

*Coraline e o Mundo Secreto e a Representação do Imaginário*¹

ALANA RODRIGUES DANTAS

EDUARDA LAMANES GOMES

Resumo: O ensaio que segue é uma análise da narrativa fílmica *Coraline e o Mundo Secreto*, película esta fruto de uma adaptação do romance infanto-juvenil *Coraline*, de Neil Gaiman, admiravelmente dirigida por Henry Selick, e que nos conta a história de Coraline, uma menina que se entrega à fabulação, criando para si um mundo secreto com o qual se relaciona direta e intimamente, materializando sua concepção de mundo “ideal”. Objetivamos com este ensaio estabelecer um paralelo entre as criações imaginárias infantis de Coraline e as suas reais necessidades. O presente trabalho se justifica pelo interesse em buscar compreender qual a importância das diversas manifestações artísticas para a formação do indivíduo e, por esse motivo, além de simplesmente elencar fatos relevantes do filme, buscamos associar essas ideias às necessidades infantis no que concerne à sua constituição como sujeito. E para tal utilizamo-nos de pesquisas bibliográficas, que pautaram nossas reflexões sobre o tema.

Palavras-chave: Imaginário. Realidade. Ficção. Subjetivação e Criança.

A vida humana é uma ficção que o homem inventa à medida que caminha.
Jacqueline Held

Dirigido com esmero por Henry Selick, o mesmo criador da curiosa película “O estranho mundo de Jack”, “Coraline e o mundo secreto” é uma adaptação cinematográfica de Coraline, o primeiro romance infanto-juvenil do renomado roteirista de *graphic novels* Neil Gaiman. Por vezes apresentado como um mestre no trato com a fabulação e a criação mística, Gaiman é o conhecido criador da interessante série de quadinhos sobre o Senhor dos Sonhos intitulada Sandman, cujo número 19, existente sob o título “Sonhos de Uma Noite de Verão”, recebeu em 1991 o ‘World Fantasy Award’, premiação esta que, tendo sido concedida anteriormente apenas a obras em prosa,

¹ O trabalho foi elaborado durante a disciplina de Literatura Infanto-Juvenil. Disciplina oferecida pela Universidade Federal de Uberlândia e ministrada pela Professora Dra. Juliana Santini durante o segundo semestre de 2009.

transformou Neil Gaiman em um dos primeiros escritores a receber um prêmio literário por uma história em quadrinhos.

“Coraline e o mundo secreto” é uma narrativa que nos é apresentada de maneira singular pelo fato tanto de ser concebida a partir da técnica criativa de stop-motion quanto de estruturar-se como uma fábula infantil, e perpassa temas como a fantasia, com o seu fascínio e sedução, o onírico e as descobertas e encontros do self em direção ao amadurecimento e à própria transmutação.

Coraline Jones, a curiosa e inquieta protagonista do longa-metragem, vive um período marcadamente de transição, aquele apontado pelo fim próximo da infância e início da pré-adolescência, fato notadamente delimitado na obra em razão de a fala da personagem quando recebe, pelas mãos da mãe, o presente de Wybie – a boneca, Mini-Coraline (“Eu já tô velha demais pra brincar de boneca!”), não corresponder ao que é apresentado durante o conseqüente desenrolar da trama, que mostra Coraline às voltas com a necessidade de se entreter e escapar ao tédio, momentâneo ou não, em que se encontra, tendo Mini-Coraline sempre consigo, esta sendo seu objeto de constante interação, verbal e não-verbal.

O Mundo Secreto anunciado desde o título do filme e do qual não escapamos de atingir junto com a menina, é elaborado por Coraline tendo como base de sustentação e congruência o real em que se insere – o Palácio Cor-de-rosa, os pais pouco atenciosos, o jardim, os vizinhos, os animais, o poço não mais utilizado –, para que seja reformulado, reeditado, novamente estruturado, mas de maneira a submeter a sua criação à correspondência dos desejos e carências sentidos pela protagonista e apresentados aos interlocutores/espectadores do longa desde o momento em que Coraline e família chegam à casa da avó de Wybie e ali se estabelecem. Valendo-se do pacto estabelecido entre espectador e obra e transferindo à Coraline o papel de construtora e executora, escritora de sua própria ficção (no caso, o seu universo secreto), temos uma reflexão de Candido a corroborar a ideia da imprescindível verossimilhança entre o real e o imaginário para a existência ficcional:

[...] a invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; [e esta] realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, [...] [e] as suas possibilidades criadoras (CANDIDO, 2007, p. 69).

Um aspecto relevante para a análise do filme é a forma que Coraline encontra para lidar com as suas necessidades não atendidas. Seriam elas: suprir a carência de atenção e companhia, a necessidade de diversão e aventura, que permite à criança conhecer e organizar o mundo real em uma relação de importância que ela assume na fantasia e aprende a avaliar na realidade. Além disso, é a partir de sua imaginação que Coraline tem liberdades de expressão e decisão.

Acreditamos que a forma de a protagonista lidar com o real seja pelo imaginário, pois, segundo Bachelard, em citação de Fronckowiak e Richter (2007), é por meio

dele que a criança constitui-se em diferentes planos que a permitem entrar em contato com o interior de si e com a sensibilidade que une quem conhece (criança) ao que conhece (real) (BACHELARD apud FRONCKOWIAK e RICHTER, 2007). Assim, o ato de se identificar com a realidade se torna menos traumático, pois se dá de uma forma fantástica.

Dessa forma, cremos que Coraline relê o real por meio do imaginário para lidar com as contradições presentes na realidade. Embora haja quem acredite que não, “a criança não apenas se interroga sobre o homem e sobre o mundo [...], é notável a maneira pela qual pode conduzir sua reflexão para os assuntos mais diversos [...] pelo canal da fantasia bizarra” (HELD, 1980, p. 170).

Esses pensamentos da criança sobre o que ela desconhece se materializam por meio da fantasia que se dá na brincadeira ou no sonho, “o que é que vivifica o fantástico [ou fantasioso] e vem lhe dar sua verdadeira densidade, se não a simples vida cotidiana, com seus problemas, sua comicidade, seus ridículos, sua mistura íntima de cuidados, de angústia, de pitoresco, de ternura?” (HELD, 1980, p. 28, grifo nosso).

Coraline utiliza-se de essencialmente duas vias de intersecção que lhe dão passagem e acesso aos dois mundos – de um lado o real, pautado na constância e princípio de dúvidas e indagações; e de outro o fictício, o fabular, o onírico, elaborado pela menina a partir de instâncias do real com o propósito (ainda não evidente a si) de extravasar a falta, a ausência, as angústias e a incompletude, e servir de meio para que possa, com a fantasia, elaborar e reelaborar tentativas de responder ao real, interpretando-o, (re)conhecendo-o, no caminho para e pelo amadurecimento. Tais meios de acesso ao mundo ficcional são os sonhos e o brincar.

É pelo sonho que Coraline atinge, inicialmente, o seu mundo ficcional, e é através tanto do sonho quanto da brincadeira, e de suas correspondentes instâncias de fantástico e fantasioso, que a travessia e o cruzamento entre os mundos são mantidos.

Acreditamos que, embora o mundo secreto surja em um sonho da menina, ele se edifica de tal forma que, em dado momento, ela entra em contato com esse mundo sem que haja necessidade do dormir. Quando Coraline abre a portinhola, assim que sua mãe vai ao supermercado, supomos que ela está brincando. Podemos ainda citar o fato de a menina usar para a brincadeira objetos reais e comuns que em sua imaginação estão representados de uma forma mágica. A menina metamorfoseia os objetos que servem para as suas intenções no brincar.

Essas passagens do filme trazem à tona a necessidade infantil do lúdico de se aventurar e de ter contato com lugares e situações que sejam vistas, pela perspectiva infantil, como divertidas.

A brincadeira de Coraline pode então ser definida como jogo de imaginação que se faz necessário para a formação do entendimento infantil em relação a vários aspectos da própria vida e, ainda, do universo adulto, segundo Sosa, 1904:

Todos os jogos desenvolvem e multiplicam imagens na criança, mas é evidente que existem alguns, como estes [imaginativos], que o fazem de preferência a qualquer outro

estímulo. É neles que se manifesta mais claramente a particularidade expressiva de cada criança; é neles que poderes psíquicos alçam o verdadeiro vôo que lhes cabe alcançar. Invenção, ilusão, transfiguração, criação ou, melhor ainda, re-criação [...] (SOSA, 1904, p. 84)

Reafirmamos nossas hipóteses da importância da brincadeira para a formação da criança, e ainda atentamos para a relação estreita entre os jogos e a imaginação, não apenas nas suas funcionalidades, mas ainda na sua concepção. A brincadeira não mais é que viver ou estar em outra realidade, ou seja, a ficcionalidade.

O brincar na chuva, por exemplo, é permitido e até enaltecido pelos outros pais, mas, fora de seu mundo de criação, é uma atividade insistentemente proibida, negação esta infligida pela mãe e compactuada pelo pai. A figura materna, tanto no ficcional quanto no real, parece exercer uma posição de condução, de decisão no que concerne a aspectos da vida familiar dos Jones.

Coraline presencia em seu mundo secreto o que é chamado no filme de “três situações”. São elas: a peça teatral de suas vizinhas, o espetáculo circense dos camundongos e o jardim de que o Outro Pai cuida. Para dar lógica ao jardim do pai, Coraline se apoia no seu trabalho, que é escrever catálogos sobre jardinagem; para fundamentar o espetáculo dos camundongos, a menina parte das histórias de seu vizinho Bobinsky; e a peça teatral é motivada pelas histórias contadas pelas vizinhas e pelas fotos que a garota vê na parede e que mostram as duas quando artistas jovens. Aí apreendemos, também, que mesmo quando presencia as situações por nós consideradas as mais mágicas do filme, Coraline parte de conhecimentos da realidade, ou seja, a menina seleciona elementos do real e os recombina, a ponto de não serem mais definidos como realidade ou irreabilidade e, sim, como imaginário.

O jardim, por exemplo, uma paixão de Coraline, revela-se, neste mundo onírico, finalmente ao seu gosto, já que é ricamente paramentado com vastas árvores de folhas verdes e vivas que parecem, a todo tempo, oferecer flores e frutos em abundância, ao contrário do vazio de vida evidente que abarca o ecossistema que a envolve regularmente em seu mundo de não-fábula.

Percebemos que, no mundo secreto, Coraline se mune contra as situações que a afligem. Uma consideração importante é o poder contra a solidão que a menina constrói no mundo imaginário.

[...] a vida afetiva de uma criança já permite experimentar, viver, desejar, uma amizade predileta, uma presença, um diálogo que jamais lhe falte, a ternura de um pai ou de uma mãe, então, sim, sem dúvida, a criança aspiraria ao poder de se garantir com o amor durável.

Vivemos numa sociedade em que as crianças se sentem cada vez mais condenadas ao silêncio, a solidão [...]. (HELD, 1980, p. 139).

Podemos, sem qualquer esforço, relacionar tal afirmação ao universo da garota, que havia há pouco sido separada de seus melhores amigos e que não possuía a aten-

ção desejada dos pais, por estes estarem envolvidos com seus trabalhos. Coraline depara, então, com a falta de companhia e, por isso, em seu mundo secreto está sempre cercada da presença dos outros pais que a agradam e lhe dão total atenção. Além disso, em dado momento do devaneio da protagonista, a foto de seus amigos, posta sempre à cabeceira da cama, é vivificada e eles podem comunicar-se com Coraline que, por sua vez, conta também com a companhia de Wyborn, garoto da vizinhança que, para se adequar ao ideal criado pela menina, não fala.

Diante da forma tomada por Wybie, pelos pais de Coraline, seus amigos e até seus brinquedos, que também são vivificados, percebemos que a menina cria a fantasia mudando o que não concorda em sua vida; ela supre, assim, através da fábula, a necessidade de atenção e companhia, frutos da solidão e do descaso percebidos por ela em seu mundo real.

Seus outros pais que, para sua caracterização no ficcional, possuem botões no lugar dos olhos, mostram-se extremamente atenciosos, desejosos a todo tempo de sua companhia, mais felizes e bem mais interessantes – “O meu pai não sabe tocar piano!”, diz Coraline ao conhecer o seu Outro Pai e vê-lo anunciar que lhe havia feito uma canção, que tocaria em seguida. Sua Outra Mãe cozinha sempre os mais diversos pratos, e por vezes concebe a disposição à mesa de todas as delícias culinárias, assim como também faz com os meios de aparecimento de determinados acompanhamentos, tais como o trezinho que transporta o molho e o candelabro giratório de milk-shakes variados, de maneira a apetercer ao máximo aos anseios da pequena, que dispõe, em seu mundo real, de uma mãe que se recusa a cozinhar e de um pai que assume tal responsabilidade, mas que não demonstra afinidade alguma com a tarefa.

Coraline encontra na criação de seu mundo imaginário a liberdade de expressão e de escolha. Consideramos que a fantasia é uma bela forma para encontrar tais liberdades. “O ‘Era uma vez’ constitui o ‘Abre-te Sésamo’ de um universo de liberdade onde tudo pode acontecer” (HELD, 1980, p. 44). A menina expressa suas particularidades e suas leituras do mundo e não sofre repressões por ser criança.

A imaginação criadora materializa-se no devaneio, na extrema liberdade concedida ao devaneador. Os devaneios, segundo Bachelard, foram os primeiros responsáveis por nossa liberdade na infância. (...), pois a maior liberdade concedida aos homens é a de sonhar. (...) o sonho que libera as faculdades propulsoras do imaginário. O imaginário que forja uma realidade deformando as imagens primeiras, aquelas que nos são dadas pela percepção (BACHELARD *apud* FRONCKOWIAK e RICHTER, 2007, p. 62-63).

Nessa afirmação bachelardiana, vemos que a imaginação é uma forma de obtenção da liberdade, não só a de expressão, mas também a liberdade de transformar o real de acordo com sua vontade. Nessa opinião, Jacqueline Held concorda com Bachelard, ao afirmar que “[a fantasia] materializa e traduz todo um mundo de desejos [...] transforma à sua vontade o universo (HELD, 1980, p. 25). É exatamente o que Coraline faz: transforma o universo de acordo com seus desejos. A criança não se contenta com a

própria vida e é então que se dá o papel fundamental da ficção, que é permitir a ela outras possibilidades de como se constituir.

Algumas figuras simbólicas são regularmente apresentadas na narrativa de *Coraline e o mundo secreto* e têm uma carga interpretativa bastante significativa, sendo elas: o gato, o túnel, o azul e a aranha.

O gato, figura mais instigante da trama, é o único personagem além de Coraline que tem acesso aos dois mundos, o real e o fabular. Diferentemente do que acontece na trama com os outros personagens, humanos ou animais, o gato não possui, quando de sua permanência no mundo de criação da menina, botões no lugar dos olhos, o que nos faz crer tratar-se da mesma personagem a atingir os dois mundos, e não o Outro Gato. A peculiaridade ou característica essencialmente fantástica do gato, ao figurar no imaginário elaborado pela protagonista, é o ato da fala, fato que converge com a interpretação de Chevalier e Gheerbrant (2003), em seu *Dicionário de Símbolos*, de que o gato é reconhecido como sábio, sagaz, observador, clarividente, e, sendo preto, detém em si características mágicas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 462-463). Por dialogar sempre e apenas com a menina, quando em seu mundo de devaneio, e por propor situações e reflexões à mesma, por vezes a figura do gato parece transfigurar-se na própria mente não-consciente de Coraline, mente esta mais madura e que aponta o caminho para o qual a menina, ainda ignorante do fim dos fatos, se dirige em busca do autocohecimento, da maturidade.

O túnel, encontrado oniricamente atrás da pequena portinhola que dá acesso ao mundo fantástico, à outra vida, ao real transformado, reelaborado, representa “todas as travessias obscuras, inquietas, dolorosas que podem desembocar em outra vida” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 916).

A cor azul, por sua vez, é muito presente na obra, tanto em detalhes – o chinelo do pai, o edredom, o cabelo e as unhas de Coraline, e até na proposta do pai que sugere, tentando desentediá-la, ao mesmo tempo em que se vale do fato de que explorando a casa, ela não o atrapalharia: “[...] Daí, explora ela, vai lá fora e conta quantas portas e janelas essa casa tem e liste tudo o que for azul” – quanto em extensão e magnitude, como a representação toda em azul da personagem do Sr. Bobinsky e o detalhamento quanto ao Palácio Cor-de-rosa que, ao contrário do rosa habitual que exhibe durante o dia, é apresentada a nós, a partir da elaboração imaginativa de Coraline, sempre em tons azulados.

O azul, “a mais profunda, imaterial, fria e pura das cores [...], desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna [...]; [mostra-se como sendo] o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário [...], é, [além], o caminho da divagação, do sonho” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 107-110).

O último símbolo citado, a aranha, nos é apresentado em decorrência do princípio do processo de desmaterialização do mundo ficcional criado pela protagonista, processo que se dá a partir do início do amadurecimento da menina: a personagem da Outra Mãe, antes bela, interessante e atenciosa, transforma-se, quando da negação de Coraline em se submeter para sempre ao mundo dos sonhos, em uma figura grotesca e

enraivecida, com traços físicos que vão se revelando muito semelhantes aos de uma aranha. Voz destacada do mundo secreto de Coraline, a Outra Mãe apresenta-se como a senhora do destino dos personagens que tenta controlar, principalmente o Outro Wybie e o Outro Pai – a aranha-mãe só não conduz o destino de si, já que, para perdurar, depende exclusivamente de Coraline e de sua vontade em permanecer no mundo fabular. A aranha, segundo Chevalier e Gheerbrant (2003), com sua teia a estender-se a distâncias, reproduz as aparências enganadoras e ilusórias que tingem e tangem a realidade (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 70-72). Se relacionarmos sua simbolização, seremos remetidos à questão central a respeito da Outra Mãe: ela é quem, na imaginação da menina, constrói o Mundo Secreto, para ludibriar a criança.

