos de tradição e modernidade. A lírica brasileira da segunda metade do século 20 se enriquece com a apresentação pública da obra desse poeta mineiro. Sua extensa obra transita por diferentes estilos de época, constituindo um movimento contínuo, cuja engenhosidade lega a toda uma geração posterior um estilo versátil e uma ampla proposta estética capaz de marcar toda uma época.

Palavras-chave: 1. Altino Caixeta. 2. poesia. 3. tradição. 4. modernidade.

Considerações iniciais

A justaposição do clássico e do moderno na obra de Altino delinea um estilo que tanto homenageia a tradição, como busca incessantemente o novo. Nesse dinamismo, tradição e modernidade tornam-se processo multilateral da sua poesia. Para isso, conceituar o termo tradição é uma ação de extrema utilidade para se começar a emitir juízo sobre as propostas poéticas do autor. Proveniente do latim *traditio, traditionis*, o termo significa: “ato de transmitir ou entregar. Transmissão oral de lendas, fatos, etc., de idade em idade, geração em geração. Conhecimento ou prática resultante de transmissão ou de hábitos invertebrados” (HOLANDA, 1993, p. 474). Em contraposição a este modelo de transmissão, surgem automaticamente os conceitos sobre “modernidade”, ou seja, um paradoxo interdependente que sempre será identificado pelo choque e pelo distanciamento entre dois termos (tradição x modernidade). Quem salienta uma boa definição sobre o paradigma da modernidade é Carlos Roberto da Silva, em sua dissertação de mestrado, explicitando que:

A modernidade é sempre a novidade que suplanta a tradição, o presente que nega o passado e uma interrupção permanente que faz do novo um valor em si, desencadeando um processo contínuo de negação, em que romper, inclusive com os próprios postulados, se torna o modelo, em outras palavras, a modernidade nega a si mesma numa espécie de criação destruidora em que negar a tradição se torna a própria tradição e daí a necessidade de romper consigo mesmo (SILVA, 2001, p. 40).

Pode-se definir, por meio de tais apontamentos, que a palavra modernidade nos remete a uma qualidade ou estado do moderno com início e fim em si mesmo (Idem, 2001, p.40). Com essa mobilidade opositiva que se vale de sua própria força para existir, pode-se considerar o fato de que a contradição do novo e do antigo gerará sempre uma transmissão de estilos e valores, culminando em um círculo muito produtivo. Assim, esse processo promove o surgimento de obras que habitam o eixo de dois pólos: o clássico e o moderno. No primeiro, pode-se distinguir um rigor formal que sempre corrobora com autores considerados canônicos, que detinham o valor estético de suas obras em parâmetro único e por isso arbitrário. No segundo, há uma fissura entre um estilo de uma determinada época com o que inova e traz um olhar mais atento ao seu tempo e à necessidade de promulgar novos ideais.

Plantada na elasticidade dos conceitos de tradição e modernidade e atualmente entre os termos geridos por eles (clássico x moderno) é que germinou a “rosa” e a cidadela de Altino, ambas, metáforas de sua poética, e que aludem ao nome de uma de suas poucas obras publicadas: *Cidadela da Rosa: com fissão da flor* (CASTRO, 1980). Chama nossa atenção neste título um detalhe que recobra todas as reflexões feitas até agora sobre tradição e modernidade. Podemos identificar o desmembramento da palavra confissão em *com fissão*. Há uma sugestão bastante significativa na qual se pode entender de modo figurativo uma maneira de abordagem muito criativa a essa “rescisão entre o antigo e o moderno” (*antiquus/ modernus*), bem visível na poesia (Flor). O que reitera e acrescenta ainda mais estas colocações é o trecho mencionado por Carlos Roberto, em seu estudo, ao afirmar que a evolução se desprende da tradição e “subverte o espaço da arte (sobretudo na poesia), cedendo-o à prática da metalinguagem como objeto da criação artística e vê a arte do passado como um modelo a não ser seguido” (SILVA, 2001, p. 41).

Ao negar a tradição em suas obras poéticas por meio de composições supostamente amorfas, Altino Caixeta faz ressurgir uma ferramenta essencial para o texto literário: a bricolagem. Esta se constitui de uma fragmentação de diversas produções artísticas e literárias dentro de um estilo e de uma época, para se firmar como produção contemporânea e sólida. Justificando o que foi descrito acima, eis um argumento sobre tal artifício em que Carlos Roberto infere na sua tese:

O artista não rompe com a tradição, mas a reajusta conforme a sua contemporaneidade, pois ela não é fixa, e pode ser modificada a cada nova obra que surge. Assim, o passado

artístico de cada povo, nação ou artista é sempre um presente a ser apreciado e, muito mais, a ser modificado, não mais numa relação de individualidade, mas de coletividade, ou seja, de uma totalidade que necessita sempre de completude (SILVA, 2001, p. 42).

Ao descentralizar o passado artístico e centralizá-lo em comunhão com o presente, o autor está trazendo à tona paradigmas de uma sociedade esquecida no tempo e centralizando-os novamente. Com isso, o que era restrito a um determinado povo se torna universal, ao se unir a moldes artísticos da atualidade. Assim, a obra de Altino gira em torno de um eixo no qual habitam todos os estilos de época da literatura, negando-os ou reafirmando-os. Notas do próprio autor e do editor inseridos na obra citada anteriormente, *Cidadela da Rosa: com fissão da flor*, atestam essa flexibilidade da obra¹ e sintetizam o que foi dito anteriormente. Fica evidente o percurso feito pelo poeta para dinamizar sua palavra, metaforizada na rosa com a concomitância do tempo e suas reverberações literárias. Dois aspectos viabilizam essa leitura: o ineditismo escolhido pelo autor e seu fremente lirismo. Assim, forma e conteúdo se entrelaçam como expressão de um tempo na poética de Altino, e desse enlace, ressurgem novas espécies líricas que se aproximam da tradição, visando sempre e à modernidade.

Isso só é possível uma vez que o poeta rompe padrões e refaz modelos da poesia lírica que passam então a se apresentar com raízes clássicas, mas também com aspectos modernizadores. Para melhor compreensão disso, faz-se necessário um estudo de um *corpus* de análise extraído de sua obra, a partir da conceituação de espécies do gênero lírico, sobretudo daquelas compiladas por Hênio Tavares, em seu livro *Teoria Literária*.

Altino aufere em suas obras um estratagema que não só modifica a proposta estética de cada estilo de época, como também opta algumas vezes por estruturas padronizadas, como o soneto, por exemplo. Por isso depreende-se a partir de suas produções uma proposta mais significativa de (re)fundação de uma nova poesia, o que o distancia, por vezes, de outros poetas modernistas. Propõe-se, então, um estudo mais minucioso para que se possam analisar alguns poemas de Altino Caixeta, tanto do ponto de vista de sua feitura, enfatizando nesse caso a forma, quanto a partir dos conceitos de tradição e modernidade já inteirados neste artigo. Para que se perceber a amplitude da produção poética de Altino, serão analisados poemas extraídos das várias divisões feitas pelo autor em seu livro *Cidadela da Rosa: com fissão da flor*, e, ainda, amostras de *Diário da rosa errância e Prosoemas*, pois assim se lança um olhar mais abrangente sobre sua obra e, conseqüentemente, se compreendem melhor as propostas de escritor.

O “soneto do belo”, transcrito abaixo, faz parte de uma coletânea intitulada “Convite para fazer a rosa” (CASTRO, 1980, p. 82). Veja-se:

¹ *Nota do autor*: Os poemas desta “Antologia Poética” não seguem necessariamente a uma ordem cronológica da longa vigília da escritura podendo ser compreendidos ou surpreendidos como “obra aberta” (CASTRO, 1980, p. 7). *Nota do editor*: O presente volume, “Cidadela da Rosa: Com Fissão da Flor”, configura-se mais como antologia. Através dele se poderá ter uma idéia abrangente da obra do autor. Nele podemos encontrar, não só a poesia lírica e modernista que parece ser seu forte como também sonetos e mini-contos (CASTRO, 1980, p. 23).

Soneto do Belo

*Para Olendino Ferreira Prados.
esteta da plástica impossível.*

Da essência da beleza me alimento
de seu mistério sempre me estremeço,
como poeta, às vezes, reconheço
que a beleza é maior que o pensamento.

Tudo que é belo, carne, mármore, gesso
ilumina em relâmpago violento
e fica a luz no coração por dentro
no pavor do mistério sem começo.

Toda beleza é pura e inviolável,
vê Mona Lisa no sorriso afável,
a face afaga a fuga do increado.

Da esfinge da beleza me flagelo,
hoje compreendo e já defino-o belo:
é o sorriso de Deus cristalizado.

As referências sobre o surgimento do soneto são duvidosas e questionáveis. Sabe-se que essa espécie surgiu durante o período medieval e se consolidou com Dante e principalmente com Petrarca, já no início do Humanismo (cf. TAVARES, 2002, p. 304). Hênio Tavares faz uma lista dos grandes sonetistas desde o classicismo até os atuais modernistas e menciona algumas de suas obras, analisando-as conforme as mudanças exercidas nelas quanto à estrutura e ao tema (idem, 2002, p. 305-306).

Deve parecer inusitado ao leitor que sempre ouviu dizer que o soneto era uma espécie lírica de forma fixa e agora é surpreendido pelos apontamentos feitos acima, que desmentem parcialmente a ideia de que esta espécie lírica é uniforme. É correta a afirmação de que todos têm a respeito desta composição poética, pois originalmente ela se mostra desta maneira, ou seja, é disposta de versos decassílabos com um esquema rímico determinado, em estrofes com dois quartetos e dois tercetos. A ideia sobre essa espécie remonta ao Renascimento, quando o mencionado padrão estético se consolidou. Sua temática também foi firmada a partir de uma perspectiva amorosa. O soneto passava então a ter um molde e um método único de aplicação. Inicialmente sua confecção foi gerida através disso, mas com o correr dos séculos, a espécie lírica teve que atender à demanda cultural de cada época e se ajustar a diversos padrões, passando assim por variações, como o uso de redondilha maior, de versos alexandrinos ou de monossílabos em sua métrica, surgindo até uma subespécie denominada sonetinho, além de outros com estrutura rímica diversa. A temática também se libertou das amarras tradicionais, tornando-se livre, explorando desde assuntos amorosos, épicos, humorísticos, satíricos e até descritivos.

Apesar de sua evolução, essa espécie lírica é mais utilizada no padrão de forma fixa e com temática amorosa. Altino Caixeta não foge muito desse estilo, como se pode notar em

“O soneto do Belo”. Estruturalmente, esse soneto segue os parâmetros da forma fixa citados antes (versos decassílabos, esquema rímico determinado (ABBA), estrofes com dois quarte-tos e dois tercetos), e por isso demonstra que o autor patense também se utilizou dos mol-des clássicos em sua bricolagem literária. Verifica-se, a partir daí, que os primeiros poemas de Altino Caixeta tinham características parnasianas e simbolistas. Se a consideração for válida, quanto ao tema, devido a traços descritivos existentes no poema, pode-se afirmar que este se localiza em um ponto no eixo tradição-modernidade. Nesse caso, o Parnasia-nismo. O que corrobora essa proposição é o que relata Hênio Tavares: “O soneto, que so-mente foi praticado vez por outra pelos românticos, gozou de prestígio entre os clássicos modernos, os parnasianos e os simbolistas.” (2002, p. 305). Apesar de seu rigor formal, ele descreve o Belo com nuances particularmente parnasianas. Ao se propor intitulá-lo “Soneto do Belo”, o poeta quer estabelecer um padrão definido para o conceito de beleza. O soneto se inicia com um eu lírico perplexo diante do belo, pois o relaciona à luz que perscruta o “mistério sem começo” e estabelece a beleza como “pura e inviolável”, para, em seguida, defini-la com a metáfora da chave de ouro, característica dos sonetos: “é o sorriso de Deus cristalizado”. É claro que o poeta nos declara sua visão de arte por meio do eu lírico e que o belo, tão alçado por adjetivos, é a sua referência simbólica para realçar a produção artística. Conclui-se então que Altino Caixeta se vale deste soneto para elaborar o conceito de “arte pela arte”, ou seja, trata-se de uma obra metalingüística.

Outro exemplo a ser destacado da obra de Altino é o poema “Canção Vivosa” (CAS-TRO, 1980, p. 257), extraído de “Os versos vimiróseos das veredas”:

Canção Vivosa

Teus cabelos nas pestanas
caídos – como te vi,
me lembram palmas, me lembram
cabanas de Buriti.

Da viola na zangarra,
na noite dos zé-bebelos,
ver o sol subir na barra,
para beijar teus cabelos.

Boca amora como um suco,
a beleza não se enfara,
quebra um ovo de macuco
pelo céu de lua clara.

Quero dormir na cabana
para cuidar dos teus zelos,
beber o vinho vinhoso
da noite de teus cabelos.

A canção é uma espécie lírica íntima da música, como sua própria denominação já nos indica. Todas as formas poéticas pertencentes ao gênero lírico são paralelas ao canto e

esta se enquadra perfeitamente nos acordes de uma bela música. Seu conceito foi muito amplo e assim permanece até hoje, por isso foram necessárias várias divisões dentre as quais a primordial se deu em três vertentes: a trovadoresca, a clássica e a romântica ou moderna, conforme disse Hênio Tavares. O poema em questão se encaixa na última vertente. Recorrendo ainda a Tavares, pode-se ver que canção é um termo genérico de composições sentimentais que admite vários tipos (2002, p. 276). Por meio dessa definição, projetam-se dois aspectos imprescindíveis. Primeiro, a canção atinge o leitor ou ouvinte, fazendo emergir suas emoções, portanto explora o sentimentalismo; segundo, comporta vários tipos de composições. Daí decorre outras subdivisões. Da subespécie romântica ou moderna, tem-se as seguintes classificações: religiosas, patrióticas, guerreiras, amorosas ou eróticas, fesceninas, nostálgicas, nacionais e sertanejas (cultas / incultas).