Diante das afirmações sobre o Mundo Secreto e de como ele se forma, a partir da vontade de Coraline, perguntamo-nos o seguinte: por que Coraline não se entrega de uma vez à fábula, se o universo inventado é aquele em que seus problemas são resolvidos? O que leva a menina a abdicar dele?

Para responder a esses questionamentos, levantamos algumas hipóteses. A primeira delas é que Coraline, depois da brincadeira, volta ao “mundo real” com outro olhar, um olhar mais maduro e, para dar sustentação à hipótese, lembremos que a menina ao sair para brincar a primeira vez vê as árvores ao seu redor sem folhas e retorcidas, com um aspecto que se aproxima do assustador, e depois, quando incorpora o real na brincadeira, ele está configurado de outra forma, com as árvores mais floridas. Vemos então que a perspectiva da menina em relação à realidade muda: ela não a enxerga mais como totalmente maléfica e isso se dá a partir das contradições que surgem no seu mundo imaginário, e, então, já não há mais necessidade de abdicar da realidade.

Além disso, a ausência da realidade é impossível, primeiro pelo que afirmamos durante todo o ensaio, sobre a necessidade de diálogo entre real e imaginário, já que um nasce das contradições do outro e ambos são modificados pelas perspectivas alcançadas por meio da ficção; e segundo porque a criança passa a atribuir ao real determinada importância. Embora sejam os personagens idealizados pela menina, não são seres realizáveis, por viverem em sua fantasia. Com o desenrolar da narrativa fílmica, percebemos que Coraline aprende a necessidade de conviver com pessoas reais, que tenham vontades próprias – a Outra Mãe, que passa por cima da vontade do Outro Pai e de Wyborn para conseguir o que deseja, é então transformada em uma figura maléfica que ilustra o controle do mundo a partir de uma vontade individual.

Talvez esse seja o momento em que Coraline aprende a lidar com a liberdade e com a aceitação da vontade alheia, desconstruindo um universo em que todos se adaptam ao que ela considera perfeito. Essa desconstrução assume status bem positivo, se considerarmos que é por meio das contradições vividas pelas crianças que elas se formam enquanto cidadãs aptas a conviver socialmente. Uma das formas de contradição é ver seus desejos em contraponto aos desejos do outro, e é por meio dessa contraposição de ideias que, na infância, aprendemos a dividir, aceitar opiniões e mostrar pontos de vista. Vemos então que Coraline entende as escolhas alheias como tão importantes quanto as suas, lidando inconscientemente com a necessidade desses choques de opi-

niões, sem os quais ela não aprenderia a se relacionar com os outros. A menina renuncia à possibilidade de viver no Mundo Secreto e vai desconstruindo a representação extremamente positiva que havia dado a ele.

Coraline, assim sendo, só consegue atingir a maturidade porque o imaginário confere aos seus pensamentos organicidade por conta de sua finitude, já que, pelo que concebemos e, em concordância com Candido, anuímos:

(...) a natureza [ficcional] é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado (CANDIDO, 2007, p. 60, grifo nosso).

Ante o ilimitado, o infinito do real, o ficcional é deveras determinado. Tal percepção é explicitada no filme quando, em devaneio, ao se afastar do Palácio Cor-de-rosa, a menina chega a um lugar sem lugar, que muito se assemelha a uma folha de papel em branco. Assim que Coraline pergunta ao gato onde estavam, ouve como resposta que aquela, desconfigurada e vazia, era a parte que a Outra Mãe não arquitetara. Na mesma cena, em consequente, a menina indaga: “Como é possível você se afastar de uma coisa e acabar chegando a ela?”, ao que o gato responde: “Dando a volta ao mundo.” Sabiamente, Coraline conclui: “Que mundo pequeno...”. Portanto, acreditamos que o pequeno mundo imaginário repleto de fantasia é essencial para conferir à criança organicidade de ideias, além de lógica temporal e espacial.

Alana Rodrigues Dantas é graduanda da Universidade Federal de Uberlândia. e-mail: complexa.mente@hotmail.com

Eduarda Lamanes Gomes é graduanda da Universidade Federal de Uberlândia e bolsista do PET – SESu/MEC. e-mail: eduarda.lamanes@gmail.com

Referências

CANDIDO, A. *A personagem do Romance*, in: CANDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D. A; GOMES, P. E. S. *A Personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção Debates).

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. 18 ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

ECO, H. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Letras, 1994.

FRONCKOWIAK, A. C; RICHTER, S. *A Poética do Devaneio e da Imaginação Criadora em Gaston Bachelard*, in: FRITZEN, C; CABRAL, G. S. (orgs.) *Infância: Imaginação e Educação em Debate*. Campinas, SP: Editora Papirus, 2007 (Coleção Ágere).

HELD, J. *O imaginário no poder: As crianças e a literatura fantástica*. Trad. Carlos Rizzi. 2 ed. São Paulo: Summus, 1980 (Novas buscas em educação; v. 7).

SOSA, J. *A Literatura Infantil: Ensaio sobre a ética, a estética e a psicopedagogia da literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

Bibliografia consultada

ISER, W. Atos de Fingir, in: *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EduERJ, 1996.

LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PALO, M. J; OLIVEIRA, M. R. D. *Literatura infantil: voz de criança*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios).

Por novos dias & dias: considerações sobre o romance moderno em *Dias & Dias*, de Ana Miranda

BRUNA FONTES FERRAZ

Resumo: Embora Gonçalves Dias (1823-1864) seja reconhecido principalmente pelos seus poemas de temática indianista, importantíssimos à discussão sobre a identidade brasileira, grande parte de sua obra – as chamadas poesias diversas – se insere numa escrita de tendência lírico-amorosa. Partindo de uma leitura do poema “Olhos Verdes”, Ana Miranda textualiza em seu romance *Dias & Dias* (2002) a vida e a obra de Gonçalves Dias, recuperando a temática lírica do século XIX para o século XXI, ao propor uma biografia romanceada do poeta. Diante disso, vimos discutir as estratégias intertextuais em *Dias & Dias*, buscando identificar como Ana Miranda transpõe vida e obra do poeta para seu romance, de modo a assumir o estilo romântico com a utilização do pastiche e as referências à obra do poeta romântico ao incorporar trechos de poemas gonçalvinos.

Palavras-chave: Práticas Intertextuais. Pastiche. Romantismo brasileiro. Gonçalves Dias. Ana Miranda.

“São uns olhos verdes, verdes,
Uns olhos de verde-mar”
Gonçalves Dias

A prática intertextual tem tido maior relevância nas obras contemporâneas, que utilizam a estratégia do diálogo entre textos para se firmarem numa prática essencialmente moderna. Embora a intertextualidade não seja um hábito literário novo, ela é uma constante da literatura mais recente, principalmente a de vanguarda. Diante dessa perspectiva, entendemos que o exercício (inter)textual da escritora Ana Miranda se insere numa prática moderna ao referenciar outros escritores.

Os seus romances são entrecidos por fatos históricos mesclados à liberdade ficcional e literária, como acontece não somente em *Dias & Dias* (2002) – obra da qual trataremos neste trabalho –, como também em *Boca do Inferno* (1989), *A última quimera* (1995) *Clarice* (1996), entre outras. Esses livros apresentam como personagens grandes escritores da literatura brasileira: o poeta romântico Gonçalves Dias, o poeta barroco Gregório de Matos, o poeta simbolista Augusto dos Anjos e a escritora modernista Clarice Lispector, respectivamente.

Neste artigo, propomo-nos a analisar sob uma perspectiva dos estudos da intertextualidade e do romance moderno a obra *Dias & Dias*, que ao retratar a vida e obra

do poeta evidencia o próprio Romantismo brasileiro. Para tal, primeiro apresentaremos as principais características do Romantismo brasileiro; em seguida trataremos do modo como Ana Miranda transpõe a vida e a obra de Gonçalves Dias para seu romance. Assim, poderemos discutir a prática intertextual do pastiche na escrita de Ana Miranda. Por fim, com base nos ensaios “Kafka e seus precursores” e “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Jorge Luis Borges, analisaremos a questão do espaço literário e do diálogo infinito por meio dos quais a Literatura sempre vem a surgir e ressurgir de si mesma, tal qual uma Fênix.

O Romantismo foi um movimento estético e literário europeu – principalmente na Alemanha, França, e Inglaterra - compreendido entre a metade do século XVIII e a metade do século XIX. Segundo Afrânio Coutinho esse movimento “(...) consistiu numa transformação estética e poética desenvolvida em oposição à tradição neoclássica setecentista, e inspirada nos modelos medievais” (COUTINHO, 1980, p. 140). Em oposição à racionalidade, ao absolutismo e ao convencionalismo dos modelos clássicos, o Romantismo pregava o sentimento, a emoção, a natureza e as particularidades nacionais.

No Brasil, o Romantismo foi um movimento de grande importância, pois, de acordo com Coutinho, “(...) foi a ele que deveu o país a sua independência literária, conquistando uma liberdade de pensamento e de expressão sem precedentes, além de acelerar, de modo imprevisível, a evolução do processo literário” (COUTINHO, 1980, p. 153). Dessa forma, para valorizar as origens da nacionalidade escolheu-se o índio, visto como fundador da nação brasileira. O índio transformou-se num símbolo aclamado em inúmeros poemas de Gonçalves Dias – considerado o principal poeta romântico brasileiro – como “I-Juca-Pirama”, “Os Timbiras”, “Canção do Tamoio”.

No nosso entender, Ana Miranda escolheu justamente escrever sobre e com a obra de Gonçalves Dias, pois ele é um poeta/escritor/dramaturgo que melhor representaria essa multiplicidade e liberdade almejadas pelo Romantismo.

Antonio Gonçalves Dias nasceu no ano de 1823 em Caxias – Maranhão. Por algum tempo o menino Antonio trabalhou na loja de seu pai. Estudou latim, francês e filosofia, e em 1838 partiu para Coimbra para estudar Direito. Em 1841, fez seus primeiros versos dedicados à coroação do Imperador Dom Pedro II e, em 1844, formou-se em Direito pela Universidade de Coimbra, retornando ao Brasil em 1845.

Escreveu e publicou várias obras, dentre elas poemas e peças teatrais. Gonçalves Dias, além de poeta e dramaturgo, foi redator de debates do Senado e da Câmara, professor no Colégio de Pedro II, chefe da seção de etnografia da Comissão Científica de Exploração, além de ter estudado os indígenas brasileiros em missão oficial. A atuação nesses cargos de grande importância comprova o reconhecimento social do poeta, que também recebeu elogios de poetas portugueses por suas poesias indianistas.

Apesar de sofrer inúmeros problemas de saúde e talvez por isso, impossibilitado de sair do navio, quando retornava ao Brasil, de uma de suas inúmeras viagens à Europa, Gonçalves Dias acabou por falecer num naufrágio à vista da costa do Maranhão, em 1864.

O romance *Dias & Dias* se inicia com a espera da narradora Feliciano pelo navio *Ville de Boulogne*, no qual chegaria Gonçalves Dias:

Logo que soube da chegada de Antonio no dia 3 de novembro, no *Ville de Boulogne*, viajei para São Luís e aqui estou, esperando no embarcadouro a chegada do velho brigue francês que partiu do Le Havre, e há dias e dias sinto o meu coração como um sabiá na gaiola com a porta aberta, tenho vontade de girar, girar até ficar tonta e cair no chão, como eu fazia quando era menina (MIRANDA, 2002, p. 15).

No entanto, essa espera se prolonga por toda a narrativa, quando a narradora rememora não somente as lembranças de sua vida, como a própria biografia de Gonçalves Dias e os seus poemas, relatando acontecimentos desde a sua infância. E num relato progressivo, Feliciano termina suas memórias ainda no cais, sentindo-se sozinha e ansiosa pela demora do poeta:

(...) sento no muro, cai uma chuva fina, ninguém no embarcadouro, só um bando de cachorros olhando-me curiosos, e os leões de pedra do palácio lá longe parecem mexer-se, frios os canhões, as ruas vazias da vila, as nuvens, eu aqui na lembrança dos ventos batida, sinto-me tão sozinha... (...) enquanto declamo espero, mas o tempo não passa, (...) fecho os olhos e escuto, com a sensação de que é apenas o som do vento nos mastros dos barcos, sinto assim como um raio me partir ao meio e então nesse instante meu coração começa a bater de um jeito como nunca batera antes (MIRANDA, 2002, p. 234)

A narrativa se apresenta, portanto, em *flashback*, através das memórias de Feliciano enquanto espera pela chegada de Gonçalves Dias. Ela relembra/ rememora toda a sua história que foi dedicada ao poeta. No entanto, a sua espera é inútil já que o naufrágio do navio culmina com a morte do escritor. E é justamente nesse episódio – o da morte do poeta – que começa o romance *Dias & Dias*.

Para transpor a vida e obra de Gonçalves Dias para um romance – gênero protiforme e polifônico, conforme Bakhtin –, Ana Miranda usa um processo similar ao que o próprio Gonçalves Dias usava em seus poemas: a transposição de personagens factuais para a poesia, bem como a criação de personagens fictícios. Como personagens factuais que participaram da vida do poeta romântico, podemos citar Ana Amélia, inspiração para muitos poemas do jovem apaixonado; Alexandre Teófilo, amigo com o qual Dias se correspondia frequentemente; e Maria Luísa, esposa de Alexandre Teófilo e prima de Ana Amélia.

Além disso, Ana Miranda cria personagens a partir dos poemas – num movimento da obra para criação de vida: é o que acontece com Feliciano, personagem criada a partir do poema “Olhos verdes”. Conforme lemos em *Dias & Dias*, o poeta o teria escrito dedicado a ela, sob a ótica romanceada de Ana Miranda. Mas haveria também

nesse romance o movimento de vida para criação da obra; afinal Gonçalves Dias é transformado no protagonista que concretiza a obra *Dias & Dias*.

No entanto, para o papel de narradora de seu romance, Ana Miranda escolhe justamente a personagem fictícia Feliciano, numa inversão das biografias tradicionais, que partem da vida para a obra, enquanto Ana Miranda parte da obra para a vida. Observemos que, por todo o romance, Ana Miranda funde à voz da narradora um tom poético ao incorporar os poemas gonçalvinos, de modo que Feliciano fale com e por meio de seu amado. Ressaltamos, a seguir, um trecho da obra para observarmos a mudança da voz narrativa por meio da citação implícita, sugerida por itálicos, de um trecho do poema “Como eu te amo”, de Gonçalves Dias:

(...) Antonio passava na frente de minha casa, era seu caminho, eu o espreitava, *Como se ama o silêncio, a luz, o aroma, o orvalho numa flor, nos céus a estrela, como se ama o clarão da branca lua, de noite na mudez os sons da flauta, como se ama a mansa viração que o bosque on-deia... oculta e ignorada me desvelo por ti que não me vês...* quantas anáguas eu usava, ainda nem havia a crinolina, eu amarrava fitas de veludo nos cabelos e calçava botas de merinó preto (MIRANDA, 2002, p. 54).

Percebemos que a narradora cita os versos de Gonçalves Dias marcados em itálico, ao longo de *Dias & Dias*. Porém, Feliciano também se utiliza de outras práticas intertextuais no romance quando se apropria de palavras ou versos desse poeta que aparecem sem destaques no texto. Tal procedimento, ao abarcar outras vozes ficcionais, implica a disseminação do eu, no sentido da criação de um eu polifônico, múltiplo. Notamos, então, que não há mais a voz autoral, o eu autoral, mas, sim, vários eus que se constituem e se espalham nas diversas personagens e na própria linguagem literária.

Deste modo, além de transpor a biografia de Gonçalves Dias para a sua obra, Ana Miranda incorpora a obra do poeta ao permitir que os versos e a musicalidade da temática lírica romântica gonçalvina dançam/ecoem pelo seu romance. Para isso, a escritora se apropria de versos, às vezes versos inteiros, que nem sempre estão destacados na obra. Tal estratégia intertextual permite a Miranda escrever um livro a partir de Gonçalves Dias, um romance polifônico, num diálogo crescente e constante entre textos. Conforme evidenciou Leyla Perrone-Moisés citando Julia Kristeva – que criou o termo “intertextualidade”: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s)” (KRISTEVA, apud PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 94).

Nesta perspectiva da intertextualidade, *Dias & Dias* se configura como um mosaico de citações das poesias de Gonçalves Dias, as quais Ana Miranda passa a ver, a ler e a transpor como “autobiográficas”, ou seja, ela reconhece a vida do escritor estampada em seus poemas.

O texto fulgurante que desencadeia todo o enredo rememorado pela narradora seria “Olhos Verdes”, poema que, segundo Feliciano, teria sido escrito para ela. Lemos,

então, que, quando menina, Feliciano foi ao mercado do pai do menino Antonio (Gonçalves Dias) comprar meio quilo de feijão verde; ao ver o referido poema escrito na embalagem do feijão, ela acredita que teria sido o menino Antonio quem o escrevera para ela. Assim, a partir de tal episódio, a personagem se apaixona pelo poeta e por suas palavras, como rememora:

[...] Trago nas minhas mãos os versos que Antonio escreveu para meus olhos, quantos anos, mesmo, tínhamos? Eu doze, e ele treze, pois isso se deu em 1836. A poesia fala em olhos verdes, e naquele momento, quando a li pela primeira vez, acreditei que fossem os meus olhos [...] (MIRANDA, 2002, p. 15).

É interessante ressaltar que a narradora considera que o poema foi escrito para ela, embora não possuísse olhos verdes; e mesmo assim ela tenta se convencer de que há uma aproximação entre a cor da folha seca de seus olhos e o verde-mar aclamado no poema de Dias, já que ela pode comparar a cor dos seus olhos à cor da água da baía de São Marcos:

(...) mas meus olhos não chegam a ser verdes, têm mais a cor da folha quase seca da palmeira, ou talvez a cor da água da baía de São Marcos, uma água suja de lama e areia dos moventes baixios, revolvida pelas dimensões da lua, pelo percorrer incessante dos saveiros de pesca, esta água que agora vejo ao sol da manhã (MIRANDA, 2002, p. 15).

A partir de uma leitura de “Olhos verdes” se dá a relação entre Feliciano e Antonio, e entre Feliciano e a poesia, já que o seu amor pelo poeta se inicia e se mantém alimentado pela leitura das obras dele. O amor, então, nasceria para a protagonista e narradora de *Dias & Dias* com a leitura dos versos a seguir:

São uns olhos verdes, verdes,
Uns olhos de verde-mar,
Quando o tempo vai bonança;
Uns olhos cor de esperança,
Uns olhos por que morri;
Que ai de mim!
Nem já sei qual fiquei sendo
depois que os vi! (DIAS, 1997, p. 90)

O amor que Feliciano dedicou ao poeta ao longo de sua vida teria também arrebatado a própria escritora, Ana Miranda, pois, apaixonada pelos poemas gonçalvinos, ela cria/ recria/ escreve/ reescreve/ lê/ relê a vida de tal figura tão importante no período do Romantismo brasileiro. Para fazer isso e rememorar a obra de Gonçalves Dias num contexto atual, no qual falar de amor no tom melodramático do Romantismo po-

de se qualificar como algo antiquado, Miranda traduz, transpõe, metamorfoseia os poemas do poeta romântico, ou seja, desperta Dias ao escrever numa forma, num gênero em que o poeta não escreveu: o romance.

Assim, podemos considerar que o romance *Dias & Dias* se configura como um pastiche por homenagear o poeta Gonçalves Dias e manter o tom poético e lírico dos próprios poemas gonçalvins. Podemos observar esse tom poético apropriado por Ana Miranda em seu romance no exemplo a seguir:

Então era aquilo o sentimento do adeus, a ventura do partir, os arpejos da liberdade tocavam meu coração e faziam meu corpo tremular, ventos e correntezas e cabelos, viver para o horizonte, então era aquilo a brisa favorável, a vasta amplidão do mundo que embriagava! as minhas horas passavam curtas e cheias de um inefável suspense, eu nunca havia experimentado aquela sensação de folha ao vento a esvoaçar sem custo, de respirar o espaço e galgar os escarcéus, nunca havia imaginado um mundo que mudasse a cada instante, nem que pudesse haver tanta amplidão de matas, e o coração impelido por algo que não era o amor, mas tão intenso quanto o amor, além das montanhas, além das nuvens, além da amplidão, partir, separar a alma da terra, deixar o pai, deixar o percurso de uma lua, uma rosa jogada às ondas do mar, palinódia! (MIRANDA, 2002, p. 163).

Ressalte-se que, quando cita Dias, Ana Miranda não tem intenção de se passar por autora dos versos do poeta; ela escreve para prestigiar Gonçalves Dias, escreve por/ com ele. Ao fazer isso, ela não foge de si mesma, como faria o plagiário que "(...) acaba fugindo de si-mesmo, ou constituindo, tendencialmente, um falso si-mesmo escritor." (SCHNEIDER, 1990, p. 87). A autora deixa suas marcas ao transformar figuras históricas em figuras romanescas, ou mesmo ao incluir uma história ficcional paralela à factual. Nesta perspectiva, entendemos com Blanchot que a obra "(...) não é acabada nem inacabada: ela é" (BLANCHOT, 1987, p. 12), estando sempre aberta para novas leituras/ escrituras que possam dialogar, ecoar umas com as outras, numa continuação infinita da Literatura. Assim nasce o livro *Dias & Dias*, que ecoa, dissemina as palavras de Gonçalves Dias, dando voz ao poeta por meio da participação ativa do leitor, que se vê envolvido diretamente na criação/recriação da obra. Tal estratégia configura, pois, o pastiche, uma vez que

(...) o pastiche libera a verdade profunda da leitura: lemos verdadeiramente um livro quando dele não podemos mais nos desfazer, só podemos refazê-lo, contrafazê-lo, idéia que converge com a idéia moderna de que é o leitor que, pela primeira vez, faz o livro. (SCHNEIDER, 1990, p. 87).

Percebemos, pois, que a obra de Miranda é antes de tudo uma forma de diálogo com a obra gonçalvina, rememorando, resgatando e despertando o poeta para um contexto diferente e propondo, com isso, falar de amor, pela Literatura.

Num primeiro momento, os leitores de *Dias & Dias* podem reconhecer em Gonçalves Dias apenas o poeta da “Canção do Exílio”, poema citado como epígrafe do livro. No entanto, Miranda só menciona os poemas indianistas superficialmente, já que ela enfatiza os poemas que falam do amor lírico e da terra natal, revelando aos seus leitores um outro Gonçalves Dias.

Diante do que foi abordado, percebemos que há na obra *Dias & Dias* um confronto com a pluralidade: a pluralidade de vozes por meio do diálogo entre os textos e a própria exigência da pluralidade ao se escrever sobre Gonçalves Dias. Diante de uma vida tão múltipla – a de poeta, dramaturgo, aquele que escreveu sobre o amor, sobre a pátria, sobre os índios – a autora entretece várias histórias, várias vozes ao romance. Ana Miranda cria um espaço no qual a literatura nasce da literatura e fala sobre a própria literatura. Assim se configura um ponto comum nos diálogos intertextuais, como observa Leyla Perrone-Moisés:

A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 94).

Em relação aos diálogos entre Ana Miranda e Gonçalves Dias, vale aqui relembrar o texto de Borges “Kafka e seus precursores”, em que, ao decidir encontrar os precursores de Kafka, Borges acredita reconhecer neles “sua voz [a de Kafka], ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas” (BORGES, 1999, p. 96). O que Borges nos revela é que cada escritor cria os seus próprios precursores:

No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens (BORGES, 1999, p. 98).

Logo no início do ensaio – depois de ter comparado Kafka a uma fênix (pássaro mitológico que sempre ressurgue outro das suas próprias cinzas) – Borges diz que, mesmo tendo frequentado pouco a obra de Kafka, acredita ter reconhecido sua voz em outras obras e autores. Em seguida, Borges apresenta as ressonâncias da voz kafkiana em outros textos, num total de seis ressonâncias: em Zenão de Eleia; numa antologia de poesia chinesa; em parábolas de Kierkegaard; num poema de Browning, num conto de Léon Bloy e noutro de Lord Dunsany.

Com tal estudo, Borges nos diz, por exemplo, que “se a obra de Browning profetiza a obra de Kafka, é a obra de Kafka que afina e desvia nossa leitura do poema de Browning”, ou seja, lemos a partir de Kafka. Nesse sentido, podemos perceber que Ana

Miranda, ao incorporar poemas de Gonçalves Dias, nos leva a uma leitura do poeta romântico a partir de sua própria escritura.

O ensaio de Borges ainda nos mostra que sempre podemos reconhecer a voz ou o estilo de um autor em outras obras, sejam elas anteriores ou posteriores ao autor examinado, pois, na Literatura, tudo se repete, se reconstrói, ressoa, reverbera, ecoa. Assim faz Ana Miranda: em cada um de seus romances ela cria seus próprios precursores. Em *Dias & Dias* encontramos, intencionalmente, um precursor: Gonçalves Dias.

Considerando a concepção borgeana, podemos inferir que, se a intertextualidade da obra *Dias & Dias* se dá pela própria relação entre os textos e entre os autores, a própria obra de Gonçalves Dias já não é mais a mesma, pois se situa num contexto diferente daquele do período romântico, quando o poeta publicou sua obra. Por outro lado, a obra de Ana Miranda promoverá um novo olhar do leitor sobre a obra lírica de Dias.

Diante disso, relembremos outro ensaio borgeano: “Pierre Menard, autor do Quixote”, conto-ensaio sobre uma bio-bibliografia em que o imaginário escritor simbolista francês Pierre Menard se propôs a reproduzir o texto de Cervantes, apesar das diferenças históricas, sociais e culturais entre ele e Cervantes. Com sua peculiar ironia, Borges observa que, apesar de idênticos, o texto de Menard seria infinitamente mais rico do que o de Cervantes. Segundo Borges:

constitui uma revelação cotejar o ‘Dom Quixote’ de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (‘D. Quixote’, primeira parte, nono capítulo):

... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Redigida no século dezessete, redigida pelo ‘engenho leigo’ Cervantes, essa enumeração é um mero elogio retórico da história. Menard, em compensação escreve:

... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.” (BORGES, 1989, p. 36).

Embora observe que tanto o texto de Cervantes quanto o texto de Menard sejam idênticos, Borges afirma que o texto de Menard é infinitamente mais rico e, apesar de serem os mesmos, são textos diferentes. Tal constatação pode parecer um pouco paradoxal, mas entendemos que o que distingue o texto de cada um dos autores é o fato de que eles se inserem em contextos diferentes, épocas diferentes, escritos por autores diferentes e destinados para leitores diferentes. O escritor argentino nos mostra, pois, que o texto literário muda conforme aquele que o lê – a leitura sugere a metamorfose do texto, já que os leitores não leem da mesma forma. Tal constatação foi evidenciada por Leyla Perrone-Moisés que diz:

Para Borges, portanto, a tradição é uma questão de leitura, de recepção, e como essa recepção se transforma em cada momento histórico, a tradição está constantemente sujeita a uma revisão, está em permanente mutação. No mesmo sentido, diz Borges que, se

soubermos como será lida determinada obra no ano 2000, conheceremos a literatura do ano 2000 (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 95).

Convém observar que Menard deriva do verbo francês *mener*, que significa tanto “trazer” quanto “levar”. Aplicando tais sentidos ao livro da Ana Miranda, podemos dizer que num primeiro movimento ela traz a obra do Gonçalves Dias para a contemporaneidade e para um outro público, enquanto num outro movimento ela leva o leitor para a obra do poeta da “Canção do Exílio”. Nesse caso Ana Miranda prefere deixar as palavras de Gonçalves Dias sem destacá-las por marcadores gráficos, de modo que o leitor tenha que vê-las por si mesmo, como num caça-palavras-poéticas.

A escritora Ana Miranda, ao fazer uma re-leitura do passado sob a perspectiva da narradora Feliciano, faz também uma leitura do presente, ao dispor da voz de Gonçalves Dias num contexto contemporâneo. Nesse sentido, podemos evidenciar que o trocadilho que o título da obra nos evidencia vai muito além de uma brincadeira com o sobrenome “Dias” do poeta; ele também se refere ao tempo decorrido: tempo de espera da narradora pelo poeta, mistura dos tempos – passado e presente num diálogo permitido pelas vozes entre o poeta romântico e a escritora do romance.

Entendemos que o romance de Ana Miranda divide o espaço literário entre o factual e ficcional, falando do sentimento amoroso no século XXI. Esse espaço literário criado por Miranda emerge e se constitui a partir das lembranças da narradora Feliciano, que narra a sua vida e a de Antonio num caráter retrospectivo, que se faz, que se constrói na longa sequência de lembranças da narradora protagonista. Toda a sua vida e a sua espera pelo poeta são rememoradas no porto, onde Feliciano espera a chegada do navio Ville de Boulogne. Espera inútil, pois como sabemos da biografia do poeta, o navio naufraga e o único a morrer é Gonçalves Dias. Assim, o ato escritural em *Dias & Dias* se desencadeia por meio de uma inversão: no fim desastroso do poeta que culmina na sua morte, toma lugar a ausência, ponto de partida para o nascimento do romance-pastiche de Ana Miranda.

Bruna Fontes Ferraz é graduanda de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto. brunafontesferraz@gmail.com. O trabalho foi escrito sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Elzira Divina Perpétua (Delet/ UFOP)

Referências bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial, in: BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luís. Pierre Menard, autor do Quixote, in: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.

BORGES, Jorge Luís. Kafka e seus precursores, in: BORGES, Jorge Luís. *Obras completas de Jorge Luís Borges*. São Paulo: Globo, 1999, v. 2.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

DIAS, Gonçalves. *Poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

MIRANDA, Ana. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia, in: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivãzinha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHNEIDER, Michel. Um texto como o outro: o pasticho, in: SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990, p. 81-91.

O tradicional e o moderno: convenções sociais burguesas em *Contos novos*, de Mário de Andrade

BRUNA PEREIRA CAIXETA

Resumo: O trabalho pretende analisar, sob a definição de subjetividade burguesa feita por Luciano Costa Santos (2005), as relações burguesas ainda presas às convenções sociais, bem como os obstáculos, descritos por Mário de Andrade em suas narrativas de *Contos Novos* (1947), para a realização do seu projeto de (re)construção da nacionalidade brasileira, entendido como resultado da integração das tradições populares, com as inovações vivenciadas pela elite intelectual.

Palavras-chave: Modernismo Brasileiro – Mário de Andrade - tradição e modernidade – subjetivismo burguês

Considerações Iniciais

A sociedade brasileira do início da década de XX vive uma mistura de tradição com vanguarda. Os setores econômicos e políticos do Brasil tentam, ao mesmo tempo, adequar-se à vida industrial trazida pela Era Vargas (1930-1945), e deixar o duradouro regime “café com leite” da República Velha (1893-1930). Tendo em vista que alterações nas esferas políticas e econômicas afetam o social e, ainda, que a produção artística, muitas vezes, retrata uma época, foi verificada nas primeiras manifestações literárias do século XX essa transição por que passava o país. Assim, com a Semana de 22, marco da ruptura com as amarras do século XIX, os artistas buscaram o que para eles era uma nova concepção de arte e vida: a definição e (re)construção da nacionalidade brasileira.

Escritores como Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Mário de Andrade envolveram-se diretamente nesse projeto de (re)construção de uma identidade nacional. A diferença vista entre eles esteve no entendimento do que compreenderia o conceito de nacionalidade brasileira e/ ou de civilização. Esse entendimento foi também o que mais diferenciou Mário de Andrade dos demais, pois seu projeto de brasilidade, além de defender o uso da linguagem popular na literatura, como fez Oswald, ou de ministrar palestras exaltando o fim dos modelos passados de arte, então cópias europeias, como fez Menotti, buscou unir o popular com o erudito, as tradições com a modernidade.

Mário de Andrade (1893-1945), tendo nascido e vivido no centro de São Paulo, sempre esteve atento às mudanças pelas quais passava seu país, desde a ocupação de emigrantes compondo a sua vizinhança até as decisões culturais importantes na época. Mário sempre esteve às voltas com cargos importantes na vida pública, como foi o caso da direção do Departamento de Cultura de São Paulo, de 1935-37, e da direção do Ins-

tituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, e tais cargos públicos, como relata Jardim (2005), muito estiveram ligados à importância que ele dava à sua posição de intelectual no início do século e na influência que poderiam ter na implantação do seu projeto modernista. Após o golpe de 1937, Mário deixa o cargo de diretor do Departamento de Cultura e muda-se para o Rio de Janeiro, uma das perdas maiores sentidas por ele, conforme Jardim (2005). A sua estada no Rio é relevante porque é um momento de “liberação dos constrangimentos de um cotidiano muito regrado e do que o poeta chamou de sua ‘assombrosa e quase absurda’ sensualidade” (JARDIM, 2005, p. 19), e também porque se trata de uma fase de arremate de textos, como os contos do livro *Contos Novos* (1947), que muito trazem essa densidade psicológica por que passou Mário no Rio. O escritor paulista deixou muita contribuição literária: poesia, contos, cartas, ensaios, artigos em revistas como *Klaxon*, *Estética*, entre outras importantes na divulgação das ideias modernistas, e ainda estudos sobre música e artes plásticas. Pode-se notar, então, da figura de Mário, um intelectual preocupado com as direções que tomariam o país após esse período de transição e afirmação nacional. Mas é importante salientar que sua preocupação por afirmação nacional não provoca uma literatura engajada, como foi o caso do seu contemporâneo Oswald de Andrade, por exemplo, na peça *O Rei da Vela* (1933) – sem desmerecer sua produção literária por esta escolha.

Os obstáculos para a realização do projeto de união ou enxerto, usando a expressão de Santos (2005), das afastadas e diferentes culturas (popular/tradicional e erudita/moderno), podem ser vistos e entendidos a partir da análise das relações entre classes comuns na sociedade brasileira em fins do século XIX e início do XX, que mantêm relacionamentos antiquados para uma nova orientação que a vida nacional esperava obter. Sem ser engajado, como dito anteriormente, Mário mostra as contradições da vida brasileira, apontando, por meio dessas relações tradicionais sem sentido, o que mais as afasta, e assim, mais dificulta a realização do enxerto tradicional ao moderno. A distância que as classes mantêm é o maior obstáculo para a realização de seu projeto e de um progresso social e cultural.