Deve-se analisar a canção de Altino Caixeta com base na quarta subespécie citada acima: amorosa ou erótica. Esta forma poética se caracteriza pelo canto ao amor e suas manifestações idílicas (2002, p. 274). O título “Canção Vivosa” merece atenção especial por um detalhe que sempre irá se repetir em muitas obras de Altino Caixeta: a junção de prefixos e sufixos diferentes. Como exemplo, destaca-se o vocábulo “vivosa”, que se serviu das palavras “vivo” e “gostosa” para gerar um adjetivo que só a linguagem poética permite.

A linguagem que o poeta usa é cingida de sinestésias e metáforas intercaladas de comparações relacionadas a elementos da natureza, em que o eu lírico (embora sem mencionar) insere uma figura feminina como alvo de seus desejos. Todas essas atribuições estéticas fazem com que o leitor produza uma imagem que não só captura as sensações de um amor em conformidade com a natureza, como também une os prazeres do campo à própria vivência humana. O poeta se utiliza de caracteres lingüísticos que retratam sua subjetividade em comunhão com uma experiência exterior, o que também equivale como estratégia para deslocar a pessoa que lê o poema de seu cotidiano e levá-la para um mundo extrassensorial. Diante de todas essas inferências, pode-se identificar o poema com temática idílica, já que no mesmo há uma fusão entre o amor e a própria beleza natural.

Nas canções românticas, a liberdade formal passou a revestir todas as composições poéticas deste período. No entanto, a “Canção Vivosa” de Altino nos apresenta uma estrutura bem definida composta de versos de redondilha maior com rimas cruzadas e estrofes divididas em quadros. Há somente uma estrofe que foge a este padrão e é justamente a primeira, que inicia a canção. Ela se diferencia pela alternância de versos menores e maiores quanto ao esquema métrico com o encontro de uma só rima. A exploração das potencialidades sonoras na estrutura do poema ganha uma dinâmica própria em que a sonoridade, bem efusiva, se aproxima ainda mais do canto. O fato de o poeta fragmentar prefixos e sufixos e transformá-los em outras palavras sugere uma semelhança com os neologismos usados por Guimarães Rosa, principalmente na sua obra *Grande Sertão: Veredas*. Altino também atribui seus versos às veredas rosianas. Veja-se o título dessa parte: “*Os versos vimiróseos das veredas*”.

Mas independentemente de analogias com outros autores, Altino mais uma vez conseguiu focalizar sua obra dentro de um padrão estético de uma determinada época. Parece mesmo que se está diante de uma obra romântica, a qual se propõe a romper com a formalidade do passado, mas não consegue. Como já foi mencionado, houve algumas transgressões na estrutura do poema, mas o autor, propositadamente, não pôde fugir de um molde pré-determinado com o uso de redondilhas e quadras. Consegue-se então, por meio de mais uma análise, identificar outro ponto no eixo tradição-modernidade: o Romantismo, o culto às emoções e sentimentos. Em torno desse estilo o poeta faz um tributo à estética do passado, como forma de homenageá-la, retomando sua essência e tornando-a coletiva.

Para possibilitar um melhor entendimento acerca destas colocações, eis um novo exemplo extraído de “Na gaiola das palavras” (CASTRO, 1980, p.209), uma das divisões de seu livro:

Hai-kai para Akiko Kojima, Miss Universo

O sorriso etéreo
Akiko oferta a Hiroító

Agora são ricos
Quimono, os leques, o sono,
os olhos oblíquos.

Grácil, fútil, bela,
bambos, bambus que bubuiam
sombra, sol, umbela.

Que gueixa tão leda
caem cerejas em Sendai
nas sombras da seda.

Na concha do verso
Alegre pequena ilha
o sol do universo.

Bashô há de ver
de outro Mar de Mikimoto
a pérola verde.

Virgem em solilóquio
medita graça infinita
um vate de Tóquio.

O haikai é uma espécie literária japonesa, de forma fixa, com estrofes de três versos e dezessete sílabas métricas, seguindo a seguinte ordem: 1.º verso: 5 sílabas, 2.º verso: 7 sílabas e o último com 5 sílabas (5-7-5), com rimas cruzadas. Quanto ao tema, este deve mencionar uma das estações do ano (TAVARES, 2002, p. 285).

Ao averiguar o “Hai-kai para Akiko Kojima”, encontram-se todas as características relacionadas acima. Todas as sete estrofes do poema pertencem aos haicais, pois remetem à

mesma estrutura de três versos e esquema métrico definido (5-7-5), com rimas cruzadas. O tema absorve muitos elementos ligados ao verão, como o “sol”, a “sombra”, o “mar”, uma “pequena ilha”, assim como deve se constituir sua temática (idem, p. 285). A estrutura utilizada dá ao poema uma sonoridade ímpar assim como a linguagem rica de palavras parônimas, sinestésicas, gradativas e metafóricas. Todos estes efeitos cercam a “virgem em solilóquio” e a própria poesia em si mesma, gerando assim, uma estética voltada para a metalinguagem e o olhar prospectivo dentro da produção poética. As três últimas estrofes estabelecem esta visão rica de significação permeando-a de metáforas, conduzindo o leitor às intenções do poeta e seu compromisso com a arte de confeccionar versos. Altino Caixeta trabalha seu haicai sem romper com a forma fixa que o designa, introduzindo nele a proposta de “arte pela arte”. Eis aí mais uma obra do Leão de Formosa que preza por um padrão mais linear e original seguindo o molde autêntico e primitivo dentro de suas propostas.

Este poema é o último dos três analisados até agora que se vincula a uma estética tradicional e conservadora dentro do eixo tradição e modernidade. Seu estudo define a linha de pensamento que se propõe a descrever obras que incutiam um estilo mais padronizado de acordo com as espécies líricas que as intitulam, partindo para a ruptura com a tradição e alcançando as primeiras manifestações modernistas dentro deste eixo eclético do poeta Altino Caixeta de Castro. É claro que existem outras produções poéticas constituídas de homogeneidade com suas formas poéticas mais tradicionais. No entanto, as três que aqui foram apresentadas tiveram como objetivo apenas demonstrar aspectos seguidos por Altino em sua jornada entre os estilos.

A modernidade na cidadela da rosa

Na poética de Altino, modernidade se celebra em seu estado mais pleno e significativo, perpetuando, assim, a busca por uma nova estética em seu próprio ato de renascer através da tradição. Com isso, suas produções passam para o último estágio do eixo que aqui fora proposto (tradição/ modernidade) e estabelecem um fio condutor entre o antigo (*Antiquus*) e o moderno (*Modernus*), no qual sempre haverá de se reintroduzir no cenário literário com perspectivas diferentes para continuar o processo de transição artística de um modelo a outro. A poesia de Altino passa então a ser onipresente com toda sua substância poética voltada para a crítica dos preceitos passadistas, (re)fundando-os na nova estética modernista de sua época. Para exemplificar o que se disse, são destacados três poemas, expostos a seguir.

O poema “Anti-ode ao big-bigode do poeta” (CASTRO, 1980, p.42), do compêndio “Tempo de cantar” é o primeiro a ser estudado.

Anti-ode ao big-bigode do poeta

Abrupto,
penetro na imprensa e lá me deparo

ou tropeço no bigode espesso do poeta
Taciturno,
inconfidente, desconfiado,
o poeta cofia o bigode inconfesso.
Os pelos e os apelos bigodeiam o bigúmeo, o bígamo:
Florescem por cima de parcas palavras
o mistério do canto da boca
amarrada de silêncio impresso.

E é quando o poeta,
maior que seu bigode
fica maior que seu verso.

Ode é uma espécie lírica originária da Grécia clássica e se caracteriza pelo canto. Sua estrutura era composta de estrofes simétricas e versos com medidas bem elaboradas mediante rimas cruzadas ou paralelas. A temática se constituía na reprodução de sentimentos carregados de emoção, fossem eles amorosos ou não. Tudo isso gerava uma consistência musical, própria para a entoação do cântico, muito relacionada com os rituais míticos dos helenos (TAVARES, 2002, p. 291). A partir do século XIX, sua estrutura foi modificada com a chegada do Romantismo, que tinha como objetivo romper com os padrões estéticos do clássico e inaugurar uma nova arte que atendesse à proposta de densidade emotiva deste período. Porém, antes de haver essa tentativa de ruptura com o clássico, o mesmo tinha retornado durante o Humanismo e perdurado até o classicismo com seus versos decassílabos e sonetos padrões coadjuvantes na poética até então. Na modernidade, a ode foi destituída de todos os conceitos atribuídos a ela, seja pelos gregos na antiguidade ou pelos classicistas no século XVI, ou até mesmo pelos românticos. Hênio Tavares diz que “modernamente, a ode apenas conserva talvez do nome, o estilo sóbrio e severo (*style impetueux*), e do conteúdo uma temática de assunto mais sério e denso, excluindo-se as anacreônicas” (idem, p. 291).

Pelo menos parcialmente, o poema “Anti-ode ao big-bigode do poeta” se encaixa no que foi dito acima, pois revela um “estilo sóbrio e severo” que se identifica com a impetuosidade crítica que o poeta usa em seus versos. Ele se reafirma como obra, baseada na afirmação de Hênio Tavares, e pela fuga um pouco ousada da acepção temática que ele introduz como um “assunto mais sério e denso”. A produção em destaque tem um motivo sério que se suspende aos olhos do leitor: a intenção do autor através de seu eu-lírico de denunciar a prepotência de escritores que vivem presos ao racionalismo e colocam toda a arrogância inerente a eles mesmos acima da criação poética. Mas em contrapartida, o tema não é tão imbuído de densidade e sim impregnado de um tom jocoso em algumas ocasiões.

Esclarece-se que a intenção de Altino é embasada no fato de o poema ter características metalingüísticas, que podem ser notadas por elementos distribuídos nos poemas e relacionados ao “poeta”, os quais o Leão de Formosa menciona no decorrer do texto. Ex: “parcas palavras”, “fica maior que seu verso”. Ao colocar que a obra é impregnada de tom jocoso, deve-se salientar o fato de Altino usar o “big-bigode” como metáfora da presunção

do poeta e fazer com que o eu-lírico diga: “penetro na imprensa e lá me deparo ou tropeço no bigode espesso do poeta”, ou seja, ele se sente aturdido com tamanho orgulho do escritor que ali estava.

Altino Caixeta é contumaz em seu ataque ao “poeta” e sua criação poética formalista e conservadora, tanto é que sua “ode” é antecedida pelo prefixo “anti”, negando-a desde o início. Deve-se ressaltar a disposição das estrofes, pois estas são irregulares, bem como a irregularidade de estruturas métrica e rítmica durante todo o poema que assim se posta diante de uma temática totalmente antagônica ao amor (ode anacreônica).

A ruptura com o passado é visível nesta obra, mas sempre se deve lembrar que, ao romper a estética de um molde estabelecido, Altino Caixeta está firmando um pacto dentro do eixo tradição-modernidade, no qual o poeta devia estabelecer um vínculo com culturas pertencentes a épocas distantes, inovando-as de acordo com a atualidade. Foi assim que ele se propôs a modificar a espécie lírica “ode” no poema estudado há pouco, (re)condicionando-a dentro do tempo, tendo como perspectiva transpor o limiar de uma geração.

Outra obra que se identifica com tal idéia é a “Elegia Primeva” (CASTRO, 1980, p. 134), poema pertencente à “Vigília da Escritura: com fissão da flor”.

Elegia Primeva

Inaugural
a rosa
phis
de sua própria aurora
o grito primal
Do homem
que descobre
a primeira companheira
e o primeiro mal
o instante irredutível
que eterniza
o fugaz:
o lírio
que se delira
com a primeira
brancura
eva
que desmancha
a treva
em redor
do primeiro amor.

A elegia, conhecida também como trenó, se distingue de outras espécies pelo seu caráter triste e melancólico, como também pode comportar outra forma, neste caso específico, a ode. O que a eleva a um status de canto é o estilo empregado no poema, o qual passa a ser mais solene e pomposo. Suas variantes se apresentam sob duas formas. Nênia ou epicedio, e endecha ou romancinho. O que basicamente difere uma da outra é o fato de a pri-

meira sempre estar voltada para as lamentações pós-morte de uma pessoa e a outra se colocar de modo mais efusivo, valendo-se de sentimentos íntimos e questionamentos, o que efetiva os desenganos da vida humana e a sustentação de caráter melancólico. O epitáfio, embora também seja considerado uma composição elegíaca, se desprende das outras espécies pela sua temática descritiva e muitas vezes até objetiva, as quais funcionam como inscrições enunciativas dos túmulos. Portanto, faz-se necessário ressaltar que existem muitas obras desta espécie que são dotadas de atributos literários e condizem com uma estética elaborada e significativa. Em síntese ao que foi proposto há de se explicitar a seguinte definição: “Podem ser consideradas elegias as composições que traduzem um estado de desalento em geral, ou sentida melancolia. Composições dessa natureza são verdadeiros poemas elegíacos” (TAVARES, 2002, p.282).

Altino desdobra dentro de sua “Elegia primeva” uma sucessão de vocábulos constituídos de aliterações e assonâncias que desencadeiam um efeito fônico, tal como uma cascata de palavras, estas apoiadas por sinestesias, formando assim, um curso rápido e fremente. Convém destacar que, pela utilização desses recursos, esse poema pode até se caracterizar como a variante *endecha*, pelo seu ritmo toante, assim como os “desenganos” que o próprio eu lírico descarrega sobre a figura do homem. Tratando-se ou não dessa variante, o seu enfoque principal é o mesmo: romper com o passado e (re)inaugurá-lo sob o olhar da modernidade. A epígrafe do título por si só já exemplifica o que foi mencionado acima. “O segundo termo do mesmo (“primeva”) é uma junção das palavras “primeira” e “Eva”, o que justifica a intenção do autor durante o texto de retratar a passagem bíblica na qual Eva teria sido a primeira criatura a surgir após o homem.

A estrutura do poema, ou a própria falta dela, é usada para identificar a ruptura com o antigo e possibilitar a promoção do novo. Somente o esquema rímico, por duas vezes, estabelece-se em versos (Primal/Mal) e o décimo sétimo e o décimo nono versos (Eva/Treva).