Por esta observação marioandradiana, o presente trabalho busca analisar como aquilo que Luciano Santos (2005) chamou de *subjetividade burguesa* impede a melhoria das relações entre classes e, conseqüentemente, o desenvolvimento do projeto de (re)criação de uma civilização burguesa proposto por Mário. Destacar-se-ão dois tipos de subjetividade burguesa para demonstrar os objetivos do estudo: 1) a ideia de superioridade de classes; e 2) as convenções burguesas, exemplificadas pela família e pela religião. Para tal, os contos do livro *Contos Novos* (1947) serão pontos de partida, sobretudo quatro deles: “Vestida de preto”, “O poço”, “Frederico Paciência” e “Tempo da camisolinha”. Mas, antes, fica a explicação sobre o termo “subjetividade burguesa”, determinante para este trabalho.

1. A subjetividade burguesa como obstáculo para a união do tradicional ao moderno

Luciano Santos (2005) faz uma análise sobre o que seria, em síntese, o projeto de

Mário de Andrade para uma união entre o tradicional e o moderno, considerando para isso, principalmente, as obras *A Lição do Amigo* e *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Segundo Luciano,

esse projeto marioandradiano é inicialmente motivado sobretudo pela busca (em curso no movimento modernista) de uma expressão estética própria, original, chegando-se à nacionalidade como dimensão nuclear dessa pretendida originalidade. Essa pesquisa de uma expressão estética legitimamente nacional acaba implicando a demanda maior, e preliminar, pela diferença da própria nacionalidade em si, diferença esta que, assegurada, garante, uma efetiva participação do Brasil no concerto das nações civilizadas. Nessa busca da diferença nacional Mário esbarra na constatação do caráter primitivo, incivilizado, da nação brasileira, caráter este devido basicamente à atuação desagregadora do projeto colonial, o qual, aqui se impondo, tratou de estabelecer um distanciamento radical entre a elite – sintonizada com projetos e modos cosmopolitanos – e as tradições populares locais, fazendo do Brasil uma nação dividida desde as suas origens. Com a modernidade industrial e o seu correlato ideal de progresso, tal divisão só faz acentuar-se. A isto o nosso autor contrapõe um vasto projeto de integração nacional que, enxertando o fluxo histórico “normal”, isto é, civilizado e moderno, nas tradições, e promovendo a interpenetração entre as elites e o povo, venha garantir a con-solidação do Brasil como civilização própria (SANTOS, 2005, p. 120).

Ao demonstrar que a intenção de Mário era unir a elite, “sintonizada com modos e projetos cosmopolitas” (idem) e as tradições populares locais, deve-se considerar a elite exclusivamente sob o ponto de vista intelectual, visto que a elite, entendida como possuidora de dinheiro ou até mesmo de posição social, não se interessava (pelo menos os comportamentos demonstram isso) em unir-se à classe popular. A negação de unir-se com a classe popular, da aqui chamada elite endinheirada, demonstra ou comprova um comportamento tradicional de uma classe que tinha acesso aos “projetos cosmopolitas” (idem), mas que não tinha um mínimo de interesse por eles. Essa postura é típica da burguesia oligárquica, que não queria reconhecer seu declínio no início da década de XX, com a Crise de 29. E é a mais retratada nos contos de Mário, sobretudo em *Contos Novos*, quando as suas narrativas deixam de ter uma dimensão no plano das experiências linguísticas, preferidas em *Contos de Belazarte* (1934), e assumem uma densidade psicológica maior.

Ainda segundo Luciano Santos (2005), numa visão mais filosófica, como a proposta por ele na leitura dos textos de Mário, essa resistência da burguesia ao reconhecer seu declínio bem como de aceitá-lo, e mais, integrar-se a outra classe, se explica pelo forte sentimento de subjetividade burguesa que ele elucida nestas palavras:

Por isso mesmo nos parece que o projeto de integração social-nacional proposto por Mário traz consigo, junto com e para além do desafio da superação do espaço social delimitado pela classe burguesa, o desafio mais profundo de superação *da própria subjetividade burguesa*, desse modo de ser-sentir-pensar que, fazendo do *ego cogitans* [...] o cen-

tro e a finalidade absolutos de si mesmos, emperra pela raiz a possibilidade de realização de qualquer comunidade em sentido pleno. Em suma, o projeto de integração social presente na obra marioandradiana é também, e no fundo, um projeto de integração existencial-ontológica (SANTOS, 2005, p. 125).

Com o excerto acima, fica nítido que a intenção do projeto de Mário, que parte de uma integração social, seria também um projeto de integração existencial. A integração vista sob estes dois pontos de vista, o social e o ontológico, mais que duas instâncias separadas, deveriam ser complementares, já que, na visão de Luciano Santos (2005), a subjetividade burguesa é que impede a integração social. É necessário que os indivíduos deixem de se auto-avaliar pela concepção burguesa de classe: de se considerar padrões, por exemplo.

Explicado o conceito de subjetivismo burguês e visto que ele é que acentua as distâncias entre os povos, analisam-se as posturas de alguns personagens nos contos.

2. A (auto)afirmação da superioridade de classe

O cotidiano burguês, sobretudo o paulista do início da década de XX, foi uma das temáticas preferidas de Mário de Andrade nos seus contos. Tratando-o de maneira adversa da superficialidade vista no Realismo do século XIX, exemplificada, maiormente, pela presença de personagens-tipo dos romances naturalistas e/ou realistas, Mário expõe as relações do cotidiano burguês, a partir de narrativas de conteúdo denso no que se refere aos efeitos psicológicos decorrentes da repressão vivida pelas vítimas nesse tratamento comum à camada superior e burguesa da época.

No seu conto “O Poço”, no qual há o enredo angustiante e absurdo do comportamento do patrão com seus funcionários, vê-se o extremo que pode atingir a relação entre essas classes, quando o superior entende que pode exigir dos funcionários arriscarem a vida para pegar uma caneta-tinteiro caída num poço em construção, que depois é jogada no lixo, por ser uma das outras tantas que possuía. A certeza de ser patrão vem com o exercício do autoritarismo, o que afasta esse mesmo patrão dos seus operários, no que se refere à superioridade de classe. Joaquim Prestes é o típico burguês avaro e vaidoso que quer seguir a vida dos cidadãos em processo de industrialização, aqui representada pelo desejo de obter pesqueiros, e não se importa com quais esforços se uniram para ele realizar suas vontades. Veja pela descrição:

O fato é que estourara na zona a mania dos fazendeiros ricos adquirirem terrenos na barranca do Mogi para pesqueiros de estimação. Joaquim Prestes fora dos que inventaram a moda, como sempre: homem cioso de suas iniciativas, meio cultivando uma vaidade de família – gente escoteira por aqueles campos altos, desbravadora de terras. [...] Não tivera que construir a riqueza com a mão, dono de fazendas desde o nascer, reconhecido como chefe, novo ainda. Bem rico viajado, meio sem quefazer, desbravava ou-

tras terras. [...] Caprichosíssimo, mais cioso do mando que de justiça, tinha a idolatria da autoridade (ANDRADE, 1997, p. 72).

Joaquim Prestes estava interessado em manter sua fortuna e exercer sua autoridade. Só isso. E a justiça era algo impensável. O interessante é que Mário expõe uma narrativa que permite, em determinados momentos, pensar que seus personagens não têm consciência da dimensão da crueldade que estão cometendo, como é o caso do próprio Prestes ao ter seus excessivos e ilógicos mandos bloqueados por um operário, José: “virou, continuou mais agitado agora, se dirigindo ao forde. Os mais próximos ainda o escutaram murmurar consigo ‘... não sou nenhum desalmado...’” (ANDRADE, 1997, p. 88). Eventualmente a narrativa de Mário chega a provocar a esperança no leitor em considerar o personagem menos bruto. Acontece que a fala final do personagem vem a confirmar seu gosto pela sua posição e seu desinteresse pelos subordinados. “ – Pisaram na minha caneta! brutos...” (idem), o que além de provar a continuação da crueldade de Joaquim, mostra a diferença de retratação de uma classe fora da classificação de personagem-tipo do Realismo do século XIX.

Tal finalização ainda prova que saber-se patrão e, claro, dotado de poder, afasta-o de seus operários em nome do exercício egoísta da subjetividade burguesa. Um de seus contos do livro *Contos de Belazarte* demonstra a aproximação entre as classes de uma maneira que poderia ser julgada como ideal para Mário. No conto “Túmulos, túmulos, túmulos” a relação de um patrão branco com seu funcionário doméstico negro é narrada de forma harmoniosa, afetiva e dependente, mostrando ser possível uma conformidade entre as classes, quando a subjetividade burguesa cede lugar ao nascimento de uma relação afetiva. Como Mário disse em carta a Manuel Bandeira, “é preciso acabar com esse individualismo orgulhoso que faz de nós deuses e não homens” (ANDRADE *apud* SANTOS, 2005, p. 125).

3. Instituições sociais burguesas: a família e a religião

É sabido que a sociedade burguesa instaurou uma série de comportamentos para os indivíduos participarem e serem classificados como burgueses. Esses acordos impostos, além de ditarem as maneiras de agir das pessoas, também as fizeram, limitadamente, pensar tudo sobre o limite das regras sociais, inclusive os sentimentos, como se obrigassem as pessoas a amar os pais e os demais familiares apenas porque são parte de sua família. Dessa forma, todas as vontades e conquistas acabam voltando-se apenas para caprichos advindos de uma moda burguesa, e os sentimentos afetivos que deveriam existir com espontaneidade e sinceridade são anulados por convenções, como as dos pais para com os filhos e vice-versa.

No seu conto “Vestida de preto”, Mário de Andrade demonstra isso quando, sob a perspectiva de um narrador jovem em primeira pessoa, narra as desilusões afetivas de um menino ao se ver atraído pela prima. Dando nela, ingenuamente, seu pri-

meiro beijo, ao brincar de família, é descoberto pela Tia Velha, uma adulta rabugenta que logo os reprime e os retira do quarto.

O fato de Tia Velha os reprimir se dá pela razão de que entre primos nunca poderia nascer um sentimento além do que deveria ser sentido de um primo para uma prima, ou seja, uma paixão entre homem e mulher. Por isso, logo a espontaneidade de amar ou ser amigo é condicionada pelo que a sociedade burguesa entende por relações familiares, o que não leva a outro fim que o da obrigação afetiva entre as pessoas e, conseqüentemente, o da relação gerada numa sociedade de aparências. Em uma das passagens do conto, o narrador, após ter crescido e se afastado de Maria, sua prima, desde a intromissão de Tia Velha na brincadeira da infância, diz:

Gostar, eu continuava gostando muito de Maria, cada vez mais, conscientemente agora. Mas tinha uma quase certeza de que ela não podia gostar de mim, quem gostava de mim!...Minha mãe... Sim, mamãe gostava de mim, mas naquele tempo eu chegava a imaginar que era só por obrigação (ANDRADE, 1997, p. 27).

Quando o narrador afirma que gosta de Maria, agora de forma consciente, ele quer dizer que ele a ama como um homem e não como um primo. Antes ele também a amou dessa forma, mas como criança não tinha essa diferenciação. O que demonstra que o fato de a Tia Velha insistir em separá-los, como faz mais adiante em outro trecho do conto, não atrapalhou o sentimento que ele teve por sua prima Maria; ou melhor, o fato de a sociedade burguesa (Tia Velha) burlar amabilidades entre primos não impede que esse sentimento exista entre eles. Até porque o narrador-personagem só não ficou com Maria porque ela tinha também despertado outro e mais forte tipo de sentimento nele que não o sensual: o sentimento de perfeição, que nos indica ser um amor com interesses exclusivamente sexuais. “Maria despertava em mim os instintos da perfeição” (ANDRADE, 1997, p. 31). Aqui, a não-realização amorosa entre eles se dá por outra razão que não as convenções sociais.

Mesmo que as combinações não tenham bloqueado o amor entre os primos, elas falsificaram o amor de mãe para filho. Na mesma passagem citada acima o narrador afirma “Minha mãe... Sim, mamãe gostava de mim, mas naquele tempo eu chegava a imaginar que era só por obrigação” (ANDRADE, 1997, p. 27). Essa afirmação confirma as relações humanas adulteradas pelo que seria convencional, fator determinante também para afastar as pessoas.

O simples fato de o narrador-personagem “ser bombeado” (idem), ou seja, ter sido reprovado na escola, e por isso mal visto pelos familiares, é uma postura ditada pela família burguesa, assim como o crescimento e a adequação à sociedade burguesa que a própria Maria é obrigada a seguir e nos quais não é bem sucedida: casar e constituir uma família. Por essas e outras situações, Mário rompe com as narrativas bem construídas e finalizadas nos “finais felizes” das produções realistas e românticas em voga no século XIX, assumindo uma postura de escritor modernista. O fim que ele a-

tribui a todos os seus contos do livro *Contos Novos* sempre apresenta essa proposta de romper com o que está bem construído sob as perspectivas burguesas, como o comportamento “perfeito” de rico no seu outro conto “Frederico Paciência”: “A energia dele, a segurança serena, sobretudo aquela como que incapacidade de errar, aquela ausência do erro, não me interessavam suficientemente pra mim. E eu me surpreendia imaginando que se as possuísse, me sentiria diminuído” (ANDRADE, 1997, p. 108).

O próprio narrador está cansado da perfeição, aqui entendida como de um comportamento que atende aos padrões considerados corretos, justos e bem vistos pela sociedade, já que a “perfeição” inibe o espontâneo, como pode ser bem demonstrado pelo trecho:

agora nada mais nos interessava senão o outro tal como era, em nossos encontros a sós: nos amávamos pelo que éramos, tal como éramos, desprendidamente, gratuitamente, sem o instinto imperialista de condicionar o companheiro a ficções de nossa inteira fabricação. [...] o nos afastarmos um do outro em nossa quotidianidade, o que chamei “desagregação”, era mais apenas um jeito da amizade verdadeira (ANDRADE, 1997, p. 109).

O surgimento de uma amizade verdadeira veio quando eles estavam livres da rotina e das convenções para amar o outro. Mário também coloca situações ditas “erradas” e absurdas para motivar a ruptura com os padrões burgueses de agir: a felicidade da criança com a morte do pai (alívio do patriarcalismo), em “Peru de Natal”; o reencontro de dois homens pela morte do pai (“Frederico Paciência”); a angústia de uma criança que tem de agir humanamente em momentos que não quer (“Tempo da camisolinha”), entre outras situações. Tudo isso como parte do projeto e da visão de Mário sobre o que deveria ser perdido ou inserido no tradicionalismo comportamental. As relações familiares e sociais, em geral, deveriam ser repensadas.

Outra instituição responsável e forte, ao se pensar em ditaduras de atitudes e pensamentos, é a religião, conforme os contos de Mário. Segundo Eduardo Jardim (2005), Mário era declaradamente católico, mas tinha alguns tormentos ao seguir seus dogmas:

Sentia que era católico, não apenas por formação, mas porque genuinamente tinha necessidade de referir-se a uma instância superior, todos os dias, por meio da oração. No entanto, permanecia hesitante. Não sentia plenamente sua fé e, de certo modo, esperava que o amigo viesse ao seu auxílio e o chamasse para a religião. Tinha críticas severas ao catolicismo muito sectário do principal crítico do modernismo, como as que expressou a propósito de *Mitos do nosso tempo*, livro publicado em 1943. Considerava-se próximo da posição católica em muitos pontos, sobretudo em seu diagnóstico da era atual, mas, também, afastava-se dela, pois a considerava uma saída abertamente antimundana e dogmática, a ponto de dificultar a aproximação com qualquer outra perspectiva crítica.

[...] Mário de Andrade nunca aderiu, de fato, ao catolicismo, primeiro porque discordava das posições católicas sob muitos aspectos e, sobretudo, por causa de uma insegurança muito íntima, que talvez pudesse ser vencida se houvesse um apelo dos amigos crentes (JARDIM, 2005, p. 108-109).

Em muitos dos seus contos, Mário se refere à religião, tomado por um antagonismo entre o senso de pecado e outro de pureza, quando os personagens estão para agir de determinadas maneiras. Ainda sobre isso, Eduardo Jardim comenta:

Mário de Andrade declarou aos amigos, nos últimos anos, em várias ocasiões, que sua personalidade era conformada pelo antagonismo de duas forças, uma instintiva, que tinha a ver com sua enorme sensibilidade, e uma outra, que derivava da consciência muito nítida das exigências morais (JARDIM, 2005, p. 117).

Em “Tempo da camisolinha”, o último conto do livro *Contos Novos*, uma criança se vê forçada a respeitar e acreditar que Nossa Senhora do Carmo a protegia, e mais: que a vigiava em suas ações. Longe de aceitar isso, o jovem sente necessidade de insultar a santa e também as ordens da mãe, mostrando suas partes íntimas ao subir a camisolinha que sua mãe o obrigava a usar. Mais do que esse insulto, a criança passa a acreditar que três estrelas, objetos simples e atingíveis, a protegeriam mais que a Santa e até da Santa, caso ela quisesse se revoltar contra suas atitudes. O conto demonstra a ingenuidade infantil diante do conhecimento do que é de fato o universo religioso, mas também não deixa de sinalizar para o sentimento de ignorância que o adulto tem frente a esse assunto. Mário, ao colocar essa ignorância na pessoa de uma criança, ameniza a cobrança que sentia em compreender o mundo religioso, bem como a de todos os adultos. É necessário observar, também, que apesar da rejeição da criança diante da Santa, por fim, ela acaba tendo uma aceitação religiosa diante dessa imagem:

Mas por dentro era impossível saber o que havia em mim, era uma luz, uma Nossa Senhora, um gosto maltratado, cheio de desilusões claríssimas, em que eu sofria arrependido, vendo inutilizar-se no infinito dos sonhos humanos a minha estrela-do-mar. (ANDRADE, 2005, p. 140-141).