Ao salientar todas as propostas que o autor faz através da linguagem e da estrutura, pode-se chegar à conclusão de que o tema se sustenta na estética da “Elegia Primeva”. Tem-se, portanto que a rosa é a própria metáfora da criação poética e pode ser vista como tal através do seguinte exemplo:

primeira companheira
 |
Eva ————— *rosa* ————— *primeiro mal*
 |
lírio

Nota-se que a “rosa” de Altino se transmuta em paradoxos (primeira companheira/ primeiro mal), assim como a figura da mítica “Eva”, demonstrando que a própria cria-

ção poética pode se revelar de duas formas, sendo destruída e reconstruída novamente de acordo com os interesses da época que a resgata. A “rosa”, no decorrer da elegia, se “inaugura”, é “irredutível”, se “eterniza”, se “delira” e por fim se “desmancha em redor do primeiro amor”. O que se acaba de fazer acima é o mesmo que representar o eixo entre tradição e modernidade. Percebe-se que a metalinguagem é novamente abordada de forma sutil e engenhosa e é por meio dela que Altino Caixeta articula os propósitos da modernidade.

Para concluir a apresentação dos poemas que se caracterizam pela estética de “ruptura” com o passado, deve-se observar o poema “Balada para uma rosa” (CASTRO, 1980, p. 51):

Balada para uma Rosa

Rosa do mar ou de âmbar
moça arábica divina
me colo na colatina
mas só seu corpo me ensina
muitas maneiras de amar:
cobra cola sussurina
que me morde de seus beijos
na ponta do calcanhar:
ó rosa de colatina,
ó serpe de colatina,
esfinge de colatina
como sabes te enroscar.
Tua rosa tem sereno
tua rosa tem moreno
que é o único que sabes dar.
Rosa do mar ou de âmbar
ó rosa do amor fatídico
das sobras do teu colar:
nas curvas do amanhecer
nas rosas do calcanhar.

Originalmente as baladas são “poemas narrativos de assunto lendário ou fantástico que apresentam estrofes de três décimas ou três oitavas” (TAVARES, 2002, p. 54). As baladas originaram-se em uma época primitiva bem característica dos países nórdicos e similares nas culturas inglesa e alemã. Algumas dessas baladas foram traduzidas por escritores portugueses, o que facilitou tanto a chegada delas ao Brasil quanto principalmente os estudos posteriores sobre seu conteúdo e sua forma. Tais estudos a caracterizaram no seu sentido primitivo, sempre identificado com o gênero épico (narração de tema heróico). Porém, durante a evolução da balada, a mesma passa a ser desenvolvida com uma perspectiva amorosa mais acentuada, utilizando-se três oitavas e uma quadra (às vezes uma quintilha no lugar da quadra), concluindo assim, com a oferenda ou ofertório. Já as estruturas métrica e rímica apresentam-se sob a forma de versos octossílabos, rimas cruzadas e paralelismo. (TAVARES, 2002, p. 271).

Todas essas características compõem a balada de tipo francês, muito prestigiada pelos parnasianos no final do século 19, os quais queriam resgatar as composições de forma fixa e com isso reviverem o clássico (idem, p. 271). Mas eis que chega a modernidade do século 20 e com ela uma nova proposta estética dentro do processo de criação da arte e, conseqüentemente, da literatura. Renasce, então, uma nova poética, abrindo novos caminhos e novas possibilidades de criação estética. Com isso, a balada sofreu algumas modificações, mas também permaneceu intacta em alguns aspectos, sendo sempre (re)utilizada pelos poetas da modernidade, como explica Hênio Tavares (2002), ao dizer que modernamente, nossos poetas continuam cultivando essa espécie literária, com grande liberdade estrutural, conservando-lhe apenas a simplicidade e o tom geralmente melancólico que a individualiza.

Altino Caixeta também foi um dos poetas que cultivaram a balada com liberdade estrutural e simplicidade, apesar de não atribuir a ela um tom melancólico condizente com o estilo da maioria dos poetas da modernidade. Seu poema “Balada para uma rosa” se atém a uma temática amorosa, equivalendo ao próprio subtítulo da antologia: “Erótica menor”. Durante a transformação da balada, a mesma foi adquirindo relevantes características amorosas, o que identifica o caráter particular e confessional de um poeta. Em suma, o que antes era considerado gênero épico ou narrativo se torna lírico e puramente subjetivo, independentemente de sua classificação. A estrutura da Balada de Altino rompeu totalmente com o formalismo clássico (principalmente com a arbitrariedade formal da escola parnasiana), restabelecendo-a da seguinte maneira: disposição estrófica indefinida (versos soltos), rimas cruzadas (que às vezes se distanciam) e parábolas, métrica com versos hexassílabos, heptassílabos (redondilha maior) e octossílabos.

A rosa é novamente sublimada por Altino, que a compõe utilizando-se de recursos linguísticos como sinestésias, anáforas e comparações, entremeando-a com vocativos, que enriquecem a linguagem para construir a imagem dupla que o Leão de Formosa constrói acerca de sua devoção pela palavra, revelando o valor metafórico da rosa que, por vezes, personifica a mulher amada e, por outras, metaforiza a palavra que se constrói e desconstrói dentro da poesia. Altino realça com bastante insistência sua “rosa” com o substantivo colatina, evidenciando aí uma conotação erótica e ao mesmo tempo uma maneira de (re)afirmar sua própria visão interior (poética) de um mundo partilhado entre muitos. Tem-se, portanto, um vislumbre da dimensão lírica e do amor do poeta Altino Caixeta de Castro pela palavra, não só nesta obra como nas demais estudadas até agora. Lembre-se que existem outros compêndios poéticos do Leão de Formosa e que os três aqui analisados se definem como um pequeno traço no eixo tradição-modernidade, o qual teve início com a análise de obras mais ligadas à tradição, visando à modernidade. Fez-se a leitura com o objetivo de estabelecer um vínculo entre o clássico e o moderno por meio da transposição estética de valores e conceitos que se dá nas espécies líricas reformuladas pelo poeta. Foi possível demonstrar a versatilidade do discurso como ferramenta do próprio tempo para

(re)descobrir o passado e fomentar uma nova concepção poética que sempre irá se tornar tradicional para um dia ser rompida e (re)inaugurada dentro da modernidade.

Uma rosa mediadora entre a prosa e o poema: surge o prosoema

As composições em verso de Altino Caixeta já haviam alcançado um patamar ilustre dentro da poética e da sua (re)construção da linguagem. Apesar de suas obras ainda não se destacaram no cenário nacional, elas já estavam em um processo de visibilidade, principalmente dentro do território mineiro. Alguns poetas e escritores de renome, dentre eles Carlos Drummond de Andrade, já formavam opiniões e teciam elogios direcionados ao Leão de Formosa por suas criações inusitadas e apaixonantes.²

A obra altiniana se evidencia no cenário literário após a publicação de sua obra *Diário da Rosa Errância e Prosoemas: a minha deslumbrada*, que veio ao conhecimento do público depois do compêndio poético estudo há pouco, *Cidadela da Rosa: Com fissão da flor*³. Ambas se hospedam no eixo tradição-modernidade, em razão dos constituintes estéticos e temáticos de suas composições. No entanto, *Diário da Rosa Errância e Prosoemas: a minha deslumbrada* estabelece uma relação mais inovadora com esses conceitos. Para compreender tal colocação, há de se estabelecer uma análise do *Prosoema X* do segundo livro⁴, *Prosoemas: a minha deslumbrada*, no qual Altino mantém um paralelo entre a rosa (criação poética) e sua deslumbrada (poesia).

X

A minha deslumbrada resplandecia os arredores do pó dos peregrinos do amor!
Eles vinha de longe para longe como havia escrito o poeta.
Eles sabiam partir e sabiam chegar. Principalmente sabiam porque partiam e porque chegavam.
Longa era a viagem através dos desertos. Longa e penosa como um êxodo. Depois a estrada ia ganhando feição de caminhada suave e luminosa. As margens floresciam. A sede ardente deparava-se com a fonte como se ela fosse feita de pérolas de luz! A fonte comia o cerne das coisas e o sangue relava as veias como a seiva dos oásis.
O corpo exausto transpunha como um camelo as miragens do deserto. De tenda em tenda o pensamento amadurecia o frutos da chegada. De tenda em tenda a minha deslumbrada desabrochava as flores da partida! Aqui partir não era morrer um pouco. Aqui partir era amanhecer as rosas...
Por isso mesmo, é que a minha deslumbrada gostava de resplandecer os arredores dos peregrinos do amor (CASTRO, 1989. p. 67).

No primeiro olhar do leitor, ele distingue uma pequena narrativa e não uma composição em verso. Há um narrador onisciente que relata a jornada de sua deslumbrada na

² Afirmação baseada na própria capa interna do “Diário da Rosa Errância e Prosoemas”, no qual Drummond diz o seguinte: “Aqui está seu livro que venho lendo com prazer”.

³ Informações estas, baseadas no ano de publicação de uma e outra: *Cidadela da Rosa: Com fissão da Flor*, em 1980 e *Diário da Rosa Errância e Prosoemas: a minha Deslumbrada*, em 1989.

⁴ *Diário da Rosa Errância e Prosoemas: a minha Deslumbrada* é uma publicação de dois livros em um único volume.

terceira pessoa do singular. Porém, a linguagem utilizada por Altino é totalmente rebuscada e significativa, pois o mesmo se vale de diversas figuras ou tropos, além de um jogo entre som e imagem, típico da linguagem poética. Ao mencionar “A minha deslumbrada”, o autor diz de sua própria poesia e também de sua amada, atribuindo assim, duas metáforas que enriquecem o sentido da obra em si através da subjetividade do escritor. Tem-se então, todo um aparato que flui para a poesia de um eu lírico, gerando assim um paradoxo de gêneros. Afinal, pergunta-se o leitor, esta obra é lírica ou narrativa? Opta-se pelas duas qualificações, em vista do próprio título: Prosoema, no qual o autor faz a fusão dos sintagmas prosa e poema. Nota-se que o autor tem como proposta torná-los uníssonos dentro de sua obra, o que de fato acontece. Desprende-se do texto uma sonoridade vibrante, na qual se percebe claramente o uso de aliterações e assonâncias em frases curtas separadas por pontos. Quando o leitor lê o prosoema, ele não consegue se desvencilhar do texto, justamente pelo recurso lingüístico e estrutural citado acima. É como se Altino tivesse emparelhado um verso do lado do outro sem perder o padrão narrativo do texto, mas salvando a composição poética e lírica pelo jogo das imagens e dos sons. Tudo isso revela um autor crítico e vigilante, cultor ativo da modernidade. Todas as técnicas utilizadas por Altino têm como objetivo transpor as barreiras que existem entre os gêneros textuais, mostrando assim que toda obra possui uma dose de lirismo, seja ela um drama, uma comédia, um romance ou até mesmo uma sátira.

Ao transpor as barreiras da tradição, o poeta rompe os laços restritivos que a mesma impõe por meio de classificações e mostra a verdadeira face da criação poética: a transmutação da rosa. Por trás das máscaras conservadoras, existe então a poesia elevada por um estado de espírito, um sujeito que se diz. Quando Altino usa sua técnica para romper um molde, ele tem como meta estabelecer uma nova visão da arte literária de acordo com a modernidade que a acolhe. Por usar tais artifícios é que o Leão de Formosa pode ser considerado um escritor crítico do mais alto gabarito de sua época. Para ratificar todas estas colocações citam-se aqui alguns apontamentos sobre a relação do poeta com sua criação (*Poiesis*) dentro de uma perspectiva moderna.

Para os modernos, a linguagem literária readquire seu sentido original de poesia, arte da linguagem que exige uma *techinè*, essa *techinè* ganha, na modernidade, uma homologia (não uma identidade) com as formas tecnológicas de produção material na sociedade moderna. “Técnica” é uma palavra que eles usam sem o receio romântico de que esta contrarie o “mistério” da inspiração. Para eles, na poesia como na prosa, o resultado não depende apenas da inspiração, mas de uma técnica que precisa ser aprendida e desenvolvida, e a partir daí, reinventada e nova. Altino, ao promover uma nova estética através de rosa (criação poética), fixa um elo entre a prosa e o verso transmitindo tudo isso aos seus leitores por meio de uma autorreflexão do próprio texto literário, que se constitui em uma metalíngua. Dessa forma, o útil se une ao agradável, que desde Horácio permeia a produção poética, mesmo que alguns autores da atualidade divirjam acerca disso, pois acreditam que

a criação poética só se prevalece dentro de si mesma. “Mas, embora defendendo, prioritariamente, a função poética, os escritores críticos veem, lateralmente, uma “utilidade” da arte”. (Moisés, 1998, p. 165).

Assim, a agradabilidade que se sustenta no som dinâmico e veloz, juntamente com a inserção de imagens, faz do *prosoema* aqui analisado uma verdadeira marcha, não só dos “peregrinos do amor” de Altino como também da linguagem opípara que enche a obra de vida com toda a pureza da loquacidade. Compreendendo o que é belo, descobre-se a moral inerente na produção poética, o “sentir” traz o porvir da virtude e com isso a voz de um passa a ser compartilhada por todos.

A jornada que os “peregrinos do amor” fazem dentro do *prosoema* pode ser vista como metáfora do próprio curso que o poeta faz dentro do eixo tradição-modernidade⁵, no qual sua “deslumbrada” (poesia) sempre “gostava de resplandecer” e onde o “partir era amanhecer as rosas”. Era o lugar onde, apesar da dificuldade, sempre se encontrava a luz. Com imagens tão significativas, pode-se dizer que Altino Caixeta colhia flores (palavras) dentro dos estilos de época e as transformava em rosas (criações poéticas), nas quais sua “deslumbrada” (poesia) era encarregada de zelar, deixando-as do modo como ela mesma desejasse, ou seja, mais atraentes e modernas.

A criação poética é paralela à poesia, nota-se o quanto isso é emblemático diante das reflexões sugeridas acima. Fazer com que as duas sejam responsáveis pela junção de dois gêneros, aparentemente diferentes (Prosa e Poema) e demonstrar o caminho que elas percorrem, utilizando-se de um pequeno texto, reitera o quanto Altino Caixeta, o Leão de Formosa, manipulava brilhantemente seu lirismo dentro do eixo tradição-modernidade.