O que demonstra que mesmo tendo tido rebeldia para com a santa, na infância, quando adulto, agora na voz do narrador, ele percebe ainda ser influenciado pelo misticismo religioso. A passagem não deixa de se assemelhar com a postura religiosa de Mário diante dos dogmas católicos.

A religião em seus contos é tratada apenas como represália de uma ação considerada por ele mais instintual do que pura. É o que se pode perceber, por exemplo, quando o personagem-narrador fica em dúvida se deitava ou não ao lado da prima dividindo o mesmo travesseiro, no conto “Vestida de Preto”; ou ainda, no seu reconhe-

cido romance *Amar, Verbo Intransitivo* (1927), quando o narrador observa o menino Carlos se masturbando e sendo vigiado pela imagem de um anjo (ANDRADE, 2007, p. 46-47). A retratação não deixa de ser um reflexo da sua concepção antagônica sobre o assunto.

Dessa forma, também a religião tratada nessas condições deveria ser repensada pelo seu projeto, já que não poderia ser apenas uma entidade repressora.

Considerações finais

Tendo em vista a definição de Luciano Santos (2005) sobre o que seria a subjetividade burguesa, bem como o entendimento do que consistia o projeto modernista de Mário de Andrade (ou seja, o da unificação, ou melhor, o da mistura, ou ainda, enxerto, das tradições populares ao moderno), foi possível perceber ainda mais, em seus contos, o que mantém as classes ainda bastante divididas. O fato de alguns comportamentos ainda serem arraigados às tradições impróprias para um projeto de modernidade foi mostrado. Ainda usando a terminologia *subjetividade burguesa* (SANTOS, 2005), o trabalho buscou elencar dois aspectos centrais que faz as relações humanas serem díspares e contraditórias: a autoafirmação de uma classe e a insistência na manutenção de convenções burguesas excessiva e desnecessariamente repressoras.

Por elas, o trabalho tentou mostrar que a espontaneidade nas relações burguesas, tão amarradas em princípios de classe e de comportamentos, seria um caminho para a união entre as relações tradicionais e a modernidade. Ainda analisou os motivos para os comportamentos serem considerados antiquados.

Logo, a busca do reconhecimento do projeto de Mário de Andrade na sua própria obra e o reconhecimento da sua visão sobre a construção de uma civilização brasileira, permitiram verificar que, longe de idealismos teóricos comunistas e socialistas e da promoção de uma espontaneidade que tendesse para a libertinagem, Mário, maduro, ofereceu uma proposta simples para a (re)construção da nacionalidade brasileira: a de um tratamento equilibrado entre noções, de um lado arraigadas ao passado, e de outro, tendentes ao processo de evolução por que passava o pensamento e, consequentemente, o comportamento humano brasileiro no início da década de XX.

Por isso, vê-se que na sua visão de intelectual, à frente dos pensadores e ativistas políticos da sua época, o escritor preocupava-se com o aspecto social de construção de uma cultura, mas não se esquecia da formação humana. Quanto a esta, Mário não desejava que fosse conduzida de maneira alienada pelas decisões grupais ou governamentais, diferentemente dos personagens do seu conto “O ladrão” que, levados pela multidão, corriam sem saber muito bem para quê. Ele queria que os brasileiros resultados do seu projeto fossem capazes de enxergar o que os motivava a agir de maneira tão propensa a afastarem-se um dos outros, mudando assim a cultura vigente e controlada pelas mentes burguesas tradicionais, indispostas a seu projeto de modernidade.

Bruna Pereira Caixeta é aluna do 5.º período de Letras do UNIPAM.
e-mail: brunapereiracaixeta@gmail.com. O trabalho foi orientado pelo Prof. Luís André Nepomuceno (UNIPAM)

Referências

ANDRADE, Mário de. *Amar, Verbo Intransitivo*. São Paulo: Agir, 2007.

_____. *Contos de Belazarte*. São Paulo: Agir, 2008.

_____. *Contos novos*. São Paulo: Klick Editora/ O Estado de São Paulo, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

GINZBURG, Jaime. "A crítica da sociedade patriarcal em contos de Mário de Andrade", in *Ciências e Letras*. Porto Alegre, n.34, jul./dez. 2003, pp. 39-45.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. "Subúrbio e modernização: os Contos de Belazarte, de Mário de Andrade", in *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, julho de 2008. Disponível em:
www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/IRENISIA_OLIVEIRA.

SANTOS, Luciano Costa. *Mário vário: uma introdução ao pensamento de Mário de Andrade*. Juí: Unijuí, 2005.

A instituição midiática *Veja* e a produção de sentidos referentes aos sujeitos candidatos à Presidência da República

CAMILA FERNANDES BRAGA

Resumo: No presente artigo descrevemos a forma como a instituição midiática *Veja* constrói sentidos das candidaturas de Fernando Henrique Cardoso, Luís Inácio Lula da Silva, Geraldo Alckmin e José Serra. Embasamo-nos, assim, em noções da Análise do Discurso Francesa como suporte epistemológico para analisar o discurso que subjaz à candidatura à Presidência da República que a instituição midiática *Veja* enuncia. Elaboramos este trabalho, partindo da hipótese de que a instituição midiática produz sentidos que revelam a posição da qual ela enuncia, além de evidenciar processos de identificação e desidentificação com os candidatos.

Palavras-chave: Análise do Discurso, instituição midiática, discurso político, efeito de sentido.

1. Introdução

Este artigo faz parte da pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Lugares discursivos no discurso político”, finalizada em fevereiro de 2010, na qual examinamos a produção de sentidos por uma instância enunciativa sujeitudinal midiática acerca de candidatos à Presidência da República.

A partir do *corpus* desta pesquisa, decidimos aprofundar algumas análises, na medida em que outros sentidos foram construídos, a partir de releituras. Assim, selecionamos sequências discursivas que evidenciam regularidades que remetem a sentidos que apontam para uma identificação ou desidentificação da instituição midiática *Veja* com os candidatos à Presidência da República, Fernando Henrique Cardoso, Luís Inácio Lula da Silva, Geraldo Alckmin e José Serra.

Para este exercício de análise, tomamos como arcabouço teórico a Análise do Discurso de linha francesa, quando discute questões concernentes à construção de sentidos, à noção de silenciamento, instância enunciativa sujeitudinal e lugar discursivo.

2. A produção de sentidos

A partir da noção de sentido, “compreendida como efeito de sentido entre sujeitos em interlocução” (FERNANDES, 2008, p. 14), faremos uma reflexão sobre a forma de sua construção nos dizeres da instituição midiática *Veja*, referida aqui como instância enunciativa sujeitudinal, acerca das candidaturas.

De acordo com as reflexões de Pêcheux,

(o sentido) é determinado pelas posições sócio-ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas) (...) e mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam (...), isto é, em referência às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem (PÊCHEUX, 1988, p. 160).

A partir dessa reflexão, podemos compreender que o efeito de sentido será determinado pelas posições ideológicas nas quais os sujeitos em processo de interlocução estão inscritos. Assim, a instituição midiática *Veja* constrói sentidos das candidaturas de acordo com a sua posição sócio-político-ideológica e com a dos candidatos, ou seja, ela produz sentidos de identificação e desidentificação de acordo com as inscrições políticas desses.

3. Instância enunciativa sujeitidual

A partir da reflexão teórica realizada por Santos (2009), consideramos a instância enunciativa sujeitidual como uma alteridade de instâncias-sujeito no interior de um processo enunciativo.

No que concerne à noção de instâncias-sujeito, é relevante discorrer sobre as facetas do sujeito discursivo enquanto lugar social e lugar discursivo. De acordo com as reflexões de Pêcheux (1988), lugar social é aquele ocupado pelo indivíduo empírico, “de carne e osso”, dotado de um nome, família etc. A partir do momento em que este indivíduo é interpelado ideologicamente por meio de relações sociais, ele passa a ocupar um lugar discursivo e torna-se um sujeito.

Assim, a instituição midiática *Veja* configura-se como instância enunciativa sujeitidual à medida que, inscrita em determinada ideologia, deixa de ocupar o lugar social de veículo de informações e passa a ocupar um lugar discursivo de apoio a determinadas candidaturas. Ao passar por esse processo, a instituição funciona como uma instância-sujeito porque toma uma posição a partir de suas inscrições ideológicas e constrói sentidos que revelam o lugar discursivo do qual ela enuncia.

4. Silenciamento

De acordo com Orlandi (1992), há uma classificação para o silêncio: o silêncio fundante e a política do silêncio. Em nossa pesquisa, trabalharemos a noção da política do silêncio segundo a qual, ao enunciar, o sujeito está, necessariamente, não enunciando outros sentidos, uma vez que o sentido é produzido a partir da posição da qual esse sujeito enuncia.

A partir dessas reflexões, perceberemos, nas análises, a relevância de sentidos que são silenciados pela instância enunciativa sujeitucional *Veja*, pois eles constituem fortes evidências do lugar discursivo ocupado por essa instância, principalmente no que tange ao processo de desidentificação da instituição com o candidato Luís Inácio Lula da Silva.

O silenciamento está presente na opacidade do que está dito. Assim, é necessário conhecer as inscrições ideológicas dos candidatos e da instituição midiática para se perceber o que está dito, mas não enunciado na superfície dos dizeres, ou seja, o que foi silenciado. Assim, encontramos regularidades que apontam para processos de identificação e desidentificação da instituição com os candidatos.

5. Sobre a metodologia de análise

Como foi dito na introdução, optamos por uma unidade metodológica de análise que consistiu em levantar sequências discursivas, extraídas de reportagens da instituição midiática *Veja*. Essas sequências foram escolhidas por se constituírem de regularidades que identificam a instância enunciativa sujeitucional, o tipo de sentido que está sendo produzido por ela e os processos de identificação e desidentificação da instituição com os candidatos à Presidência da República.

É pertinente explicitar que as reportagens das quais retiramos as sequências discursivas foram selecionadas a partir de uma temática que a revista constrói para comparar as candidaturas e, oportunamente, mostrar a candidatura com a qual ela se identifica.

Seguidamente, procuramos, nas sequências discursivas, por enunciados operadores de sentidos que revelassem a tomada de posição da instância enunciativa sujeitucional *Veja* em relação ao candidato à Presidência da República Luís Inácio Lula da Silva, enunciados esses que revelaram, como será visto nas análises, sentidos de desidentificação da instituição com o referido candidato.

6. Análises

Faremos as análises em quatro sequências discursivas (SD1, SD2, SD3 e SD4) que foram retiradas de uma reportagem encontrada na instituição midiática *Veja* na edição de 28 de dezembro de 2005. Essas sequências nos possibilitam comparar a forma como a instância enunciativa sujeitucional *Veja* constrói sentidos das candidaturas de Fernando Henrique Cardoso, Luís Inácio Lula da Silva, Geraldo Alckmin e José Serra.

SD1

Os livros que marcaram os presidenciais

Uma das maneiras de conhecer o pensamento e medir o preparo de um candidato é saber que leituras o influenciaram. O ex-presidente Fernando Henrique Cardoso,

por exemplo, afirmava ser um entusiasta da obra do sociólogo alemão Max Weber. *Veja* perguntou aos potenciais candidatos a presidente sobre suas preferências literárias.

Observa-se, logo no título dessa SD, “Os livros que marcaram os presidenciais”, a tentativa da instituição midiática *Veja* de significar as candidaturas por meio de um critério estabelecido para, intencionalmente, marcar um diferencial que favorecesse o lugar discursivo tomado por essa instância. Percebemos, então, a primeira tentativa da instituição midiática de silenciar a desqualificação do candidato Luís Inácio Lula da Silva. Há, também, uma tentativa de silenciar um sentido de ironia, pois, como veremos a seguir, a instância enunciativa sujeitudinal *Veja* tenta construir uma imagem de que o candidato Lula é desprovido de conhecimento, ou seja, encontramos uma regularidade que evidencia desidentificação da instituição midiática *Veja* com o candidato Lula.

Em seguida, no enunciado “Uma das maneiras de conhecer o pensamento e medir o preparo de um candidato é saber que leituras o influenciaram.”, encontramos, novamente, evidências de que a instância enunciativa sujeitudinal *Veja* quer mostrar a inteligência e o preparo dos candidatos por meio das leituras feitas por eles. Percebemos, nesse enunciado, que *Veja* escolhe o critério “livros lidos pelos candidatos” como forma de desqualificar, propositalmente, o candidato Luis Inácio Lula da Silva, desautorizando sua configuração política diante dos demais e, principalmente, para evidenciar, de forma favorável, uma tomada de posição assumida por essa instância enunciativa sujeitudinal midiática. Assim, encontramos outra tentativa de evidência de uma desqualificação do candidato Luís Inácio Lula da Silva e, conseqüentemente, outra regularidade que evidencia a desidentificação da instituição midiática *Veja* com este candidato.

A seguir, no enunciado “O ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, por exemplo, afirmava ser um entusiasta da obra do sociólogo alemão Max Weber”, encontramos a nomeação do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso como exemplo de intelectualidade. Sabendo que o ex-presidente tem uma filiação política que defende os interesses das elites brasileiras, observa-se, de forma clara, que esta é a política com a qual a instituição midiática *Veja* se identifica. Percebemos, dessa forma, o lugar discursivo em que esta se encontra para enunciar sua posição acerca da opinião que pretende construir para influenciar seus leitores.

Ao afirmar que o ex-presidente era leitor das obras do sociólogo Max Weber, percebemos que a instância enunciativa sujeitudinal quer dar às leituras feitas por ele um sentido de impacto, sentido este que fornece credibilidade à informação. Sobre essa significação de impacto, é pertinente observar que, em muitos casos, muitos leitores de *Veja* podem até nem saber quem foi Max Weber e tão pouco ter lido algo dele. No entanto, esses leitores compreendem essa referência como algo que dá prestígio à representação construída sobre o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, diferenciando-

o, portanto, do candidato Luis Inácio Lula da Silva.

Por último, no enunciado “*Veja* perguntou aos potenciais candidatos a presidente sobre suas preferências literárias”, percebemos que o termo “potenciais” traz um sentido de ironia e exclusão em relação ao candidato Lula, uma vez que, como veremos a seguir, a instituição midiática não considera Lula um candidato em potencial. Assim, encontramos mais uma regularidade de desidentificação da instituição midiática *Veja* com o candidato Luís Inácio Lula da Silva.

Em seguida, temos:

SD2

Luís Inácio Lula da Silva:

Não consta que o atual presidente tenha lido algum livro na vida.

Nessa SD percebemos, mais uma vez, a regularidade de desidentificação da instituição midiática *Veja* com o candidato Luís Inácio Lula da Silva. É notório, também, que a instância enunciativa sujeitucional referenda sua tomada de posição para enunciar no lugar do candidato, ou seja, colocando sua posição em terceira pessoa, diferenciando-se, portanto, da posição dos demais candidatos, cujas posições são colocadas em forma de discurso direto, como veremos a seguir.

Ao tomar a voz do candidato, mencionando-o em terceira pessoa, verificamos que a instância enunciativa sujeitucional constrói um sentido de desvalorização em relação à sua candidatura, o que é enfatizado pelo enunciado “algum livro na vida”. A escolha dos itens lexicais “algum” e “vida” traz um sentido de ironia, que resume a ideia de que o candidato não tem conhecimento algum sobre qualquer assunto, o que atesta a sua desvalorização intelectual.

Continuando as análises, temos:

SD3:

Geraldo Alckmin:

“O autor que mais li na vida foi Monteiro Lobato (criador do Jeca Tatu). Da literatura infantil à adulta, gosto de tudo dele. E ele foi muito generoso com a minha Pindamonhangaba.”

Em SD3, verificamos que a instância enunciativa sujeitucional quer construir, acerca do candidato Geraldo Alckmin, uma imagem de proximidade com as pessoas mais simples. Isso é justificado pelo fato de que o autor preferido do candidato é Monteiro Lobato, autor muito conhecido pelas obras destinadas ao público infantil, o que traz uma significação de “leitura fácil e simples”.

Essa tentativa de aproximar o candidato de pessoas simples pelo argumento de gostar de leituras simples, silencia uma ironia em relação ao candidato Luís Inácio Lula da Silva, pois este, que é conhecido como o candidato preferido das pessoas mais simples, de acordo com os enunciados da instituição midiática em SD2, nunca leu nenhum livro em sua vida. Isso significa que ser um candidato próximo às pessoas humildes não significa ser desprovido de conhecimento, mas conhecedor e admirador de obras acessíveis ao grande público.

Comparando SD3 com SD2, percebemos a existência de aspas, o que comprova que, ao contrário da forma como se referiram ao candidato Lula, *Veja* deu voz ao candidato Geraldo Alckmin, deixando-o enunciar por si mesmo. Tal tomada de posição da instância midiática revela claramente o lugar discursivo que ocupa na interpelação do cenário político nacional.

Dando continuidade à análise de SD3, verificamos que no enunciado “O autor que mais li na vida foi Monteiro Lobato (criador do Jeca Tatu)”, *Veja* quer evidenciar a inscrição discursiva do candidato, o que demonstra uma tentativa de construir uma imagem de intelectualidade para ele, tentativa esta que é observada na ênfase conferida ao dizer “O autor que mais li na vida”.

Em seguida, no enunciado “Da literatura infantil à adulta, gosto de tudo dele”, verificamos que a instância enunciativa sujeitudinal confere um sentido de intelectualidade sem distanciar o candidato de um sentido de popularidade junto ao eleitorado. Isso é constatado porque a admiração do candidato pela diversificação literária do autor preferido produz uma significação de que o candidato conhece a obra de Monteiro Lobato. Além disso, outra evidência de intelectualidade conferida ao candidato é a historicidade do próprio autor Monteiro Lobato, que é muito conhecido e prestigiado na literatura brasileira, além de ter sido conhecido por suas ideias socialistas, o que, conseqüentemente, confere ao candidato Geraldo Alckmin a imagem de uma pessoa simpática aos ideais socialistas.

Por último, temos o enunciado “E ele foi muito generoso com a minha Pindamonhangaba”, que estabelece uma relação patêmica¹ entre a referência literária do candidato e a cidade na qual ele nasceu. Esse sentido construído no enunciado é outra tentativa de aproximar o candidato das pessoas mais simples, uma vez que evidencia a origem do candidato: uma cidade do interior.

Partiremos, agora para a análise de SD4, na qual temos:

SD4:

José Serra:

“Machado de Assis, principalmente os contos e os clássicos Quincas Borba, Memórias Póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro. De Dostoiévski, Crime e Castigo.

¹ Considerando a *patemia*, aqui, como marcas enunciativas da tensão sofrida pelo enunciador, a partir de influências de um *ethos* social, vinculado às condições de produção do processo enunciativo (SANTOS, 2009, p. 89)

Do poeta Fernando Pessoa, especialmente seu heterônimo Álvaro de Campos.”

Ao fazer a leitura de SD4, verificamos a maior evidência de tentativa, pela instância enunciativa sujeitucional *Veja*, de conferir intelectualidade a um candidato com o qual ela demonstra uma forte identificação.

Percebemos primeiramente que, assim como fez com o candidato Geraldo Alckmin (ver SD3), a instituição midiática deu voz ao candidato José Serra, o que é comprovado pela presença de aspas, marcando, assim, a utilização do discurso direto.

Em seguida, percebemos a nomeação, como predileção de leitura, de clássicos da literatura mundial e, mais exatamente, a nomeação de obras mais conhecidas de cada um dos autores.

No enunciado “Machado de Assis, principalmente os contos e os clássicos Quincas Borba, Memórias Póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro”, verificamos a afirmação de que o candidato é leitor das obras de Machado de Assis, considerado um dos maiores nomes da literatura brasileira pelos estudiosos da área, e primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras. Ainda há, neste enunciado, a citação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como um dos livros prediletos do candidato. Sabendo-se que esse livro é considerado a obra-prima de Machado de Assis, verificamos, novamente, uma asseveração do sentido de intelectualidade conferido ao candidato.

Em “De Dostoiévski, Crime e Castigo”, novamente há a nomeação de um clássico mundial. O autor Fiódor Dostoiévski é considerado um dos maiores romancistas da literatura russa e um dos cânones universais da literatura. Essa historicidade do autor, juntamente com o fato de ter sua obra-prima citada pelo candidato José Serra como uma de suas prediletas, mais uma vez, assevera esse sentido de intelectualidade ao candidato.

No enunciado “Do poeta Fernando Pessoa, especialmente seu heterônimo Álvaro de Campos”, há a nomeação de um dos maiores poetas da literatura portuguesa, assim como a nomeação do heterônimo que foi o único a apresentar fases poéticas em sua obra, o que confere ao candidato a qualidade de ser conhecedor, também, de poesias e de demonstrar um sentido de sensibilidade ao seu perfil como candidato apoiado pela instância midiática.

Analisando, assim, as preferências literárias do candidato, verificamos que há uma diversificação grande nas obras lidas por ele, o que é enfatizado pelo fato de que os autores citados têm origens diferentes, o que comprova a tentativa da instância enunciativa sujeitucional *Veja* de construir, para o candidato José Serra, a imagem de intelectual, conhecedor de distintas literaturas.

A partir dessa imagem construída para o candidato há o silenciamento de um sentido de humilhação e desautorização política em relação ao candidato Luís Inácio Lula da Silva, pois, como foi visto, *Veja* afirma que esse candidato nunca leu nenhum livro.

7. Considerações finais

Ao finalizarmos as análises, é pertinente enfatizar a relevância da relação que existe entre as inscrições ideológicas de um sujeito com os seus enunciados, pois essas inscrições se materializam no discurso que, por sua vez, materializa-se na linguagem. Nessa perspectiva, é possível identificar as inscrições ideológicas do sujeito a partir de seus enunciados.

Verificamos, também, a relevância dos sentidos que foram silenciados pela instituição midiática *Veja*, principalmente no que está relacionado ao candidato Luís Inácio Lula da Silva, pois esses sentidos que não foram enunciados constituem fortes evidências de desidentificação da instância midiática com o candidato.

Nesse sentido, em nossas análises, procuramos por evidências que dessem suporte à hipótese de que a instituição midiática produz sentidos que revelam a posição da qual ela enuncia e que evidenciam processos de identificação e desidentificação com os candidatos.

Assim, ao analisar comparativamente as quatro sequências discursivas, encontramos regularidades que demonstram uma tomada de posição da instância enunciativa subjetudinal *Veja* e que evidenciam desidentificação desta instância com o candidato Luís Inácio Lula da Silva e de identificação com os demais candidatos.

Camila Fernandes Braga é graduanda em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). e-mail: camilaequipe@yahoo.com.br. O trabalho foi elaborado sob a orientação do Prof. Dr. João Bôsko Cabral dos Santos.

8. Referências bibliográficas

FERNANDES, Claudemar Alves. *Análise do Discurso: reflexões introdutórias*. São Carlos: Clara luz, 2008.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio*. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

SANTOS, J.B.C. "A instância enunciativa subjetudinal", in: SANTOS, J.B.C. (org.) *Sujeito e Subjetividade: discursividades contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU. Série Linguística in Focus, vol. 6. 2009, p. 83-102.

A Autoria em Produções Textuais Escolares

HERMES TALLES DOS SANTOS

Resumo: Neste artigo, procuramos observar, por meio da Análise do Discurso de Linha Francesa (AD), como alunos do curso pré-vestibular de uma Universidade Federal do interior paulista se constituem como autores em suas produções textuais. Para tanto, buscamos relacionar a concepção da AD sobre autoria à análise da produção textual de um estudante. Nesse sentido, refletimos de que maneira o aluno articula seus conhecimentos linguísticos e extralinguísticos para se constituir como autor, dentro do contexto de ensino-aprendizagem, e concluímos que ele se constitui como tal à medida que adapta seu texto às regras escolares e sociais, das quais ele tem conhecimento.

Palavras-chave: Autoria, Análise do Discurso, Ensino-aprendizagem de língua materna, Leitura e produção de texto.

1. Introdução

Há muitas crenças acerca do que levaria alguém a se tornar um bom escritor em sua língua materna – pelo menos assim é no Brasil. Dentre essas, a mais comum é a de que um bom escritor é também um bom leitor. Deriva-se dessa crença o seguinte pensamento: quanto mais livros alguém ler, mais vocabulário e conhecimentos estruturais sobre a língua (morfologia, sintaxe e semântica) ele adquirirá e, dessa forma, numa relação direta, se tornará um excelente escritor. A partir desse pensamento, o processo de escrita seria decorrente da aquisição de vocabulário e do conhecimento do funcionamento da língua.

Indubitavelmente, esses conhecimentos são necessários para que alguém escreva. Todavia, o fato de ele escrever não significa que ele seja realmente um autor. Há uma distinção entre escrita (produção textual) e autoria. Não é possível afirmar que autor é apenas aquele que escreve, “o autor (se) produz (n) o texto, dá ao texto seus limites e se reconhece no texto” (LAGAZZI-RODRIGUES, 2006, p. 93). O escritor para que seja autor, precisa, além de produzir o texto, se produzir textualmente, isto é, organizar coerentemente suas ideias, para que sua linha de raciocínio seja acompanhada pelo(s) leitor(es); precisa limitar – não no sentido de impedir, mas de traçar limites – os sentidos que a leitura de seu o texto produzirá, ou seja, orientar, até certo ponto, a produção dos sentidos que seu leitor fará durante a leitura; e precisa se reconhecer e ser reconhecido, ou seja, ser responsável por aquilo que está escrito.

Dessa forma, apenas escrever não implicaria automaticamente ser autor. Escrita e autoria não são a mesma coisa, nem estão fundidas. Logo, os conhecimentos de lín-

gua necessários para que alguém escreva não são suficientes para o desenvolvimento daquilo que Foucault (1996, p. 12) concebe como autor: “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”. Na verdade, para se ter autoria é necessário ir além dos conhecimentos de língua; é preciso que os planos morfossintático e discursivo, em que os significados são (re)produzidos, funcionem concomitantemente.

Se não basta apenas conhecer a língua e seu funcionamento, como desenvolver e trabalhar a autoria? Seria a escola responsável por desenvolvê-la? Considerando que dentro do contexto escolar, mais precisamente nas aulas de língua portuguesa ou de redação, tem-se um constante trabalho de produção textual, o qual visa a levar os alunos a saberem construir textos coerentes e, num sentido mais amplo, a dominar as práticas de escrita, entendemos que é, sim, função da escola trabalhar e desenvolver a autoria nos e dos alunos. Entretanto, é preciso que o professorado tenha noção de que autoria não se resume à definição dicionarizada apresentada por Lagazzi-Rodrigues (Ibidem, p.83) “‘qualidade ou condição de autor’ e o autor como ‘escritor de obra artística, literária ou científica’”¹.

2. A noção de autoria a partir da Análise do Discurso

A relação entre autoria e texto, segundo Lagazzi-Rodrigues (*op. cit.*) é pouco tematizada e praticada no contexto escolar. A autoria, nesse contexto, ficaria estabelecida e repetida como só possível aos autores de obras artísticas, literárias ou científicas. Dessa forma, esta se transforma numa possibilidade, num sonho distante, ou ainda, numa condição nunca alcançada pelos estudantes.

Contudo, de acordo com a autora (*op. cit.*, p. 83), se essa relação de distância for superada, a “qualidade ou condição de autor” deixaria de ser mítica e se tornaria um conceito produtivo para se discutir e trabalhar a relação existente entre texto e autor. Se o professor aproximasse a concepção de autoria de si mesmo e dos estudantes, esta deixaria de ser uma possibilidade inatingível e assumiria um espaço de possibilidades, um espaço propício para o seu desenvolvimento, dentro do contexto de ensino-aprendizagem; esta aproximação poderia ajudar o professor a desenvolver um trabalho com os sentidos possíveis que as produções textuais aí produzidas despertaram nos leitores e, por estar mais perto dos escritores-autores, poderia lhes mostrar que estes podem se valer desse processo para mobilizar a autoria de um texto.

Nesse sentido, Lagazzi-Rodrigues (*op. cit.*, p. 85) discute a relação existente entre autoria e equivocidade da linguagem, que, segundo ela, permitiria entender o texto como espaço de autoria. Nessa discussão, a equivocidade deixaria de ser tomada como um erro, para ser considerada como algo constitutivo da linguagem. O equívoco pas-

¹ É preciso informar que a autora não é adepta desta noção de autoria. Na verdade, ela é uma crítica desta noção dicionarizada.

saria a ser entendido como sentidos contraditórios, de diferentes interpretações que as palavras podem gerar quando são empregadas. Assim, para a autora (*op. cit.*, 84), “discutir a equivocidade é abrir espaço para tornar visível a contradição de diferentes interpretações, é se expor às diferentes formas significantes e, no caso específico da linguagem verbal, se expor às palavras”.

Esse trabalho com a equivocidade da linguagem reconfigurou a maneira de compreensão do texto, o qual deixou de ser entendido como um conjunto de ideias prontas e veiculadas pelo autor e passou a ser pensado como um espaço de produção, de construção de sentidos. Dessa forma, a autoria se daria no trabalho com o significante, delimitando a construção dos sentidos possíveis.

Essa descentralização da leitura, que não mais deve só se preocupar com aquilo que o autor quis dizer, estaria relacionada ao princípio de descentramento do sujeito, proposto pelo movimento estruturalista, do qual Michel Foucault faria parte, segundo Lagazzi-Rodrigues (2006). Nesse sentido, Foucault expandirá esse princípio ao discutir também o descentramento do sujeito no que diz respeito à autoria. Ao tratar da “morte do autor”, uma afirmação defendida por muitos críticos literários e filósofos do século XX, por acreditarem que a escrita desse século exigiria um apagamento da individualidade, das marcas características individuais de quem escreve, ele postula que não importa quem está escrevendo, pois o texto não traz mais as ideias do autor. Os sentidos, então, passariam a ser produzidos na relação com as formas significantes. Dessa forma, “o sentido não está definido antes, como uma idéia pré-formada” (Lagazzi-Rodrigues, *op. cit.*, p. 90), mas ele se produz por meio da relação entre as palavras, da polissemia dos significantes, da unidade significativa que o texto constrói.

A partir das considerações foucaultianas, Lagazzi-Rodrigues (*op. cit.*, p. 92) propõe que o “*princípio de agrupamento do discurso*”, de Foucault, poderia ser entendido “como um princípio da textualidade e um processo na textualidade.” Para isso, a autora também parte da proposta de Orlandi & Guimarães (1988, p. 61) de se considerar “a própria unidade do texto como efeito discursivo que deriva do princípio de autoria.” Assim, esta resultaria da unidade textual, o que vincularia autor e texto a uma relação processual (cf. Lagazzi-Rodrigues, *op. cit.*).

Nesse sentido, o autor se constituiria à medida que seu texto fosse se configurando, conforme o autor (se) produzisse (n)o texto, dando a este seus limites e se reconhecendo neste. Assim, como o princípio de autoria derivaria da unidade do texto, a autoria derivaria do efeito de unidade do texto. Dessa forma, teríamos um processo circular no qual o efeito de unidade do texto remeteria ao autor e este, por sua vez, ao efeito.

A partir de Orlandi (1999b), é possível entendermos este círculo em que efeito de unidade textual e autor estão inseridos. Para Orlandi (*op. cit.*, pp. 76-77), haveria três funções enunciativas²: “a de locutor, que é aquela pela qual ele se representa como *eu*

² As duas primeiras funções enunciativas, locutor e enunciador, são apresentadas por Ducrot, em *Le dire et le dit* (1985 *apud* Orlandi, 1999b); a terceira, autor, é apresentada e acrescida às de-

no discurso e a de enunciador que é(são) a(s) perspectiva(s) que esse *eu* constrói.” E, além destas, a partir do princípio de autoria de Foucault, a função de autor, que seria aquela em que o *eu* assume, como produtor de linguagem. Sendo a dimensão discursiva do sujeito que está mais determinada pela relação com a exterioridade (contexto social), ela está mais submetida às regras das instituições. Nela são mais visíveis os procedimentos disciplinares.

Dessa forma,

nesta perspectiva, o autor é a instância em que haveria maior “apagamento” do sujeito. Isto porque é nessa instância – mais determinada pela representação social – que mais se exerce a injunção a um modo de dizer padronizado e institucionalizado no qual se inscreve a *responsabilidade do sujeito por aquilo que diz*. É da representação do sujeito como autor que mais se cobra sua ilusão de ser origem e fonte de seu discurso (ORLANDI, *op. cit.*, p. 78. grifo nosso).

O acréscimo da função autor, por Orlandi, às duas primeiras funções, seria justificado pelo fato de ser nesta função, em específico, que o falante se tornaria o responsável por aquilo que escrevera/dissera, conforme propõe Foucault (1997); e também porque esta lhe determinaria a responsabilidade de construção de um texto dentro dos padrões sociais e das regras institucionais, ou seja, o autor precisaria seguir protótipos e regras preestabelecidas, por isso, seria nesta função que ele mais se apagaria. Dessa maneira, concomitantemente, o autor teria que estabelecer uma relação com a exterioridade e construir sua identidade como autor (cf. Orlandi, 1999b). Isto justificaria a concepção do processo de autoria como algo circular por Lagazzi-Rodrigues, pois ao mesmo tempo em que o autor estaria construindo seu texto, de acordo com os padrões e as regras institucionais, buscando produzir determinado efeito de sentido, ele também estaria se constituindo como produtor deste texto, ou seja, estaria buscando estabelecer a autoria.

Visto que, segundo Orlandi e Lagazzi-Rodrigues, existiria uma terceira função enunciativa, a qual se relacionaria com o exterior (contexto social), dele recebendo mais diretamente as influências, seria, pois, responsabilidade da escola trabalhar com os alunos esta função. De acordo com as autoras, a escola deveria propiciar ao aluno “a passagem da função-enunciador para a de sujeito-autor” (ORLANDI, 1999b, p. 79). Contudo, para Orlandi, a autoria não se restringiria somente ao contexto escolar, mas se relacionaria também com aquilo que está fora deste e que o aluno traz consigo: sua experiência de vida, seus costumes, sua história, sua relação familiar e sua vida social. Assim, o trabalho escolar precisa considerar tanto o que está dentro da escola quanto o que está além dela.