Considerações finais

A potencialidade das obras de Altino Caixeta é inexaurível. Foram estudadas aqui sete produções, discutindo o pertencimento ao eixo tradição-modernidade. Se todas elas, incluindo as não-publicadas, fossem abordadas aqui como matéria de estudo, teríamos teorias de todo porte e conteúdo da mais vasta amplitude. Revela-se então todo o potencial da poética altiniana: a crítica infundável que habita a produção do autor.

O trabalho há pouco concluído mostrou ao leitor uma noção do âmbito epistemológico da poética de Altino, ou seja, uma pequena incursão dentro do mundo e das propostas por meio da experiência do poeta diante da literatura. O eixo citado neste artigo (tradição-modernidade) é a própria visão do Leão de Formosa que se estende sobre toda a evocação da palavra.

Altino manejou suas palavras com notável primor, fazendo com que as mesmas fundassem sua “cidadela”, plantando nela admiráveis rosas. Pode-se atribuir como metáfo-

⁵ Os “peregrinos do amor” são representados metaforicamente não só pelo próprio Altino Caixeta, como também por todos aqueles poetas da modernidade que empreenderam um estudo metalingüístico sobre a poética tradicional.

ra cada pétala de suas flores como uma característica de um determinado espaço e tempo que compõe a obra em um todo. Elas retratam significativamente a perplexidade do poeta perante a vida e as propostas poéticas em todas as épocas.

Para Altino Caixeta, o poeta é o “Pastor do espanto”, aquele que vê a essência de todas as coisas, se impressiona e canta. Com o poema de mesmo nome, se finda aqui o presente estudo, no qual se revelaram os meios pelos quais o poeta cultivou e cultuou suas rosas, fazendo com que elas germinassem na alma de cada ser humano que as contempla: Eis uma rosa e um poeta perplexos!

Pastor do Espanto

V

Poeta ser em
paragrama
paragramático
minudente
minueto
visco vazio
entre parênteses.

Ser em dígitos
palpos de aranha
minotauro
dos mínimos
-emenas.

Poeta zero absurdo
de não senso

Ser semente
da rosa
errância
do silêncio

O poeta ser em finitude
não se define
nem se finaliza:
ama ou deama
em amarar
de abelha
que se sagra.

O poeta fêmio
da palavra
treme, fácil, tático
ou se perfaz em flama.

(CASTRO, 1980, p.159)

Referências bibliográficas

CASTRO, Altino Caixeta de. *Cidadela da Rosa: com fissão da flor*. Brasília: Horizonte, 1980.

CASTRO, Altino Caixeta de. *Diário da Rosa errância e prosoemas (a minha deslumbrada)*. Brasília: Escopo, 1989.

CURTIUS, Robert Ernst. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, 1996.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1972.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Carlos Roberto da. *A (Re)invenção da Rosa: Tradição e Modernidade na poética de Altino Caixeta de Castro*. Belo Horizonte: UFMG (Dissertação de Mestrado), 2003.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Minidicionário Aurélio*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1993.



Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 151-161, nov. 2009

Em busca da identidade perdida de Sylvia Plath em *Ariel*

Ruan Nunes

Graduando em Letras (Português-Inglês) pela Faculdade CCAA e em Pedagogia pela UFRJ.
Professor de Inglês da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa e do CNA.
e-mail: ruan.nunes@hotmail.com

Resumo: Sylvia Plath tornou-se uma figura enigmática através dos anos e, em grande parte, isso se deve ao seu suicídio que tomou proporções maiores que sua obra. Assim sua poesia passou a ser analisada sob uma ótica suicida, enquanto que, na realidade, ela pretendia dar um tom de renascimento aos seus escritos. Essas questões de identidade são essenciais enquanto a obra plathiana é estudada, por isso, no presente trabalho, propomos uma leitura dessa identidade em *Ariel*, sob a luz das teorias do “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune (1989) e do “eu autobiográfico” de Sidonie Smith e Julia Watson (2001), a fim de justificar como o suicídio não é a única possibilidade na representação da identidade da poetisa.

Palavras-chave: 1. Identidade. 2. Confessionalismo. 3. Sylvia Plath

Introdução

Na visão social, Sylvia Plath passou de uma promissora jovem estudante para uma mulher doente com tendências suicidas. Como isso poderia afetar seu trabalho? Teríamos em sua poesia rastros dessas necessidades ou não é possível compreender Plath e sua poesia como confissões autobiográficas? Questões desse tipo são levantadas quando se analisa o material de Plath, em especial sua poesia. Até que ponto podemos considerar uma relação entre os dois, Plath e sua escrita?

Em vista das constantes dúvidas sobre como analisar os poemas, propomos aqui uma leitura biográfica. Para essa leitura, dados biográficos da própria autora como trechos de seus diários seriam usados para demonstrar que existe uma ligação entre a autora e sua obra. Mais que isso, buscar-se-ia a existência de confissões em cada poema.

Nos poemas presentes em *Ariel* percebemos como, na maioria das vezes, Plath cria um ambiente opressor e triste. Seus poemas demonstram toda a sua angústia e sua necessi-

dade de se libertar. Para que possa transmitir a sua mensagem, faz-se necessária a presença do receptor e, para desempenhar essa função, temos o leitor. Cria-se um espaço entre a poetisa e o leitor, espaço este em que se cria também uma intimidade, uma *cumplicidade*. Será a partir dessa cumplicidade firmada entre o leitor e o autor que partiremos para estudar a obra plathiana. Sobre essa intimidade, Solange Amaral (2007) afirma que

O discurso autobiográfico é um tipo de narrativa que apresenta uma cumplicidade entre o leitor e o autor-narrador. O leitor penetra na história de vida do narrador, no seu mundo de sensações, desejos, medos e critérios de escolha para fazer-se significar (2007: 16).

Através do pacto autobiográfico, termo criado por Philippe Lejeune, observamos que a escrita da poetisa apresenta qualidades que podem torná-la integrante do cânone confessional. Entre as características presentes em um texto autobiográfico, estão a presença do narrador como personagem, o uso dos pronomes como uma estratégia na construção da personalidade e a essência do material sendo “primariamente a vida do autor” (LEJEUNE, 1989: 05, minha tradução)

Tendo em mente que Plath se revela em seus textos, o leitor acreditará naquilo que ela contar. O pacto leitor-autor é o que estabelecerá a verdade presente nas confissões e, a partir de então, as histórias e os dramas narrados serão aceitos como verdades. Nessa questão de verdade-ou-ficção, estamos diante da necessidade da verdade da *authority*, como Sidonie Smith e Julia Watson (2001) afirmam:

Because issues of authority can be crucial to autobiographical acts, life narrators have much at stake in gaining the reader's belief in the experience they narrate and thus having the “truth” of the narrative validated. (2001: 28)

Assim a persuasão torna-se uma das formas de atrair o leitor ao texto. Ao tratarmos de Plath, é comum que aqueles que apreciam sua poesia sejam atraídos pela força da mesma e de suas confissões. Em outras palavras, o leitor se identifica com o narrador e seus dramas. Ao expressar seus sentimentos, Plath cria um ambiente em que o leitor também tem a oportunidade de dividir sua angústia com a poetisa, criando o ambiente de intimidade e cumplicidade citado por Solange Amaral (2000). Entretanto, da mesma forma que a verdade pode ser verdadeira, ela pode ser tratada como uma falácia, como veremos mais adiante, quando falarmos sobre os diferentes eus na obra de Plath. Quando pensamos sobre a voz do poema, o eu narrador, e aquele que está sendo narrado, o eu narrado, podemos crer que os acontecimentos descritos nos poemas são os fatos na visão de Plath, ou seja, uma história unilateral, porém sabemos que existem outras verdades que a poetisa não comenta.

A política da identidade

Ao interpretar um poema de Plath, o leitor sentirá a necessidade de indagar a origem da voz narradora. Não é raro o questionamento sobre as identidades dos narradores dos poemas, apesar de muitas vezes ser apenas possível inferir alguns detalhes como, por exemplo, a existência de uma pessoa oprimida e o sexo do narrador. Assim é o mundo temático da poesia de Plath que apresenta vozes de diversas mulheres em situações semelhantes, o que, aliás, é uma crítica feita por Perloff (BUTSCHER, 1977) ao trabalho da poetisa. Ao centrar-se nos seus dramas, Plath esquecia-se de dar ênfase ao resto do mundo enquanto outros poetas confessionais conseguiam sair de seu próprio egoísmo e mergulhar em outros temas. Como neste trabalho nos restringimos à obra *Ariel*, a temática, apesar de ser a mesma, não será um problema. Focamos aqui a época da produção da maioria dos poemas que formaram o volume mencionado, época em que a poetisa já estava separada.

A identidade em *Ariel* pode e deve ser vista da forma simples como é: as confissões de uma pessoa. Ao criar personagens emblemáticas, Plath não está fugindo de sua realidade ou narrando eventos isolados ou imaginados. O ato de escrever assume proporções de um “ombro amigo”, alguém com quem dividir os dias e os problemas. Dessa forma é que se assume o pacto entre o leitor e o autor.

Enquanto o livro representa uma busca pela própria identidade, ele também apresenta uma desintegração da mesma. Poemas como “Purdah” e “The Detective” não apresentam semelhanças com a profissão da poetisa: ela não era uma concubina, tampouco uma detetive. Porém, esses poemas apresentam metáforas compatíveis e se tornam exemplos de como sua identidade estava se desintegrando. Ao se associar ao mundo, ela ganhava e, ao mesmo tempo, perdia traços que a tornavam única. Desde cedo buscava um estilo próprio, uma forma de poder se expressar de maneira única. A própria pressão para ser perfeita a tornava uma boneca em vez de uma pessoa:

Tomorrow I will finish my science, start my creative writing story. It will be, I think about a weak, tense, nervous girl becoming the victim of self-centered love of a man who is the spoiled pet of his mother. There will be an analogy, a symbol, perhaps, of a moth being consumed in the fire (KUKIL, 2000:153)

Tais exemplos indicam como ela persistia na ideia de escrever. Também notamos a necessidade de focar em uma mulher, “fraca, tensa e nervosa” que é a vítima. Essa constante busca por um tema que pudesse traduzir seus sentimentos, no fim, transformou-a em uma poetisa monotemática.

Apesar disso, podemos aceitar tal fato como uma busca pelo “novo eu”. Vendo-se em uma situação difícil, não soaria falso acreditar em uma necessidade de “reinvenção do eu”, como provavelmente era o processo em que Plath se encontrava. Cartas comprovam que ela achava que seus poemas recentes eram os “melhores de sua vida” e lhe renderiam

fama. Acreditar nisso e num subsequente suicídio não soam como pares, mas sim, como duas ideias completamente díspares.

A identidade presente em *Ariel* é de fácil acesso, justamente por ser o que rendeu a Plath a fama de difícil entre seus ex-namorados. Perfeccionista, ela buscava sucesso acadêmico e isso pode ser visto no relato de um de seus ex-namorados, em “Sylvia at Smith”, de Gordon Lameyer, quando ele diz

Not an avid student myself, I did not like this excessive attention to grade excellence, which I felt to be Sylvia's chief aim. In her letters to me at this time she spoke, it seemed to me, rather superciliously about the dilettantes in her house who she felt wasted their time playing bridge, knitting, and going to movies. By contrast, Sylvia drove herself through her work like a whirling dervish, sometimes failing to make meals, (In: BUTSCHER, 1977: 38)

Nesse relato, Lameyer demonstra a sua preocupação com a obsessão acadêmica de Plath, o que resultava em diversos momentos em ignorar necessidades fisiológicas, como comer. Em contraste com essa aluna dedicada e focada, o que o leitor encontra em *Ariel* é um eu problemático e emblemático, justificando a fama de complicada de Sylvia e criando uma dúvida entre a já mencionada mulher com desejos e a enraivecida esposa.

A edição póstuma publicada em 1965, que rendeu a Plath a fama e o prestígio que nunca tivera em vida, não é a mesma deixada por ela no dia em que se suicidou. Sabendo que o livro sofrera alterações antes de ser publicado, não há como não duvidar da identidade presente, pois quando se muda um trabalho sem autorização do autor, constrói-se uma identidade diferente.

O *Ariel* original iniciava-se com a palavra “amor” e terminava com “primavera”, demonstrando uma visível diferença entre a polêmica mulher enraivecida e a mulher que Plath realmente era. É importante ressaltar a exclusão de poemas e a inclusão de outros, gerando assim a ideia de Plath como uma suicida em potencial. Não pretendemos aqui defender o seu suicídio ou justificá-lo, porém ele assumiu proporções diferentes com a edição de Ted Hughes, seu ex-marido, para a publicação de *Ariel*. Críticos e leitores passaram a ver o suicídio como um inevitável fim, enquanto que, no fundo, não há como explicá-lo além de suposições. Um caso semelhante, conforme afirmado por Sidonie Smith e Julia Watson (2001), a obra *Dust Tracks on a Road* de Zora Neale Huston sofreu alterações, pois o editor, preocupado com os leitores dos anos 40, excluiu trechos folclóricos e sexuais do livro. Omitindo esses detalhes, cria-se uma obra que diverge da original e, obviamente, sentidos e vozes podem sofrer as mesmas alterações.

As we see in all these cases, the role of a coaxer in assembling a life narrative can be more coercive than collaborative. Complicated ethical issues arise when one or more people exercise cultural authority over assembling and organizing a life narrative. (2001: 55)

Segundo as mesmas autoras, ao atribuirmos um novo formato à narrativa, podemos “subordinar” o narrador e suas escolhas de como contar a sua estória a como uma ideia deveria ser lida e como seus tópicos deveriam ser tratados (2001: 55). Obviamente, essas mudanças geram contrastes que não deveriam existir. No caso de Plath, basta observar como “Words” e “Edge” dão um ar mais trágico ao final de *Ariel* na versão de Hughes, enquanto “Wintering” traduz a concepção de renascer na edição de Plath. Em “Edge” existe um tom resignado e de aceitação da depressão. Logo no início, a imagem da mulher perfeita é associada à morte. A palidez embeleza a mulher e a cor branca torna-se um símbolo, sendo percebida em “moon,” “bones” e “white serpent.” Os versos seguintes descrevem o processo de absorção desses aspectos negativos:

(...)
She has folded

Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag (PLATH, 1999: 93-94).