Por isso, para um trabalho com a autoria, o professor precisaria considerar as possibilidades de interpretações de seus alunos como possíveis, não devendo acreditar

mais por Orlandi (1999b).

que só existiria uma única interpretação para determinado texto, a sua própria ou a do livro didático, ou seja, a do contexto escolar. Segundo Lagazzi-Rodrigues (*op. cit.*, p. 98), para o professor, a possibilidade de trabalho com a autoria significaria “a abertura de possibilidades para que a autoria do aluno possa se produzir.” Isto porque esse trabalho com a interpretação seria um processo de (re)autorização, pelo qual os alunos estariam atribuindo e construindo sentidos aos textos lidos, ou seja, estariam sendo autores de determinados sentidos. Seria justamente nesta ousadia de atribuição de determinados sentidos, que estes estariam praticando também sua autoria.

Para compreender melhor essa questão da abertura do professor, trazemos a reflexão de Possenti (1994, pp. 33-34) ao tratar da prática de ensino de língua materna nas escolas.

Ela [a escola] pede a opinião do aluno, mas a opinião emitida não pode ser a do aluno, tem que ser a opinião dominante (na escola – e não será certamente só na escola), sobre qualquer que seja o tema. Isto é, ao pedir a opinião do aluno, de fato, a escola pratica um ato de fala indireto, que espera que seja entendido pelo aluno como uma solicitação para que forneça a informação esperada, e não propriamente sua opinião ou versão, como seria se se tratasse de um pedido a ser entendido literalmente.

Neste trecho, Possenti mostra como o trabalho na escola seria impositivo e fechado. A opinião solicitada pelo professor ao aluno não poderia ser outra senão aquela já esperada, a que estaria de acordo com a dominante. Possenti está indiretamente, neste ponto, tratando da questão de autoria: como se poderia esperar do aluno uma opinião ou um comentário que traga a visão, a interpretação dele, se, na verdade, o que se espera é justamente que ele reproduza a opinião dominante? Neste contexto, ficaria realmente muito difícil o desenvolvimento da autoria.

Entretanto, poderíamos dizer que o aluno poderia desenvolver sua autoria mesmo tendo que reproduzir estas opiniões dominantes. De que forma? Por meio da subversão destas. Isto é, o aluno dentro de sua fala, em que responderia à vontade da escola, imprimiria sua opinião sobre esta visão. Dessa forma, ele, ao mesmo tempo, estaria respondendo à escola e constituindo-se como autor. Contudo, o professor precisaria estar aberto a isso, precisaria aceitar esse comportamento do aluno e as interpretações por ele feitas. Isso possibilitaria o surgimento da produção de autoria pelo aluno, conforme propõe Lagazzi-Rodrigues.

É nesse sentido que Possenti (*op. cit.*, p. 36) afirma que “se a escola quiser uma saída em relação à escrita, deve propor-se como objetivo criar condições para que o aluno possa constituir-se em autor, segundo um modelo que dê voz a todos os discursos.” O aluno estaria se tornando autor à medida que agrupasse em seu discurso vários outros, desde que os estivesse ordenando, organizando, dando-lhes diversos pesos segundo as circunstâncias em que se encontra (cf. Possenti, *op. cit.*). Ou seja, o aluno se constituiria em autor conforme estivesse construindo seu texto. De certa forma, Possenti quer mostrar que o interdiscurso e a polifonia estão presentes na autoria, isto é, o

autor não precisaria estar preocupado em dar a seu discurso, a sua voz o caráter de ineditismo, como se o que ele aí tratasse não existisse até o momento em que fora escrito; muito pelo contrário, o autor seria aquele que construiria seu discurso, a partir de outros discursos, que organizasse várias vezes dentro da sua, e dessa maneira construísse seu texto. Isso nos possibilitaria ver o “*princípio de agrupamento do discurso*” do qual Foucault (1996) trata.

3. Análise de noção de autoria da AD nas produções textuais

Procuraremos agora visualizar como a concepção de autoria da AD funcionaria quando aplicada às produções textuais. Para isso, trazemos para a análise um texto produzido por um aluno do curso pré-vestibular da UFSCar, da cidade de São Carlos, São Paulo, Brasil.

Este texto foi produzido a partir de palavras (verbos, substantivos e adjetivos) retiradas do soneto “Amor é fogo que arde”, de Luís Vaz de Camões. Essas palavras foram dispostas aleatoriamente em uma folha, de forma que não produzissem uma sequência significativa, e foram entregues aos alunos. O professor pediu aos alunos que produzissem um texto a partir destas, deixando que eles escolhessem a tipologia textual (poema, narrativa ou dissertação) em que a produção seria construída. Até esse momento os alunos não tinham lido o soneto de onde as palavras foram extraídas. Só depois da produção da primeira versão do texto é que os alunos leram o soneto. Dessa forma, quando eles reescreveram seus textos (segunda versão), algumas aulas depois, eles já tinham conhecimento (explícito) deste.

A escolha de uma única produção se deu por conta de uma série de elementos presentes nesta, os quais serão desenvolvidos a seguir, e que proporcionariam melhor discussão acerca do desenvolvimento da noção de autoria.

Texto 1

Primeira versão

(Sem título)

O amor é um sentimento extraordinário, por estar em tudo e em todos. O amor pode ser fraternal, entre amigos, família, entre duas pessoas e também por algo.

O amor mais comum, talvez, por ser aquele que achamos obrigatório em nossas vidas, pois achamos que em algum momento de nossas vidas devemos amar alguém, ou por ser aquele que mais nos faz sofrer é aquele que mais ouvimos falar.

Esse amor arde como fogo dentro do coração de duas pessoas, por estarem apaixonadas, faz com que estas pessoas fique em delírios ao ver a pessoa amada.

Quando uma pessoa ama de verdade fica presa a esse amor a ponto de servir o outro sem pensar em si próprio, podendo com isso perder grandes amizades por estar focada a esse sentimento.

Sem se dar conta de que esse amor pode causar dor, sofrimento, ferida e outros sentimentos negativos por estar cega por este amor acaba sempre lutando para vencer esses obstáculos, mesmo sem muitas vezes ser correspondida não desiste por que seu amor é puro e verdadeiro.

Apesar de alguns desvios em relação à gramática e de alguns trechos com problemas de coesão, é possível observarmos a noção de autoria, segundo AD, presente neste texto.

Primeiramente, podemos destacar a presença de outros discursos presentes no discurso construído pelo autor: 1. *Discurso social/religioso*: o amor não apenas entre casais, mas entre familiares, entre amigos, entre pessoas, que não necessariamente estão apaixonadas; 2. *Discurso social*: em algum momento da vida, o ser humano precisa se apaixonar por outro – o amor como algo obrigatório; 3. *Discurso dos casais apaixonados*: a entrega entre as pessoas envolvidas na relação amorosa, que pode gerar consequências positivas ou negativas. O produtor do texto em questão se utiliza destes discursos, que poderíamos considerar como sendo de senso comum, para, de certa maneira, explicar o que é e como o amor se daria entre as pessoas.

Contudo, essa tentativa de explicação fica um pouco comprometida no texto, talvez porque o escritor tenha tentado se apagar em seu texto. Talvez ele tenha tido muita preocupação em não deixar marcas de sua subjetividade, de sua opinião em seu próprio texto, pois em algum momento de sua vida escutou algum professor lhe dizer que em um texto dissertativo não se pode escrever em primeira pessoa, não se pode deixar transparecer a opinião do escritor. Estas falas dos professores acerca da necessidade de que o aluno precisa se apagar em seu texto, muitas vezes, fazem com que estes não se reconheçam em suas próprias produções; o aluno escreve algo de acordo com a crença de alguém, que pode ser o professor, mas não de acordo com sua opinião. Veja que no texto acima, o aluno parece tentar construir uma noção de amor, que parece não ser a sua própria. Ele revela-se mais preocupado em mostrar aquilo que as pessoas, a sociedade acredita ser o amor, do que aquilo que ele próprio entende por amor.

Se imaginarmos que isso decorre da tentativa de o aluno apagar-se discursivamente, podemos considerar que isso acontece devido à função enunciativa de autor, tratada por Orlandi. O que vemos justamente neste texto é a tentativa do aluno de “obedecer” às regras disciplinares, às regras institucionais, principalmente às da escola, no que diz respeito à construção de textos discursivos; além disso, vemos um contato com os discursos exteriores à escola por meio do interdiscurso.

Embora o aluno construa seu texto tentando se apagar e dizer aquilo que a escola ou a sociedade gostaria de ler, podemos observar que no seguinte trecho de sua produção textual, “*O amor mais comum, talvez, por ser aquele que achamos obrigatório em*

nossas vidas, pois achamos que em algum momento de nossas vidas devemos amar alguém, ou por ser aquele que mais nos faz sofrer é aquele que mais ouvimos falar”, ele tenta subverter esse pensamento comum, esse discurso social de imposição da necessidade de se apaixonar, por meio de uma modalização. Ao empregar o advérbio *talvez* e os verbos *achamos* e *devemos*, esse aluno pode estar mostrando que o amor, ou a necessidade de se amar alguém, seria determinada pelo exterior (social) e, por isso, seria uma obrigação, mesmo isso trazendo sofrimento.

Observe que neste trecho analisado acima, a voz do aluno não é tão visível, não é tão demonstrada. Parece-nos que o aluno soube tecer uma crítica de forma muito perspicaz, pois não a fez de forma direta, mas sutilmente, de forma, que ao lermos seu texto quase nem a percebemos. Essa forma de criticar sutilmente revela que esse aluno sabe empregar (mesmo que não conscientemente) a linguagem, adequando-a ao contexto em que está inserido. Conforme exposto por Possenti, talvez se ele a tivesse feito mais explicitamente, seu professor não a tivesse aceitado, ou mesmo, a sociedade talvez não tivesse gostado de ler essa crítica.

Nota-se, assim, que aluno parece ter consciência das implicações/sanções que seu texto pode lhe causar dentro do contexto escolar. Contudo, ao tecer essa crítica velada, pensando que ele esteja tentando subverter esse discurso social, podemos pensar que ele seja autor não só porque conseguiu agrupar diferentes discursos no seu próprio, ainda que não tenha conseguido delimitar precisamente a produção de sentidos destes em seu texto, mas também porque percebemos como ele parece tentar contemplar a vontade da escola, do professor, produzindo uma noção de amor condizendo com o esperado por estes, não deixando também de inserir aí sua voz, sua crítica.

Vejamos, então, a segunda versão do texto refeito pelo autor:

Texto 1

Segunda versão

Amor um sentimento extraordinário

O amor é um sentimento extraordinário por estar em tudo e em todos. O amor pode ser fraternal, entre amigos, entre familiares e entre duas pessoas.

O amor entre duas pessoas é o mais comum, talvez por ser aquele que acreditamos ser obrigatório em nossas vidas, pois achamos que em alguém momento dela devemos amar alguém. Esse amor arde como fogo dentro do coração de duas pessoas que estão apaixonadas e faz com que estas pessoas fiquem em delírios ao ver a pessoa amada.

Quando uma pessoa ama de verdade fica presa a esse amor a ponto de servir o outro sem pensar em si próprio, podendo com isso perder grandes amizades por estar focada a esse sentimento, deixa de lado seus verdadeiros amigos, as vezes, porque a pessoa amada não gosta desse amigo ou simplesmente por sua ignorância não querer que seu parceiro tenha amizade com pessoas do sexo oposto, isso

talvez por ciúmes ou medo de perder o amor de sua vida. A outra pessoa sem se dar conta de que a ausência dessas amizades trará muita dor e sofrimento acaba deixando-as de lado para não contrariar a pessoa que ama, pois seu amor é puro e verdadeiro.

Mesmo sendo tão complexo, o amor é o maior sentimento que o homem deve sentir, é ele quem está presente em todos os corações, porque ele nos faz sofrer, mas também nos faz muito feliz.

Apesar de reescrito, o texto ainda continua com alguns desvios da norma padrão. Contudo, muito mais do que na primeira versão, essa segunda parece ter mais delimitação dos sentidos produzidos pelo texto. Observe que há muito mais explicação sobre os tópicos levantados, a fim de dar ao texto maior clareza. Há ainda a introdução de um novo parágrafo, que seria o conclusivo. O texto, agora, parece ter uma unidade de sentido mais delimitada, não mais aberta como na primeira versão. A tentativa de explicar o que seria o amor parece ser mais bem explicitada nessa versão, se comparada com a anterior.

Dessa forma, podemos considerar que como o aluno refez seu texto, ele também procurou se constituir como autor, pois procurou delimitar/orientar mais a compreensão dos sentidos que seu texto pode suscitar. Podemos dizer que isso acontece porque há nessa versão muito mais opinião, crença daquilo que ele acredita ser o(s) discurso(s) sobre o amor construído(s) pela sociedade. Destarte, podemos inferir que ele esteja construindo sua autoria de acordo com a forma como a escola desejaria que ele fosse autor, isto é, respeitando os discursos sociais, não questionando diretamente a esses discursos; procurando produzir aquilo que ela espera, de acordo com os padrões por ela esperados. Podemos dizer que o texto agora está mais próximo da homogeneidade que a escola tenta produzir. Indubitavelmente o texto agora pode ser atribuído e ser reconhecido ao contexto escolar, pois se assemelha com os padrões textuais aí produzidos. Percebemos também que a crítica feita na versão anterior ainda foi mantida, porém muito mais velada nesta versão do que naquela, justamente por conta dessa maior adequação ao padrão de produção escolar realizada pelo aluno. Vemos que nesta versão o aluno consegue se adequar aos moldes ditados pela escola para o texto dissertativo.

Embora esse autor não deixe de tentar se apagar textualmente, no último parágrafo ele acaba deixando transparecer sua crença ao emitir uma opinião própria, de que o amor é o maior sentimento humano, e que o amor mesmo trazendo sofrimento, também traz muita felicidade. Vale notar que essas opiniões do autor são provenientes de outros discursos, entre eles, o já citado, discurso dos casais apaixonados. De certa forma, podemos dizer que esse seria o texto que mais se aproximou daquilo que a escola consideraria como aceitável.

Essa adequação resultou do trabalho de reescrita do professor, que devolveu a primeira versão toda comentada ao aluno, questionando alguns pontos discutidos por

ele, pedindo mais explicações e desenvolvimento de alguns tópicos, a fim de que, ao reescrever seu texto, o aluno se aproximasse do tipo textual dissertativo reconhecido pela escola. Mesmo que involuntariamente, o professor ao pedir a reescrita fez com que o aluno repensasse seu próprio texto e, conseqüentemente, sua autoria. Percebemos nesta segunda versão, um aluno-autor mais próximo do autor escolar, ou seja, da noção de autoria desenvolvida na escola. O autor para a escola seria justamente aquele que consegue agrupar os diferentes discursos existentes na sociedade, produzindo assim um efeito de sentido, o qual deve concordar com os efeitos de sentidos aceitos por ela própria. Isso o aluno conseguiu fazer, mesmo em alguns trechos demonstrando sua voz.

4. Conclusão

Ao analisarmos as produções textuais do aluno, podemos concluir que ele se constitui muito mais como autor em sua primeira versão, do que na segunda – a reescrita. Isto porque o aluno, na primeira versão de seu texto, mesmo conhecendo as regras escolares para a elaboração de um texto, tipo dissertativo, parece ter se preocupado um pouco menos do que na segunda versão, o que é totalmente compreensível, pois nesta, o papel do professor de corretor está muito mais presente, uma vez que ele corrige e pede adequações da produção textual do aluno.

Se, por um lado, parece-nos que há mais autoria na primeira versão da produção textual do aluno, por outro, podemos considerar que na segunda versão há uma autoria muito mais próxima da aceita pela escola, a qual também nos permite afirmar que o aluno se constituiu como autor, pois ele soube se adequar àquilo que seu professor lhe pediu e, ao mesmo tempo, não deixou de se reconhecer e ser reconhecido em seu texto. Embora vejamos uma tentativa de apagamento da voz do sujeito, do autor desse texto, veremos que nas duas versões, há trechos em que esse apagamento dá lugar à voz do próprio escritor, mas de tal forma sutil, que se não prestarmos atenção à leitura, passamos despercebido por esta. Entretanto, a voz do autor está presente no texto.

Destarte, podemos concluir que a noção de autoria esteja relacionada aos processos de leitura e escrita, habilidades essas trabalhadas, desenvolvidas e enfocadas no contexto escolar. Contudo, essa leitura não diz respeito apenas às obras de literatura e, muito menos, aos textos verbais (textos escritos impressos). O aluno demonstrou, ao constituir-se como autor em suas produções textuais, que possui uma leitura de mundo, sabe que há discursos circulando na sociedade e, além disso, entendeu qual era a adequação esperada pela escola, na figura do professor, para que ele pudesse ser autor de seu texto. Ao escrever seu texto, o aluno trouxe para este toda essa leitura, e mostrou ser capaz de empregá-la em seu texto, quando orientado pelo professor. Dessa forma, podemos considerar que nesses moldes, as habilidades de leitura e escrita se relacionam e permitem um trabalho adequado com autoria, dentro do contexto escolar.

Hermes Talles dos Santos é aluno da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). e-mail: hermao87@gmail.com. O trabalho foi orientado pela Prof.^a Dr.^a Maria Sílvia Cintra Martins.