Enquanto na versão de Hughes o fim tem consequências trágicas, na versão que Plath deixou organizada, ela ressalta o fim do livro com a palavra *primavera* (*spring* no original). Assim, podemos compreender que, em vez de uma carta de despedida suicida, o *Ariel* que Plath planejava era uma forma de superar todos os seus problemas, exatamente como as abelhas no poema que fecha a coleção:

Will the hive survive, will the gladiolas
Succeed in banking their fires
To enter another year?
What will they taste of, the Christmas roses?
The bees are flying. They taste the spring (PLATH, 1999: 76).

A beleza da liberdade das abelhas, do sobreviver com o passar do tempo e o “provar a primavera” simbolizam o ato de renascer. Todas essas ideias se perdem no fim trágico que Hughes deu ao livro. Concluímos que a identidade criada por Hughes apenas enfatiza o drama de Plath, fazendo-o maior que a obra. Outro ponto a ser enfatizado é a exclusão de alguns poemas, pois na opinião de Ted Hughes, eles faziam referência direta ao relacionamento deles. Em uma entrevista em 1995, Ted afirmou que o corte se devia aos editores e o tamanho da obra. De uma forma ou de outra, está nítida a influência dos cortes na forma

como o público e os críticos aceitaram o trabalho. Assim, Plath foi criada aos olhos de uma obra mutilada e que não expressava *necessariamente* aquilo que ela desejava.

I? Me? Os diferentes eus na obra

Em *Ariel* o leitor encontrará um uso constante da primeira pessoa, seja em “I”, “my”, “our”, ou outras referências. Esse uso não esconde a identidade da poetisa, mas sim, revela o quanto ela deseja. Para o leitor, o uso da primeira pessoa significa que existe alguém se pronunciando sobre uma situação pessoal. Porém, o leitor também terá que adivinhar a quem se refere o “you” do poema. Pode ser um homem, um amigo, o próprio leitor, porém essa questão é algo que o leitor pode deduzir, mas não confirmar.

Entretanto, apesar da dificuldade em identificar aquele a quem se refere, o “eu” é passível de ser estudado. Para tal, usaremos aqui o estudo de Sidonie Smith e Julia Watson no qual elas trabalhavam o “eu autobiográfico”, dividindo-o em quatro: o eu real, o eu narrador, o eu narrado e o eu ideológico. (2001: 59)

O eu real é aquele que pode ser identificado por meio de traços pessoais do autor na obra. Esse eu, também chamado de “historical”, é aquele que “vive ou viveu no mundo, seguindo com seus projetos na vida cotidiana” (Ibidem, p. 59). Em Plath, esse eu é facilmente identificado pela proposta do uso da vida como material. Em *Ariel* a presença de traços pessoais é comum. Em “Morning Song”, ela relata a experiência de cuidar de sua filha recém-nascida, enquanto em “Daddy”, ela se revolta contra seu pai falecido e revela como a ausência dele a influenciou. A partir dessa análise dos dados biográficos, percebemos o eu real como parte da sua poesia. Na obra de Plath é possível percebê-lo, porém Smith e Watson enfatizam que nem sempre é possível para o leitor ter acesso ao eu real, uma vez que “(..) this ‘I’ is unknown and unknowable by readers and is not the ‘I’ that we gain access to in an autobiographical narrative.”

O segundo eu, o eu narrador, é aquele que conta a estória, ou seja, aquele que fala. A voz do poema apenas relata aquilo que está no poema, enquanto o eu real traz toda a carga pessoal para o poema. Nem sempre o narrador é o poeta, como em “Purdah”, em que a voz é a de uma concubina e em “Lady Lazarus,” a de uma personagem que “devora homens” e “ressurge das cinzas”. Porém essas não são pessoas reais, mas sim representações de um eu real através do eu narrador. É interessante notarmos como em Plath esse eu narrador assume esse contar como uma força maior, como se fosse “coagida a contar” e não apenas com o desejo de fazê-lo (SMITH & WATSON, 2001: 59). A necessidade de expressar pode ser maior que o ato de querer contar. Em 1995, Ted Hughes, em uma entrevista, mencionou que

Maybe all poetry, insofar as it moves us and connects with us, is a revealing of something that the writer doesn’t actually want to say, but desperately needs to communicate, to be delivered of. Perhaps it’s the need to keep it hidden that makes it poetic –

makes it poetry. The writer daren't actually put it into words, so it leaks out obliquely, smuggled through analogies. We think we're writing something to amuse, but we're actually saying something we desperately need to share. The real mystery is this strange need.

A força de ter que contar é maior do que o próprio poeta. Provavelmente o (auto)revelar(se) é incontrolável e o eu narrador será o intermediador do que será transmitido ou não. Essa consciência é aquilo que um poeta deveria ter, como verificamos em uma entrevista de Plath com Peter Orr:

I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrific, like madness, being tortured, this sort of experience, and one should be able to manipulate these experiences with an informed and an intelligent mind. I think that personal experience is very important, but certainly it shouldn't be a kind of shut-box and mirror looking, narcissistic experience.

Quando comentou sobre o controle que o poeta deveria ter sobre o poema, Plath provavelmente não esperava que isso fosse utilizado contra ela. Muitos críticos afirmam que Plath controlava suas experiências em seus poemas, uma vez que ela seria capaz de analisar o que seria chocante e o que não seria. Porém, nessa afirmação está presente a ideia do eu narrador, uma vez que ele revelará apenas o necessário, aquilo que pode estimular a mente do leitor. Através da sua experiência é que Plath cria o poema, porém não o isolando, mas sim o tornando universal. É nesse universalismo que o leitor tem permissão para entrar.

O eu narrador levanta questões a serem debatidas e o eu narrado é sobre quem se fala. Apesar do já mencionado pacto de confiança, o eu narrado pode representar um tipo de armadilha, pois enquanto pode selecionar o que revelar, os fatos narrados se encontram em outro tempo, conseqüentemente, a visão a qual o leitor tem acesso é diferente. Não podemos entender que o tempo narrado é o mesmo no qual o autor se encontra. A competência linguística, a experiência e o conhecimento utilizados são os do autor, já tendo passado pela experiência e sabendo do final (SMITH & WATSON, 2001: 61). Logo, não é possível para o autor dar a sua obra a visão que ele teve, mas sim a visão que ele tem.

Quando focamos em Plath, não temos essa problemática. Apesar de alguns poemas trazerem à tona dramas familiares, por exemplo, a ausência de seu pai e sua relação com sua mãe, não está presente neles a essência de enxergar o passado através dos olhos da jovem que ela fora. O oposto se estabelece: Plath trabalhou seus problemas com a voz da mulher que já era e não daquela que fora. Conforme sua própria filha Frieda afirmou na introdução da edição restaurada de *Ariel*, “O fim do casamento definiu todas as outras dores de minha mãe e as redirecionou. Trouxe um tema à poesia. Mas a voz de *Ariel* já estava lá, nos poemas do final de 1961 e início de 1962.” (PLATH, 2007: 16) Aquilo que está em *Ariel* não é uma voz lembrando um passado, mas sim, “acertando suas contas” com ele.

Entretanto, ao pensarmos na já mencionada possibilidade da “manipulação de experiência” afirmada pela própria poetisa, surge uma problemática com o eu narrado. Se ela aceita que suas experiências possam ser analisadas por meio de uma mente inteligente e sagaz, existe a possibilidade de inventar ou modificar o fato narrado. Talvez isso seja mais perceptível em poemas nos quais Plath (re)cria suas experiências, dando outros finais ou demonstrando sua vingança. Julgamos essa liberdade poética compatível com a confissão a qual ela se propõe a fazer, mesmo buscando dar um final diferente ao fato. Ana Cecília Carvalho (2003: 86) cita Ruth Silviano Brandão para justificar essa armadilha, uma vez que a segunda afirma que a literatura é como uma metáfora e a verdade é uma “busca fadada ao fracasso”, pois “a verdade só existe como linguagem”. Entretanto, mesmo na linguagem é possível a leitura da experiência nas entrelinhas, mesmo que expressar suas necessidades não seja o objetivo do autor. Ele pode inconscientemente escrever sobre sua experiência, caso contrário não se poderia distinguir uma obra autobiográfica de uma ficcional. No caso de Plath, *The Bell Jar* é um romance autobiográfico, ainda que a personagem central não apresente alguns traços da autora. Concluímos que, mesmo a experiência sofrendo alterações no caso de Plath, ainda assim temos uma poesia ligada ao confessionalismo e que não apresenta um eu narrado ficcional a fim de criar uma situação diferente ou oposta àquela vivenciada.

O quarto e último eu é o ideológico. Esse tipo de eu é aquele que está por trás do autor no que tange às questões históricas e ideológicas. Ao pensarmos o autor como produto de seu meio, podemos enxergar traços dessa influência em sua obra. Negar que o contexto histórico e pessoal faça parte da obra de Plath é negar a essência de seu trabalho. Historicamente Plath se encontrava em uma sociedade que, apesar de se julgar à frente de seu tempo, estava ainda presa aos modelos patriarcais. A posição da mulher ainda era uma questão a ser resolvida.

Muitas mulheres iniciaram atividades antes exercidas pelos homens, principalmente durante a época da Segunda Guerra. Após o fim dos confrontos, elas perceberam como poderiam alcançar a sua liberdade e conquistar maior independência. À época, quando analisamos propagandas e produtos, há uma ênfase no consumidor do sexo feminino, enfatizando que a casa seria o melhor lugar, com produtos que lhe facilitariam a vida e tornariam tudo mais fácil. Logo, a figura da mulher surgindo como um ser independente era, socialmente, um “problema a ser resolvido”.

A independência surge como a saída para fugir de um possível “sufocamento.” A percepção dessa saída enfatiza a necessidade de reafirmar ideias e identidades, desmistificando a concepção da mulher como esposa-procriadora, e reafirmando, assim, o já existente processo de dissociação da voz masculina, conforme Elaine Showalter afirma, quando cita que a escrita feminina é um “double-voiced discourse”. Ao estudar a evolução da escrita feminina, Showalter demonstra como a produção feminina sempre foi influenciada pelos

padrões literários masculinos que sempre foram dominantes, enquanto o discurso feminino ficava “mudo” (1999:16).

É impossível negar a existência de uma voz masculina sobre a feminina, mesmo a primeira não sendo conscientemente opressora, pois de fato ela existe como um padrão. A obra plathiana apresenta esse aspecto, uma vez que nela o homem se torna um opressor e ela necessita superá-lo. Quando focamos especificamente o início de sua obra, Plath constantemente se referia à necessidade de utilizar teorias e ler obras de autores famosos, que em sua maioria eram homens. Em seus diários demonstra essa preocupação e essa influência está em seus escritos mais juvenis.

Em *Ariel* existe a quebra com o “double-voiced discourse”, pois ela tenta se dissociar da voz masculina que permeava sua obra. Os opressores de seu discurso são antagonizados e necessitam ser expelidos de seu mundo. Para tal, no entanto, Plath necessitou ressuscitar medos e temores, além de aceitar fraquezas e a realidade. É por meio dessa necessidade de liberdade que buscaremos trabalhar seus poemas.

Será esse eu ideológico que explicará muitas vezes o trabalho de Plath. Ao aceitar a escrita de Plath como o meio encontrado pela autora de clamar por sua liberdade, o leitor perceberá traços autobiográficos que remetem ao meio social e familiar da autora. A ótica do leitor influenciará a leitura da obra, pois se ele enxergar Plath como uma suicida, sua obra terá essa mensagem. Porém, enxergando a poetisa como uma mulher forte e à frente de seu tempo, poderá apreciar os poemas como ela pretendia que eles existissem, como a expressão de seus medos e problemas.

Apesar da ótica do leitor influenciar sua leitura, também é necessário demonstrar que ele deve refletir sobre o que lê. Não é difícil o leitor se sentir “seduzido” ou “convidado” a participar da situação narrada por Plath em seus poemas. Em diversos momentos Ana Cecília Carvalho (2003) relata como o leitor se torna parte de um público que assiste a uma encenação. Sabemos que Plath negava a impessoalidade em seu trabalho, o que nos leva a concluir então que o material descrito é verdade. Assim, o leitor não questiona e aceita o fato, o que o leva a se ver naquela situação e, por fim, aceitar um lado.

Apesar de conflituosa pelo seu teor autobiográfico, a poesia plathiana seduz o leitor justamente pela característica mencionada. Ninguém diria que uma mulher bem-sucedida academicamente e de futuro promissor poderia guardar tanto rancor e tanta raiva, demonstrando que ela é tão vulnerável quanto qualquer outro ser humano. Tal fato enfatiza que, mesmo sendo bem-sucedida, ela sofria dos mesmos problemas que outras mulheres: um casamento complicado, problemas familiares e psicológicos dentre outros. Será justamente esse lado oculto que surgirá em sua poesia e com o qual o leitor buscará satisfazer sua curiosidade ou compartilhar seu drama.

Referências bibliográficas

AMARAL, Solange Mello do. *Discurso autobiográfico: O caso Nair de Teffé*. Rio de Janeiro: Editora Museu da República, 2007.

BUTSCHER, Edward (org.). *Sylvia Plath: The Woman and the Work*. New York: Dodd, Mead & Company, 1977.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KUKIL, Karen (org.). *The unabridged journals of Sylvia Plath 1950-1952*. London: Faber and Faber, 2001.

LEJEUNE, Phillippe. *On autobiography*. Tradução de Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. São Paulo: Verus Editora, 2007.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own*. Princeton: University of Princeton Press, 1999.

SMITH, Sidonie & WATSON, Julia. *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Na internet

HUGHES, Ted. "Interview with Ted Hughes". Disponível em < <http://www.sylviaplath.de/plath/thint.html>>. Acesso em 20 fev 2009.

ORR, Peter. "A 1962 Sylvia Plath Interview". Disponível em: <http://www.english.illinois.edu/Maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm>. Acesso em 20 fev 2009.



Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 162-167, nov. 2009

Literatura e Psicanálise: novas abordagens

Sabrina Perpétuo Ferreira

Graduanda da Universidade Federal de Ouro Preto. sabrinaperpetuo@gmail.com

Vania Maria Baeta Andrade

UFOP. Doutora em Literatura Comparada, Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise.
Orientadora do Projeto de Iniciação Científica:
“Literatura e Psicanálise: um trabalho de citação”.

Resumo: O presente artigo tem como objetivo evidenciar e divulgar novas práticas de escrita e novas abordagens da relação entre Literatura e Psicanálise. O artigo apresenta a existência de dois trabalhos já postos em prática em minha pesquisa de iniciação científica, intitulada “Literatura e Psicanálise: um trabalho de citação”: o da citação e o da letra. A própria estrutura do artigo, em forma de carta, ou melhor, *lettre*, apontará os caminhos pelos quais essas abordagens nos conduzem. A apresentação do meu projeto neste artigo será, portanto, uma tentativa de dar ao leitor alguns passos de reflexão em torno da interação entre esses dois campos. Nesse projeto pretendo criar subsídios que irão apontar outras maneiras possíveis de diálogo, fora do modelo reducionista, no qual opera uma abordagem aplicativa, ou seja, a de uma Psicanálise aplicada à Literatura, ou do uso da literatura como ilustração de conceitos analíticos.

Palavras-chave: 1. Literatura e Psicanálise. 2. carta. 3. letra. 4. citação.

Mariana, 22 de maio de 2009

Caros colegas,

Gostaria de lhes explicar, inicialmente, por que ficou decidido (não por mim, ou por minha orientadora, mas por uma *força* causada a partir do *trabalho* do meu projeto) que a melhor maneira de apresentar este artigo seria, simplesmente, por meio de uma *carta*. Uma carta. Trata-se de uma condensação significativa que a palavra francesa *lettre* – que designa tanto letra como carta – comporta. Ou seja, encontramos aí a noção de letra e o papel da carta. Podemos pensar a carta como suporte material que vela/re-vela uma mensagem; ou

como forma eficaz de uma comunicação. Uma carta, nos diz Jacques Lacan, sempre chega a seu destino. Tal noção, a noção de *lettre*, tornou-se fundamental por ser um dos suportes teóricos do meu projeto de iniciação científica. Podemos encontrar essa noção, já no início dos *Escritos* de Jacques Lacan, em um texto no qual a psicanálise se encontra com a literatura/letra de Edgar Allan Poe: “A carta roubada”. Nesse texto, o psicanalista vai trabalhar com a idéia de letra como átomo significante e, ao mesmo tempo, carta, envio¹. Será justamente nesse ponto, *ponto de letra*, que meu projeto de pesquisa – intitulado “Literatura e Psicanálise: um trabalho de citação” – ganhará corpo.

Quando lhes disse a respeito de uma *força* causada a partir do *trabalho* do meu projeto, pretendia com isso deixar claro que a palavra *trabalho* foi aqui tomada no sentido de que há, na realização deste, um processo ou um movimento constante de construção e desconstrução de *conceitos e limites*.

Por falar em conceitos, tem sido fundamental entender que, diferentemente do que se entende por *conceito* no meio acadêmico, para a psicanálise, ele, o conceito, será concebido como isomorfo à formação do inconsciente. Isso quer dizer que, citando Ritvo, “o conceito mantém com seu objeto a mesma relação que a demanda mantém com o desejo” (RITVO, 2000, p.10). Ou seja, a demanda é articulada enquanto vai construindo, em seus movimentos, um espaço central que é o desejo. Uma vez que esses movimentos vão girando em torno desse espaço, e não se sobrepondo, isso implicará que as determinações não vão substituindo umas às outras, mas, sim, suplementando. Desse modo, percebe-se que, na Psicanálise, o conceito somente se fecha em torno do seu próprio vazio. Em outras palavras, “o conceito está estruturado em função de um ponto de impossibilidade do qual não pode dar conta” (RITVO, 2000, p. 11). E aqui está o rigor psicanalítico, já que em cada momento, e sempre de modo diferente, o ponto de impossibilidade está ligado ao *umbigo do real*.

Peço a vocês, agora, que voltem o foco para a palavra *limite*, pois, a partir dos encontros que essa palavra proporciona, busquei os fundamentos teóricos, os quais sustentam os objetivos do meu projeto.

Na tentativa de trabalhar a relação entre a Literatura e a Psicanálise, fora do modelo reducionista, no qual opera uma abordagem aplicada, ou seja, a de uma Psicanálise aplicada à Literatura, ou do uso da literatura como ilustração de conceitos analíticos, tento criar com esse projeto subsídios que irão apontar outras maneiras possíveis de interação entre esses dois campos. Meu projeto de pesquisa tem, dessa forma, o objetivo primeiro/primário de elaborar um “mosaico de citações”. Esse mosaico está sendo organizado a partir de verbetes em torno de palavras-chave selecionadas do campo de interseção entre a Literatura e a Psicanálise.

A partir desse ponto, gostaria de chamar a atenção para dois trabalhos postos em prática: o da citação e o da letra. Esses trabalhos apontam também para a noção de *limite*,

¹ RITVO, Juan. Conferência: O conceito da letra na obra de Lacan. Transcrição de fita e tradução: Angêla A. Mathews. *A Prática da Letra*. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, n. 26, p. 11, ano XIX (2000).

acentuada desde o início. Uma noção que será da ordem do *litoral*, e não da fronteira, por demarcar territórios de distinta natureza (A letra como *litoral*: entre o Simbólico e o Real). A idéia de *literal/litoral* pode ser encontrada em *Outros escritos* de Jacques Lacan, no texto “Lituraterra”. Sobre esse texto cabe agora esclarecer que se trata de um dos escritos em que o psicanalista avança na elaboração da noção de *letra*. Sabendo, então, que essa será uma temática vasta e recorrente em toda sua obra, e que, portanto, necessitará de um estudo mais detalhado, decidi abordá-la como sendo um dos objetos de estudo teórico da pesquisa. Sendo assim, fica marcado aqui um dos objetivos secundários, ou seja, o de estudar a letra enquanto prática, melhor dizendo, estudar a *prática da letra*, na medida em que assim ela for me convocando. Preciso dizer, desde já, que, devido a sua relevância, será necessário discutir esse assunto em uma futura carta, ou melhor, *lettre*. Recorro aqui às palavras de Lacan para justificar esse adiamento:

Como lhes transmitir essa emoção que tomou conta de mim quando, debruçado sobre uma dessas vitrinas, eu vi, sobre uma costela fina, claramente uma costela de mamífero – eu não sei bem qual, e eu não sei se alguém saberia melhor do que eu, tipo de cabra ou cervídeos –, uma série de pequenos riscos: primeiro dois, depois um pequeno intervalo e, em seguida, cinco, e depois tudo recomeça (LACAN, apud MACHADO, 1998, p. 198).

Contudo, gostaria de reforçar neste momento, que será justamente nesse ponto, *ponto de letra*, em que acredito haver um *ponto de encontro* fecundo entre a Literatura e a Psicanálise. Dois campos que, embora distintos em suas especificidades, atuam com a *prática da letra*. Recorro aqui às idéias de Ram Mandil, em seu texto intitulado “Para que serve a escrita?”, no qual o autor, na tentativa de responder a essa pergunta, partirá da hipótese de que, na Psicanálise, sobretudo após Lacan, a escrita servirá para escrever o que não pode ser escrito: “O que está indicado aqui é que escrevemos a partir do que não pode ser escrito, isto é, movidos pelo que não é capaz de se inscrever” (MANDIL, 1997, p.104). Assim também nos disse Clarice Lispector: “Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem”.

Ram Mandil nos dirá ainda que será no contexto das interpretações literais de Freud que poderemos pensar uma outra relação entre a Psicanálise e a Escrita, ou seja, a partir *de uma leitura do que se ouve do inconsciente*. Se seguirmos então esse raciocínio, observaremos a possibilidade de uma nova relação entre a Psicanálise e a Escrita, na qual irrompe a força da letra.

Reforço essa relação, *literatura-psicanálise-escrita*, através da idéia de Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, na qual a Literatura (a partir da contemporaneidade) e a Psicanálise ocupam o lugar de *contraciências*, que, para além ou aquém do conhecimento do próprio homem, fazem reaparecer, “em sua insistência enigmática”, “a questão do ser da linguagem”. Desse modo, fascinada pelo ser da linguagem, a palavra literária acaba por se encontrar com a palavra psicanalítica.

Retomo, agora, o que eu havia já mencionado: a existência de dois trabalhos postos em prática em minha pesquisa. Ou seja, o trabalho da citação e o da letra. Então, ainda falta lhes contar sobre o trabalho da citação. A proposta de confeccionar um “mosaico de citações” obedece à idéia de tomar a citação como trabalho. Tal idéia ganhou consistência teórica com as elaborações formuladas por Antoine Compagnon em *O trabalho da citação*. Nesse sentido, é importante destacar que, tal qual Compagnon, tomo a citação como uma prática de leitura, ou seja, aquilo que, na leitura de um texto, nos solicita, nos excita, nos põe a trabalho. Isso é o que produz uma citação. Poderíamos também pensá-la, com Roland Barthes, em seu *Prazer do Texto*, e dizer: esse texto me quer. Acredito, portanto, que compor um texto de citações é também oferecer um convite à leitura, por meio de fragmentos que solicitam e provocam.

Convido-os, ainda, a refletir sobre até que ponto poderíamos alcançar os *limites* proporcionados pelos textos. Porque, se tomarmos a noção de *intertextualidade*, assim como foi formulada por Julia Kristeva, somos lançados à deriva de pensar que “todo texto é um mosaico de citações”.

Sobre isso, poderia dizer-lhes que as idéias de trama e tessitura mostram-se fecundas para a prática da letra. Citarei uma passagem do conto “Amor”, de Clarice Lispector, a fim de evidenciar essa trama e tessitura, na qual a escrita de Clarice não cessa de nos entrelaçar. Um entrelaçamento feito por fios-*limites*, ao fazer uma peculiar travessia: da letra literária à letra literal: “A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido” (LISPECTOR. 1998).

Retorno, agora, ao texto “O amor é cego”, de Lucia Castello Branco, no qual será abordada a questão da travessia da escrita em Clarice Lispector. Nele podemos vislumbrar a travessia da escrita como uma travessia do amor, e esta não deixará de corresponder ainda à travessia da letra. Uma correspondência, uma carta, uma letra: *lettre*. Um amor correspondido, um amor *de* ou *por* correspondência? Um amor tal qual o mito do andrógino, trazido por Aristófanes, no *Banquete* de Platão? Ou um amor como o de Poros e Penia, um amor cego, sem correspondência, como o que Diotima nos conta nesse mesmo *Banquete*? Trata-se, no texto de Clarice Lispector, de uma travessia. Nesta, o texto, correspondentemente, vai se esgarçando – os fios partidos, a rede perdera o sentido. Resta o que Lucia Castello Branco chamará de *ponto de letra*, antes que os fios se recomponham, e a escrita, diante do espelho, se normalize.

Chegando, então, nesse ponto de encontro – da letra com o amor –, penso que não será impróprio da minha parte terminar esta carta fazendo-lhes uma confissão. Na verdade, o que pretendo lhes dizer tem a ver com aquela *força*, à qual me referi no início desta carta, e na qual atribuí minha decisão de estabelecer este artigo como uma carta. Esclareço ainda que essa *força* é da ordem do *arrebato*. Arrebato assim como o recebi de Lacan:

Arrebatamento – essa palavra constitui para nós um enigma. Será objetiva ou subjetiva naquilo em que Lol V. Stein a determina?

Arrebatada. Evoca-se a alma e é a beleza que opera. Desse sentido ao alcance de mão iremos desembaraçar-nos como for possível, com algo do símbolo.

Arrebatadora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de ferida, exilada das coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa. (LACAN, 2003, p. 198)

Confesso que foi a partir do arrebatamento – do momento em que me senti arrebatada – ao me deparar com uma prática de escrita usada por Vania Maria Baeta Andrade, em sua tese *Luz Preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. Essa prática, simplesmente, foi a de escrever a tese em forma de cartas: cada capítulo, uma carta. A partir de então, pude, enfim, decidir, dentre tantos outros motivos que já me levavam a essa direção, utilizar também a *carta* como forma de apresentação deste artigo. Conto-lhes ainda que, sendo essa também uma prática de escrita utilizada por essas três mulheres (a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, a Santa Teresinha de Lisieux e o estudo de Vania Baeta), achei mais interessante utilizar, isomorficamente, essa mesma prática. Dessa forma, findo, aqui, com uma citação de Maria Gabriela Llansol. Justamente, por ter sido atravessada pelos fios deixados em sua escrita.

Rasguei-me a mim próprio e quis deitar-me fora. Por isso, te deixo este bilhete.

Vieste e foste.

Não foi por isso que te amei menos.

Em mim, não se realizou a tua conjectura sobre a ressurreição da carne _____

Reconhecerás tu, neste impulso da visão, uma carta de amor? (LLANSOL, 1998)

Referências bibliográficas

ANDRADE, Vania Maria Baeta. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva. 1996.

BRANCO, Lucia Castello. A escritura não tem anel, in: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

BRANCO, Lucia Castello. O amor é cego, in: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

BRANCO, Lucia Castello. O sopro Clarice, in: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, in: *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LACAN, Jacques. Lituraterra, in: *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. Amor, in: LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACHADO, Ana Maria Netto. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. Ijuí: Ed. Unijuí, 1997.
- MANDIL, Ram Avraham. Para que serve a escrita?, in: MANDIL, Ram Avraham; Maria Inês de Almeida (org.) *Para que serve a escrita?*. São Paulo: EDUC, 1997.
- POE, Edgar Allan. A carta roubada, in: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- RITVO, Juan. Conferência: O conceito da letra na obra de Lacan. Transcrição de fita e tradução: Angêla A. Matheus. *A Prática da Letra*. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, n. 26, ano XIX (2000).



Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários (ISSN 1984-0705)
Patos de Minas: UNIPAM (2): 168-178, nov. 2009

El mito del Minotauro en “La casa de Asterión” de Borges y en “Los reyes” de Cortázar

Santo Gabriel Vaccaro
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Este trabalho analisa “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges e “Los reyes” de Julio Cortázar com o objetivo de identificar, tomando como base a versão do mito do Minotauro do autor clássico Apolodoro (e de Plutarco e Ovídio em menor medida), que elementos textuais do relato mítico tradicional foram reproduzidos ou reutilizados e quais foram substancialmente modificadas por Borges e Cortázar nas suas releituras contemporâneas do mito minóico.

Palavras-chave: 1. Jorge Luis Borges. 2. Julio Cortázar. 3. Apolodoro. 4. Minotauro. 4. Releitura mítica

El mito: polisemia y complejidad

Mito es una palabra polisémica y, por lo tanto, compleja al momento de delimitar un campo significativo. Sin embargo, en un sentido amplio, el mito puede ser definido como una especie de realidad histórica concreta a la cual van agregándose con el paso del tiempo otras realidades de diversa índole: naturales, éticas, psicológicas. En una primera aproximación, y como refiere Rubino (1994, p. 56), la noción de mito se configura como una suma de diferentes esferas o ámbitos donde participan, por un lado, la historia y, por el otro, la naturaleza y la psique¹. Pero esta superposición de elementos, no sólo no deja entrever una definición clara de mito, sino que resulta una evidente dificultad para delimitar lo que es realmente tal concepto. Y esa dificultad se acentúa inclusive más cuando se intenta alcanzar una definición de mito a través de una postura clasificatoria. A pesar de ello, algunos autores como Alemán (2003, p. 13-18) arriesgan una clasificación y presentan los mitos como

¹ Los elementos nombrados están vinculados, en líneas generales, con la idea de mito que hace referencia, por ejemplo, a los mitos griegos, y no a los mitos estrictamente literarios como é o caso de Don Juan Tenorio.

divididos en: *teogónicos* (los que relatan el origen y el nacimiento de los dioses), *cosmogónicos* (los que mencionan el comienzo del cosmos y la creación del mundo), *etiológicos* (los que se refieren a los orígenes de los seres y de las cosas), *escatológicos* (los que explican la vida de ultratumba, el futuro y el fin del mundo), *teológicos* (los que narran la historia de los dioses), *épicos* (los que mencionan las aventuras de los héroes) y *morales* (aquellos relacionados con las luchas entre el bien y el mal).

En relación al aspecto clasificatorio, y dando otro matiz de complejidad al tema, debe ser señalado que un mismo mito puede ser morada de más de un elemento de los arriba mencionados como característicos o constitutivos de una clase mítica determinada (cohabitan elementos de los mitos teogónicos y etiológicos, épicos y morales, etc.). En este sentido, G. Kirk (1992, p. 33) señala que “[...] igual que un cuento, un mito puede tener diferentes centros de interés o diferentes niveles de significación”.

A pesar de lo referido, y con el objeto de avanzar en la problemática presentada en este trabajo, se observa como una definición pasible de ser adoptada es la referida por Padilla (1997, p. 9) al indicar que: “[...] el mito es una narración que, en la mayoría de los casos, contiene elementos simbólicos y extraordinarios, pero que, en definitiva, nos presenta una historia. Este relato suele tener, además, un carácter dramático y ejemplar”. El mismo autor, y completando la definición de mito, agrega algunos elementos que caracterizan tal figura en el campo de lo que él llama la *fe mítica*. Así Padilla (1997, p. 10) señala que el “conjunto de estos relatos forma la ‘historia de la tribu’, es el bagaje cultural del pueblo. Proceden de tiempos prehistóricos y son transmitidos oralmente de generación a generación. Su veracidad es aceptada por el pueblo que no duda en tomar ejemplo o extraer una enseñanza de ellos”.

Otras visiones que pueden aclarar el concepto “mito” nacen de la relación existente entre este último y la historia. Estas posturas trabajan sobre la idea de que la historia consigue ser captada, pues resulta de un pasado más reciente, mientras que el mito pertenece a un pretérito fabuloso y ficcional distante, que no puede ser abarcado sino por la inconmensurable ayuda de la literatura. En este sentido, Mircea Eliade (1978, p. 11) presenta una relación entre la narrativa mítica y la creación de los hechos históricos:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, O Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.

Otras de las posibilidades existentes al momento de comprender lo que podría ser un mito es pensar en la vinculación existente entre este último y la figura del lenguaje. Segundo Ernest Cassirer la palabra mito es una especie de superpotencia que está más allá de los dioses y que se confunde con ellos. Para el autor citado puede existir una raíz común que

vincule las consciencias mítica y lingüística y que descansa sobre lo que se podría mencionar como un pensar metafórico. Este aspecto común referido más a la recíproca influencia entre lenguaje y mito puede observarse en la siguiente idea:

A linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma formação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial (CASSIRER, 1985, p. 106).

A pesar de que el mito es un fenómeno complejo, puede afirmarse que, en sus diferentes acepciones, el mito siempre descansa en una *historia narrada*. Así puede recordarse que el discurso, lo contado, desde los albores de la humanidad, era un arma de quien discurría, del “poeta”, para, como recuerdan Charaudeau y Maingueneau, “[...] cumplir el papel de intermediarios entre los dioses y los hombres, por un lado celebrando a los héroes y por otro interpretando los enigmas que los dioses enviaban a los humanos” (2005, p. 285).

De lo hasta aquí mencionado, se desprende como característico de los mitos la preponderancia de los héroes (mitos épicos) en la actividad discursiva, el carácter simbólico y extraordinario de lo narrado, el aspecto dramático en lo que se cuenta, la condición oral y la explicación lógica de los elementos fundamentales de nuestra existencia (mundo, dioses, etc.). También se destacan las características descomunales que poseen las celebridades míticas de la épica que, como modelos a seguir, condensan los ideales deseados por el hombre común y personifican figuras definidas como ejemplo de cualidades y virtudes².

Resumiendo vemos que en los mitos, generalmente, existe una historia narrada, un carácter extraordinario y simbólico de tal narración y la participación de personajes considerados semidioses o héroes.

Debe señalarse, para completar el hilo conductor de este trabajo, que estos héroes, así como las circunstancias que se refieren a los otros personajes, al tiempo, al espacio y al resto de los elementos que componen un relato, presentan cierto equilibrio en las diversas versiones que del mismo mito se conocen en el ámbito de un relato considerado clásico. Y los mitólogos, generalmente, tienden a mantener las mismas características en sus visiones. Un ejemplo de eso es que en los personajes nunca se confunden sus papeles específicos (los protagonistas son protagonistas en cada uno de los relatos) y tal característica se torna esencial para investigar el fenómeno que se produce con relación a los mitos clásicos cuando son *revistos* en las letras contemporáneas por Jorge Luis Borges y Julio Cortázar.

² Los personajes que brillan en los mitos épicos son los héroes. Ellos realizan grandes proezas y son los representantes del bien que constantemente combaten las fuerzas malignas encarnadas por los monstruos o bestias (villanos). Así, llegamos a las definiciones de protagonista (héroe) y antagonista (villano) que serán, como veremos, seriamente cuestionadas en los textos de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.

Algunas peculiaridades del mito del Minotauro en la Biblioteca de Apolodoro

En la caracterización clásica del relato minoico debe señalarse que, segundo Kirk (1974, p. 12), algunos estudiosos de la mitología antigua opinan que, de las diversas versiones de los mitógrafos clásicos sobre el relato del Minotauro, la versión de Apolodoro de Atenas, autor del libro *Biblioteca*, escrita en el siglo II a.C., merece especial atención.

Apolodoro (1950, p. 82-83) introduce el mito del Minotauro de Creta en los siguientes términos:

Cuando Asterio murió sin dejar descendencia, Minos quiso reinar en Creta pero se lo impidieron. Entonces él alegó haberle sido destinado el reino por los dioses; en prueba de ello dijo que le sería otorgado aquello que pidiese. Y al ofrecer sacrificios a Poseidón, le rogó que hiciera aparecer un toro desde el abismo, prometiéndole inmolarlo en cuanto se presentase. Como recibiera de Poseidón un hermoso toro, obtuvo el reino; entonces lo envió a la manada y sacrificó otro en su lugar [...]. Poseidón, irritado contra él por no haber sacrificado el toro, transformó a éste en animal bravío y encendió en Pasífae pasión por la bestia. Ella, enamorada del toro, tuvo por cómplice a Dédalo, arquitecto que había huido de Atenas a causa de un asesinato. Este construyó una vaca de madera, sobre ruedas, la ahuecó y le cosió la piel de una vaca que desolló. Después de colocarla en el prado donde el toro acostumbraba a pacer, introdujo en ella a Pasífae y al llegar el toro, creyéndola real, tuvo ayuntamiento con ella. De esta unión nació Asterio, llamado Minotauro. Tenía cara taurina, pero el resto de su cuerpo era humano. Minos, aconsejado por ciertos oráculos, lo encerró en el laberinto y lo custodió. El laberinto, cuyo constructor fue Dédalo, era un recinto de complicados ambages, que confundían la salida.

Como puede observarse, en la versión de Apolodoro, en un primer momento, el mito señala la desobediencia de Minos (padraastro del Minotauro), continúa con el castigo de Poseidón y concluye con el alumbramiento de Asterio (Minotauro), hijo de Pasífae y el toro divino. En líneas generales, la mayoría de los mitógrafos clásicos coinciden en estas apreciaciones.

En una segunda instancia, Apolodoro (1950, p. 119) continúa relatando el mito y refiriendo que, debido a la muerte de Andrógeno (hijo del rey Minos) en Atenas, fue instituido un castigo que consistía en “[...] enviar desarmados siete muchachos y el mismo número de muchachas, para ser devorados por el Minotauro”.

Esta segunda parte es una de las más flexibles en cuanto a las características del mito si se comparan sus diversas versiones. Por ejemplo, algunos autores no coinciden en el número de personas que formarían el grupo a ser sacrificado y en la periodicidad en que el rito debía ser cumplido.

Apolodoro (1950, p. 120) menciona que “todos los años los atenienses enviaban siete donceles y el mismo número de doncellas”. Ya Plutarco (2001, p. 24), en su libro *Vidas Paralelas*, menciona que el sacrificio posee “la condición de mandar durante nueve años como tributo siete jóvenes y otras tantas doncellas”.

Otro de los mitógrafos que tratan el relato minoico es Ovidio, quien en su texto *Las metamorfosis* refiere que el rey de Creta ordenó un “tributo anual de siete varones y otras tantas hembras durante nueve años seguidos” (OVIDIO, 1995, p. 145).

Aunque entre los estudiosos de los mitos clásicos la periodicidad de los sacrificios posee variaciones mínimas, los estudiosos modernos y algunos escritores se han dividido al respecto. Algunos siguen fielmente los relatos ortodoxos y otros operan modificaciones más profundas. Como ejemplo de la primera corriente, entre los historiadores, se menciona a Guerber (1997, p. 238) en cuyo libro titulado *Grecia y Roma* reafirma que los atenienses “eran obligados a pagar un tributo anual de siete mozalbetes y siete doncellas”. En un plano más innovador se encuentran Padilha (1997, p. 138) señalando en su libro histórico *Héroes mitológicos* que “los atenienses se vieron obligados a enviar siete jóvenes y siete doncellas a Creta como tributo cada nueve años”, y Kirk (1992, p. 127) refiriendo que se “había comenzado a exigir un tributo cada tres años”, introduciéndose nuevos lapsos temporales a las versiones existentes³.

De esta manera, se observa que de la comparación de las características que componen los relatos sobre el mito griego del Minotauro de Apolodoro de Atenas, de Plutarco y de Ovidio,⁴ se desprende, como ya se mencionó, que no existen divergencias muy profundas entre los mismos. Ya en el caso del cuento *La casa de Asterión* de Borges y del texto *Los reyes*⁵ de Cortázar puede ser observado que la escritura de los autores da un paso más con relación a los relatos clásicos al trabajar el nivel interno o psicológico de los personajes, alcanzando, de esta forma, modificaciones en la percepción del papel que cada uno cumple dentro del mito.

En lo concerniente a los protagonistas del mito cretense, y como paso previo al análisis de “Los reyes” y “La casa de Asterión”, se recuerdan las palabras de Tzevan Todorov (2003, p. 260) cuando, explicando las relaciones existentes entre los diversos personajes de un relato y los atributos que estos poseen, dice que: “La relación entre ambos es indiscutible, pero ante todo es necesario observar [...], que los personajes, aunque están dotados de atributos, no pueden reducirse totalmente a ellos”. Una idea semejante permitiría, por ejemplo, modificar la caracterización de un personaje principal a un punto tal que se inver-

³ En esta particularidad del mito es procedente señalar que el texto de Cortázar se diferencia del texto de Borges, pues no introduce variantes significativas al referir el número de víctimas del sacrificio (ajustándose a los padrones clásicos): “Pero él reclama su tributo cíclico, reclama siete vírgenes y siete de vosotros.” (CORTÁZAR, 2004, p. 27) y al mencionar la periodicidad del sacrificio (en el texto es indirectamente mencionado que es anual): “En este día que vuelve cada año con una barca de llantos; en este día en que debo ser rey” (CORTÁZAR, 2004, p. 17). Ya en el cuento “La casa de Asterión”, cuando se refiere que “Cada nueve años entran en la casa nueve hombres” (BORGES, 2004, p. 569), se opera una modificación sustancial en el número de personas, en el género de las mismas y en el lapso temporal o periodicidad de los sacrificios.

⁴ Ovidio, a diferencia de los otros dos mitólogos, es de raíz latina, pero ese hecho no afecta su descripción de un mito que pertenece originariamente a la cultura griega.

⁵ La definición “texto teatral” tal vez sea la más ajustada al presente estudio, definición que se desprende de las expresiones vertidas por el mismo Cortázar (1998, p. 35) en *Julio Cortázar. Obra Crítica 1* cuando dice: “Não há literatura sem livros. Mesmo o teatro acaba sendo uma sorte de livro oral [...]” y de la definición de Maturó (2004, p. 26) que denomina a *Los reyes* como “un poema escénico”. Ambas nociones aproximan el escrito a la definición de *texto teatral*.

tiría su protagonismo, convirtiéndolo justamente en su cara opuesta (un antagonista). Otro aporte de Todorov vinculado al presente trabajo está relacionado con la caracterización del personaje observado a partir de un punto de vista directo o del indirecto. Cuando la observación es indirecta “[...] es el lector quien debe sacar las conclusiones, nombrar las cualidades: ya sea a partir de las acciones en las cuales este personaje está implicado, ya sea del mismo modo con que ese personaje (que puede ser el narrador) percibe a los demás” (2003, p. 264). Este caso podría explicar los cambios que el relato pseudomítico presenta en las versiones de Borges y de Cortázar, pues el tipo de caracterización permite modificar ampliamente la psique del personaje central de las narraciones. Ya en la observación directa, continúa Todorov, “el narrador nos dice que x es valiente, generoso, etc.; o cuando lo dice otro personaje” (2003, p. 264) y una alteración profunda de las cualidades de los personajes no es permitida, pues la posibilidad de caer en una contradicción en la figura aludida es muy grande.

Se insiste en la idea del personaje debido a que, como ya se observó, la caracterización del protagonista y del antagonista en el mito minoico clásico respeta una línea predefinida por la tradición oral en la escrita de los mitógrafos que es prácticamente invariable. Alguna circunstancia en el tiempo o en la trama del relato clásico puede diferenciarse de una versión a la otra, pero siempre sin ocasionar cambios bruscos que coloquen en riesgo la forma en cómo el relato se presenta tradicionalmente.

Así, y volviendo al caso de las lecturas del mito cretense que se observan en las producciones textuales de Borges y Cortázar, se nota que la forma y el fondo de los relatos son transformados a punto de colocar sobre la cabeza del villano del mito (el Minotauro) el papel de protagonista de la historia, función ostentada por el héroe (Teseo) en cada una de las visiones clásicas relatadas por Apolodoro, Plutarco y Ovidio.

Quién es quién en “Los reyes” de Julio Cortázar?

Julio Cortázar presenta los elementos que componen el relato mítico tradicional y desarrolla su texto en el mismo tiempo y espacio que describen los mitólogos clásicos, respetando el enredo y los nombres de los personajes, pero cambiando completamente las características psíquicas de los mismos. Este cambio radical coloca a cada integrante del relato en el polo opuesto al que ostenta en los relatos clásicos. El cambio patente que aparece en la lectura del *Los reyes* es justamente la inversión de los papeles que cada personaje del mito cretense desempeña. Un protagonista que resulta antagonista, y viceversa, deja al lector en la desconfianza de estar leyendo otra historia.

Ejemplo de lo supra mencionado es la frase de Teseo cuando comienza el coloquio con palabras que exhiben la decidida intención de quitarle la vida a su interlocutor: “No sé nada de ti: eso da fuerza a mi mano” (CORTÁZAR, 2004, p. 57), recibiendo como respuesta por parte del Minotauro: “¿Cómo podrías golpear? Sin saber a quién, a qué” (CORTÁZAR,

2004, p. 57). Se puede observar aquí, en Teseo, un héroe con sed de sangre, cegado por la ambición de poder y minimamente reflexivo. En *Los reyes*, la bondad del héroe del mito clásico se transmuta en violencia, el pensamiento en impulso y la reflexión en instinto.

También la respuesta dada por el villano mítico, por el Minotauro, es vista con la misma lente que observa a Teseo en el texto de Cortázar y se opera, así, la misma conversión en sentido contrario: la criatura salvaje, el monstruo sanguinario, el ser cruel y feroz pasa a ser un símbolo de la razón y de la reflexión, un representante de la sensibilidad, un modelo de astucia. Todas características que colisionan con la figura o la imagen que posee un antagonista.

Otras características que podrían considerarse *amíticas* aparecen en *Los reyes* y exhiben también esa inversión en los papeles centrales del relato clásico. Por ejemplo, cuando Teseo dice: “Todavía somos iguales” (CORTÁZAR, 2004, p. 58) intentando alcanzar un cierto matiz de paridad entre él y su adversario, comparación que cae rotundamente en la asimetría con cada frase del Minotauro de las cuales se desprenden sabiduría y lenguaje poético; cuando el Minotauro refiere que “no es con los ojos que se enfrenta a los mitos.” (CORTÁZAR, 2004, p. 58) o cuando dice que: “El hilo está a tus pies como un primer arroyo, una viborilla de agua que señala el mar” (CORTÁZAR, 2004, p. 59) también está demostrándose en la bestia mitológica una profundidad de pensamiento y sentimiento que lo distancia rotundamente de una criatura salvaje evidenciando, en contrapartida, la carencia de humanidad y racionalidad de su adversario.

Esta idea de inversión “protagonista/antagonista” es expresada claramente por el pensamiento de Taylor, quien refiere que “El minotauro no se defiende instintivamente del ataque mortal, como una bestia, porque no lo es esencialmente, a diferencia de los que visiten de hombres y son asesinos por completo. Combate con la inteligencia por la inteligencia” (TAYLOR, 1973, p. 554).

En “Los reyes”, ese juego de papeles invertidos estaría esbozando una imagen de toro-humano que sobrepasa valorativamente la idea que se tiene del hombre-bestia representada, paradójicamente, por el instinto asesino del héroe clásico Teseo.

El enigmático Asterión de Jorge Luis Borges

En el caso del cuento de Borges, la inversión del protagonismo Teseo-Asterión también es un elemento palpable del relato, pero la caracterización de su lectura va más allá de trabajar con el estatus de los personajes y descansa en la rescritura de varios componentes del mito cretense. Así, por ejemplo, el espacio – el laberinto –, número de jóvenes que serán sacrificados, la periodicidad de tal sacrificio, sufren cambios sustanciales. También debe mencionarse que la propia narrativa es presentada de forma muy particular. “La casa de Asterión”, además de un cuento cuidadosamente elaborado, es un misterio que se devela en una última línea, es un descifrar tardío de aquello que estaba permanentemente latente

para el lector, es un retirar el extraño velo del artificio para depararse con un relato conocido y casi sospechado.

Borges presenta en su relato otra forma de contar una historia y lo hace utilizando una verdadera trampa para quien la lee. El autor argentino también invierte el papel del protagonista del mito cretense y lo deposita en el personaje monstruo que deja de ser una aberración y pasa a ser un ser sensible y humanizado que se depara con las contradicciones de la vida y expone todo su sufrimiento con una postura melancólica y reflexiva.

Borges presenta a Asterión narrando en primera persona, utilizando un discurso directo y enumerando una serie de detalles correspondientes a su personalidad y a su vida en el espacio que ocupa. El narrador también refiere datos vinculados a las relaciones existentes con la sociedad que lo rodea, reflexiona sobre las víctimas que son periódicamente enviadas a su encuentro en carácter de sacrificio, y realiza algunas predicciones enlazadas a un futuro próximo donde se prevé la aparición de su redentor. Asterión, es decir el *Minotauro* de Creta, es el personaje central, es el narrador protagonista de la historia, y lejos está de ser el típico antagonista, monstruo, villano y representación de la naturaleza desviada -el hombre con cabeza de toro⁶- de los relatos clásicos. Así, podemos leer de boca del narrador: “Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias” (BORGES, 2004, p. 569).

El relato borgeano conforma una estructura que oculta, basado principalmente en su diferencia en la óptica de quien relata la historia, desde un primer momento, el mito del Minotauro. De esta forma, en “La casa de Asterión”, ya en su título se da preeminencia a una casa sobre el nombre del personaje principal, guardando las primeras pistas del relato:

Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas [...] están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas femeninas aquí ni el bizarro aparato de los palacios, pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la Tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida.) Hasta mis detractores admiten que no hay un solo mueble en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? (BORGES, 2004, p. 569)

En el epígrafe, el cuento posee algunas alteraciones importantes en cuanto a la verdadera cita de Apolodoro⁷. Tales cambios se justifican en la idea de mantener el misterio sobre el protagonista hasta el fin del cuento: “Y la reina dio la luz un hijo que se llamó Asterión” (BORGES, 2004, p. 569).

⁶ Contrariamente al personaje de Dante, en *La Divina Comedia*, donde este poseía cuerpo de toro y cabeza de hombre.

⁷ Si se profundiza en el estudio del epígrafe, se nota que Apolodoro de Atenas, en el libro *Biblioteca*, (III, I), menciona el nacimiento de Asterión, hijo de Pasífae y de un toro sagrado que una divinidad entregó al esposo de la primera, el rey Minos, y que este último se negó a sacrificar. Apolodoro, menciona en la cita que Borges utiliza, que Asterio se llamaría Minotauro a partir de ese momento. Tanto el nombre de Pasífae (“la reina” en el epígrafe de Borges), como el Minotauro (“Asterión”), fueron omitidos por el escritor argentino para mantener el enigma frente a los lectores

Luego, en los cinco párrafos escritos por un narrador en primera persona (lo que aleja al lector de una posible idea de bestia-narrador) se describen variadas situaciones vinculadas a los espacios donde Asterión se mueve y a los procesos sensitivos que este está atravesando:

Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el Sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar (BORGES, 2004, p. 569).

Ya en el último párrafo aparece un *nuevo narrador* mencionando las palabras de un personaje que revela el misterio hasta entonces presente. Es importante recordar en este punto la disposición convergente que la estructura del cuento posee. En este último párrafo se unen lógicamente todos los elementos antes presentados y se descubre realmente el secreto del texto.

La revelación sobre la identidad del narrador personaje es hecha por un nuevo narrador que entra en escena y refiere, antes de las palabras finales de Teseo, que “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce” y “Ya no quedaba ni un vestigio de sangre” (BORGES, 2004, p. 570). Acto seguido el héroe ateniense dice: “El minotauro apenas se defendió” (BORGES, 2004, p. 570) y la artimaña ficcional representada en una arquitectura sutil revela en su trasfondo el relato mítico que sostiene la ficción.

En las palabras de Teseo a Ariadna la identidad del Minotauro protagonista se hace patente, el ítem espacial se descubre (aunque no se mencione el labirinto de Creta) y cada fragmento del cuento, que hasta ese momento presentaba al monstruo mitológico como un ser sensible y reflexivo, cobra sentido en una nueva y peculiar relectura del relato minoico.

Algunas reflexiones finales

En este trabajo se analizaron las estrategias literarias que Borges y Cortázar utilizaron al momento de elaborar sus relecturas del mito cretense del Minotauro y las aproximaciones y alejamientos que, respecto de las versiones míticas clásicas de Apolodoro, Plutarco y Ovidio, aparecen en “La casa de Asterión” y en “Los reyes”.

Así, se puede referir que, en “Los reyes”, Julio Cortázar conserva o reproduce el modelo de historia que se presenta en el mito clásico del Minotauro. Los pasos del relato mitológico fueron respetados y seguidos por lo autor sin producir modificaciones sustantivas en su particular lectura. La singularidad del texto radica en la convivencia pacífica que en su interior se desarrolla entre los aspectos tradicionales míticos y el aspecto subversivo que la narración imprime a las figuras de Teseo y del Minotauro. Es justamente este aspecto innovador en la caracterización de los personajes, dotados de una nueva y compleja personalidad, el que los deposita en el papel que tradicionalmente posee su adversario textual.

El héroe protagonista, el prototipo de paladín fue transformado en villano y el personaje despreciado consiguió metamorfosearse en protagonista, en modelo de heroicidad. De esta manera, la misma visión subversiva que, por exceso, Julio Cortázar utilizó para conseguir que su Minotauro personaje se desvié de la función que históricamente tuvo, fue la encargada de degradar, por carencia, el indiscutido héroe de la mitología griega.

Ya en el caso de Borges, la relectura del mito del Minotauro se presenta como un elaborado artificio literario que procura instalar en el lector el espíritu de búsqueda de elementos que ayuden a descifrar los enigmas textuales propuestos. No sólo los personajes cambian en “La casa de Asterión”, sino que también lo hacen el espacio, los intervalos temporales clásicos y los narradores tradicionales, todo con el objetivo de evitar que el enigma presentado sea descubierto. La propuesta existente detrás de esa arquitectura misteriosa es un juego de adivinanzas metódico y minucioso en que cada pista que el autor desliza sobre la identidad del lúgubre personaje es disfrazada por infinidad de reflexiones metafísicas y posturas filosóficas de Asterión. Pistas que en definitiva distraen y perturban el pensamiento del lector que, movido por la sospecha, trata de reconocer un protagonista y un espacio que de laguna forma le resulta familiar.

Así, tanto en Borges como en Cortázar, podemos señalar que la técnica de la inversión de papeles de los personajes y la mirada innovadora de los aspectos míticos cristalizados permite alcanzar una singular relectura del relato minoico que hace, por un lado, de un monstruo un nuevo héroe y, por otro, escribe una página más en las inagotables fuentes del relato mitológico.

Bibliográfica

APOLODORO. *Biblioteca*. Buenos Aires: Coni, 1950.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. 15 ed. Buenos Aires: Emece, 2004.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CORTÁZAR, Julio. *O conformista e o rebelde*, in: Julio Cortázar. *Obra Crítica 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Los reyes*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

ELIADE, Mircea. *Mitos e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUERBER, H. A. *Grecia y Roma*. Madrid: M. E. Editores, 1997.

KIRK, G. S. *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

MATURO, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina, 2004.

OVIDIO. *Las metamorfosis*. Barcelona: Edicomunicación, 1995.

PADILLA, M. R. *Héroes mitológicos*. Madrid: M.E. Editores, 1997.

PLUTARCO. *Vidas paralelas*. Madrid: Gredos, 2001.

RUBINO, Vicente. *Símbolos, mitos y laberintos*. Buenos Aires: Lumen, 1994.

TAYLOR, Martín C. *Los Reyes de Julio Cortázar: El minotauro Redimido*, in: *Revista Iberoamericana* XXXIX/84-85 (julio-diciembre 1973), p. 537 - 556.

VIRGILIO. *Eneida*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/a.