Bibliografia

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. Texto e Autoria, in: LAGAZZI-RODRIGUES & ORLANDI, Eni P. (orgs.). *Introdução às ciências da linguagem: discurso e textualidade*. Campinas: Pontes Editores, 2006.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

MUCHAIL, S. T. Michel Foucault e o dilaceramento do autor, in: *Margem* (PUC/SP), v. 16. São Paulo: 2002, p. 129-135.

ORLANDI, E. P. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999a.

_____. Nem escritor, nem sujeito: apenas autor, in: *Discurso e Leitura*. 4 ed. São Paulo: Cortez/ Campinas: Editora da Unicamp, 1999b.

_____. & GUIMARÃES, E. Unidade e dispersão: uma questão do texto e do sujeito, in: ORLANDI, E. P. *Discurso e Leitura*. São Paulo: Cortez, 1988.

POSSENTI, S. Discurso, sujeito e o trabalho de escrita, in: NASCIMENTO, E. M. F. S. e GREGOLIM, M. do R. V. (orgs.) *Problemas atuais da AD*. Araraquara: Editora da UNESP: 1994.

Três autores à procura de um personagem: a peste em Boccaccio, Defoe e Camus

IVETE MACHADO DE MIRANDA PEREIRA

Resumo: O texto procura cotejar as múltiplas relações presentes na interface entre escrita ficcional e historiográfica, tendo como fio condutor o estudo comparativo das representações sobre as epidemias apresentadas pelos autores Giovanni Boccaccio, Daniel Defoe e Albert Camus. Em suas obras – *Decamerão*, *Um diário do ano da peste* e *A peste* – a epidemia é tema comum e produtora de representações sociais semelhantes, apesar das diferenças temporais e espaciais. O texto mostra a literatura como importante ferramenta para a produção do saber historiográfico.

Palavras-chave: Literatura – História – Representações

O texto literário pode ser a porta por onde penetra o historiador ou etnógrafo, pois a literatura desenvolve um interesse pelos detalhes, pelos pequenos acontecimentos, e por que não dizer, pelos fatos nos quais o escritor sente necessidade de apoiar-se. O interesse do escritor pelos fenômenos sociais que fazem parte de sua época e a descrição por vezes minuciosa desses fenômenos tornam suas obras verdadeiras fontes para o estudo histórico. Pode-se tomar como exemplo as epidemias e mais particularmente a peste, usada como objeto ou às vezes como sujeito das narrativas. As epidemias de peste desenvolveram uma verdadeira *literatura da peste*, pois sua recorrência durante vários séculos tornou-a um grande personagem da história de ontem. Três grandes escritores ocuparam-se desse tema: Giovanni Boccaccio (1313-1375), Daniel Defoe (1660-1731) e Albert Camus (1913-1960). Separados entre si por três séculos, escreveram três grandiosas obras: *Decamerão*, *Um diário do ano da peste* e *A peste*. Entre literatura e história, tem-se um limiar que ora tende para a aproximação, ora para a ruptura, sendo fonte inesgotável de discussões entre historiadores. Afinal, a escritura da história passa pela forma narrativa, pela imaginação e pela representação, ferramentas utilizadas tanto por historiadores quanto por ficcionistas.

Relações entre história e literatura seguiram cordiais durante séculos, havendo uma ruptura no século XIX, quando a história se profissionalizou, elevada ao status da cientificidade, com o conhecimento histórico estreitando vínculos com a objetividade do método como forma de apreensão do real por meio da verdade científica. Já a literatura se tornou autônoma, para ficar nas áreas da ficção, do subjetivismo, da leveza, da liberdade estética e criativa, em que a imaginação não teria fronteiras (DAIBERT JUNIOR, 2009, p. 84). Assim, a história passou a ter o monopólio do discurso autorizado sobre o

passado, já que teria à disposição ferramentas analíticas e metodológicas científicas. À literatura, coube a ficção como linguagem e entretenimento, sem a responsabilidade nem o ônus da cientificidade da narrativa.

O ponto nevrálgico da questão entre o que é história ou literatura é o limite entre verdade e ficção quando se pretende representar a realidade. Nos anos de 1980-1990, a história passava por uma crise em parte gerada por três obras publicadas entre 1971 e 1975: *Como se escreve a história*, de Paul Veyne (1971), *Meta-história* de Hayden White (1973) e *A escrita da história*, de Michel de Certeau (1975) (CHARTIER, 2009, p. 11). Essa crise mudaria, no século XX, as certezas advindas da divisão cirúrgica realizada no XIX entre literatura e história, obrigando os historiadores a repensar suas “verdades” e convicções em relação à certeza da coincidência milimétrica entre o passado e sua representação, ou seja, a construção narrativa que dele fazem os historiadores. Se para a escritura da história, os historiadores utilizam a imaginação, tal como a literatura, a “verdade” que produzem é diferente daquela da literatura? (CHARTIER, 2009, p. 13).

Para Paul Veyne (2008, p. 18), a história é uma narrativa de eventos e todo o resto resulta disso. E como é narração, não faz reviver esses eventos, como tampouco o faz o romance, tal como foram vividos pelos atores. A história, assim como o romance, seleciona, simplifica, organiza, levando a uma defasagem que tem sua origem na leitura que cada um tem do evento. O limite do historiador é, pois, a narração do evento apreendida por meio de documentos ou testemunhos, e a narrativa histórica é o conhecimento permitido pelos documentos, e não por meio dos eventos. Pode-se deduzir que, para Veyne, a história se aproxima da literatura, sendo um relato em que a narrativa é organizada de forma a tornar a trama compreensível.

Hayden White acredita que o conhecimento que o discurso histórico propõe, sendo uma forma de operação para criar ficção, é da mesma ordem que o conhecimento sobre o mundo ou que o passado dado pelos discursos da ficção (CHARTIER, 2009, p. 13). Para ele, a história não passa de um gênero de narrativa, embora diferente da ficção, não tendo competência explicativa ou alguma habilidade especial para produzir um discurso verdadeiro sobre o real (VAINFAS, 2002, p. 54). Assim, o ceticismo de White aproxima a história da literatura.

Para Michel de Certeau (1982, p. 5), a historiografia traz inscrita em seu próprio nome o paradoxo do relacionamento entre história e escritura, a contradição entre o real e o discurso. Ele contribuiu para abalar a certeza dos que acreditavam que a história pudesse produzir um conhecimento adequado do passado, ao afirmar que o discurso histórico pretende dar um conteúdo verdadeiro, mas sob a forma de narração. Apesar disso, Certeau colocou o discurso histórico diferenciado dentro da classe dos relatos, uma vez que dispõe de instrumentos capazes de produzir credibilidade.

Na esteira dessa crise, desfez-se a convicção que unia a história ao real e a literatura à ficção. Houve uma diluição das fronteiras entre história e literatura; o historiador não nega a importância do simbólico na história nem a necessidade da imaginação histórica, desde que ancorada em provas documentais e atenta ao verossímil (VAINFAS, 2002, p. 146). A história é um constructo linguístico intertextual, como o é também a

literatura. A pretensão da história ao conhecimento sob a forma do discurso histórico sobre o passado está apoiada em ferramentas analíticas e metodológicas, pois o historiador não consegue recuperar a totalidade dos acontecimentos do passado; o relato só pode ser confrontado com outro relato, nunca com o evento que o motivou. Não importa o quanto a história seja autenticada, amplamente aceita ou verificável, ela está fadada a ser um constructo pessoal, uma manifestação da perspectiva do historiador como “narrador”, pois a história depende dos olhos e da voz de outros que funcionam como intérpretes dos acontecimentos passados (JENKINS, 2005, p. 32).

A história é, portanto, a representação dos fatos do passado. O passado chega ao historiador inacessível, sendo possível sua representação pelos artefatos sobreviventes. O que se busca é uma abstração, não uma descrição literal dos fatos. Através da narrativa, que é uma forma de abstração, o historiador faz sua interpretação dos eventos, podendo fazer uso de diferentes escalas de tempo e espaço, conforme for necessário (GADDIS, 2003, p. 29). Ele faz ciência ao se basear na realidade das estruturas deixadas pelos acontecimentos do passado, mas faz literatura ao se utilizar da imaginação para completar as lacunas remanescentes. Para Chartier (2009, p. 24), a distinção entre história e ficção parecia clara quando se aceitava que a ficção “é um discurso que ‘informa’ o real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se nele”, enquanto a história pretende representar a realidade que foi e já não é mais. Hoje em dia essa distinção não é mais clara, pois a literatura também apropriou-se das representações coletivas do passado com a força poderosa da palavra e da imaginação. Assim, o século XXI observa a reaproximação da história com a literatura, havendo a possibilidade de se encontrar e investigar a história dentro da ficção.

A *literatura da peste* foi explorada em obras escritas por diversos autores alcançando uma grande vitalidade na imaginação cultural das sociedades. Para David Steel (apud NASCIMENTO & CARVALHO, 2004, p. 26), a ideia da peste teria sido tão poderosa quanto a doença havia sido virulenta, compartilhando com a literatura uma estrutura inerente: etiologia, expansão, clímax, declínio e fim. As imagens construídas pelos cronistas do passado continuariam se refletindo nos escritos sobre as experiências epidêmicas, como em Boccaccio, Defoe e Camus. Mais que qualquer outro, o escritor está atento aos sentimentos experimentados diante da doença e a descreve com rigor. A facilidade de expressar com palavras a observação da doença ou epidemia torna-as sujeito da narrativa. O escritor apresenta um interesse pelo estudo das representações que uma determinada sociedade faz, em certo momento de sua história e do seu conhecimento médico, abraçando as ideias do seu tempo e sendo testemunha das doenças que atingem essa sociedade. O antropólogo François Laplantine (1991, p. 26) observa que a doença pode ser o sujeito da narrativa na criação romanesca propriamente dita, e que todas as obras literárias são reveladoras das representações que uma determinada sociedade faz da doença. O escritor, por sua capacidade de criação artística, tende a uma exigência de verdade que confere à literatura um valor científico inegável. Ele não se restringe à faculdade de observação, de imaginação e de organização, mas busca a análise dos fatos, tentando tirar deles leis gerais que possam explicar os deta-

lhes significativos, pois, em resumo, o texto narrativo é simultaneamente um texto explicativo.

Doença infecciosa que durante séculos foi sinônimo de flagelo, calamidade e epidemia com grande mortandade, a peste gerou representações sociais carregadas de grande força simbólica. Os livros de Boccaccio, Defoe e Camus permitirão acompanhar de forma comparada as representações construídas pela sociedade ao longo de mais de seis séculos, levando-se em conta a dinâmica cultural. Pois não há sociedade em que a doença não tenha uma dimensão social, fazendo parte do cotidiano e estabelecendo um elo entre o indivíduo e a sociedade. As narrativas dos três romances, embora separadas por vários séculos, podem ser consideradas contemporaneamente, já que apresentam situações semelhantes.

O *Decamerão* de Boccaccio, escrito entre 1349-1351, está entre as obras-primas não só da literatura italiana como mundial de todos os tempos. O livro foi escrito quando a Europa estava assolada pela peste negra, que a devastaria entre os anos de 1347-1352. Trazida pelos navios vindos do Oriente, a peste propagou-se rapidamente do litoral para o interior, atingindo indiscriminadamente ricos e pobres. A única possibilidade de salvação estava em manter-se afastado dos locais atingidos por ela. Foi o que fizeram os personagens do *Decamerão*, que abandonaram Florença e foram viver isolados nos arredores da cidade, enquanto a peste maltratava seus concidadãos que não tinham recursos para fugir (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 30). A obediência ao velho ditado “*cito, longe, tarde*” (parta logo, para longe e por longo tempo) é proposta a um grupo de jovens que se encontra na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, sete moças e três rapazes, que juntos decidem sair da cidade a fim de fugir do flagelo. Já abrigados em um castelo, os jovens passam dias de divertimentos campestres, conversas, jogos, jantares e danças. Todos os dias da semana (com exceção de sexta e sábado, por respeito às convenções religiosas), cada um conta uma história, com tema livre. Assim, em dez dias narram-se cem histórias. O *Decamerão* (do grego, “dez dias”) é o conjunto dessas novelas, em que o pano de fundo é o flagelo (SIMONI, 2007, p. 34).

Na primeira jornada, o autor dá a razão pela qual o grupo está reunido, a mortandade pela peste, narrando os fatos que a envolveram em Florença. Esse relato é ainda hoje uma das principais fontes para o estudo da peste de 1348, alternando a exposição da miséria humana, o desmoronamento das leis sociais e o comportamento dos homens, frente à doença da qual não conheciam remédio nem prevenção. Boccaccio vivia em uma época, a Idade Média, em que Deus era a resposta a todos os enigmas:

Por iniciativa dos corpos superiores, ou em razão de nossas iniquidades, a peste, atirada sobre os homens por justa cólera divina e para nossa exemplificação, tivera início nas regiões orientais, há alguns anos. [...] Pouco adiantaram as súplicas humildes, feitas em número muito elevado, às vezes por pessoas devotas isoladas, às vezes por procissões de pessoas, alinhadas, e às vezes por outros modos dirigidas a Deus (BOCCACCIO, 2003, p. 9).

A causa da epidemia era a ira divina frente aos pecados dos homens.

Boccaccio descreve os sinais da doença, os bubões na virilha ou axilas, as manchas negras por todo o corpo, indícios da morte futura. No desespero de encontrar-se remédio para o mal, curandeiros proliferaram, o que não impediu a morte dos enfermos em poucos dias. O contágio era rápido e alastrava-se como o fogo em palha seca:

Não apenas o conversar e o cuidar de enfermos contagiavam os sãos com esta doença, porém mesmo o ato de mexer nas roupas, ou em qualquer outra coisa que tivesse sido tocada, ou utilizada por aqueles enfermos, parecia transferir, ao que bulisse, a doença referida (BOCCACCIO, 2003, p. 10).

Assim, os sãos evitavam os enfermos, supondo garantir a saúde para si mesmos. Outros fugiam da luxúria, usando alimentos simples e bons vinhos, recolhidos em casa. E havia os que preconizavam gozar a vida com intensidade, divertir-se de todas as maneiras, satisfazer o apetite a qualquer preço, bebendo imoderadamente, sem muita esperança de viver. Muitos preferiram o meio termo, alimentando-se de acordo com seu apetite, não se isolando, usando ervas odoríferas e especiarias como prevenção. As relações sociais sofreram uma ruptura, pois

Tal inquietação entrara, com tanto estardalhaço, no peito dos homens e das mulheres, que um irmão deixava o outro; o tio deixava o sobrinho; a irmã a irmã; e, frequentemente, a esposa abandonava o marido. Pais e mães sentiam-se enojados em visitar e prestar ajuda ao filho, como se não o foram (e esta é a coisa pior, difícil de se crer) (BOCCACCIO, 2003, p.12).

Segundo Boccaccio, a doença trouxe em decorrência do abandono dos doentes uma mudança de costumes, pois a mulher doente não se incomodava em mostrar qualquer parte de seu corpo, sem pudor, a um homem a seu serviço, quando a necessidade da doença o exigisse. Também a epidemia mudou os ritos fúnebres. A confissão em presença de um padre, a pompa fúnebre reunindo parentes e amigos, velas, cantos, desapareceram quando cresceu o furor da peste. O féretro dos mortos era conduzido não por honrados e prestimosos cidadãos, mas por padioleiros que se originaram da gente mais humilde – os coveiros – em troca de uma quantia estipulada com antecedência. Os mais pobres ficavam retidos em suas próprias casas, próximos dos que já estavam doentes, morrendo sem redenção. Os cadáveres eram então retirados das residências e colocados à frente da porta da casa, onde eram recolhidos e postos em cima de simples tábuas. Para a grande quantidade de corpos a terra sagrada não era suficiente, e o seria menos ainda se se desejasse dar a cada corpo um lugar próprio, conforme o antigo costume. Assim, “[...] eles eram empilhados como mercadorias nos navios; cada caixão era coberto, no fundo da sepultura, com pouca terra; sobre ele, outro era posto, o qual, por sua vez, era recoberto, até que se atingisse a boca da cova, ao rés do chão” (BOCCACCIO, 2003, p. 14).

Boccaccio diz que a epidemia matou 100.000 pessoas em Florença, deixando linhagens, heranças e riquezas sem sucessor legítimo. Muitos “[...] tomaram o seu almoço de manhã com os seus parentes, colegas, e, em seguida, na tarde desse mesmo dia, jantaram no outro mundo, em companhia de seus antepassados!” (BOCCACCIO, 2003, p. 14). Apesar de o número de vítimas ser improvável, o autor, ao tomar a peste como moldura colocando em questão a morte coletiva, pinta um quadro unindo realismo e ficção, em que as representações podem ser desveladas. As mudanças comportamentais, como a ruptura dos elos familiares, o nojo dos moribundos, o abandono dos cadáveres, o isolamento de alguns em suas casas ou a permissiva liberalidade de outros, traçam as representações sociais que as atitudes diante do quadro epidêmico desencadearam. O mostrar o corpo a um desconhecido, por uma mulher doente, torna-a “sem nenhum pudor”, donde se conclui que o ato não era visto com bons olhos, mesmo diante da desorganização social causada pelo flagelo, pois seria motivo de “deslizes e desonestidades” depois da peste.

A mudança dos costumes diante da morte súbita na sociedade medieval, na qual o sagrado era o referencial para todas as coisas, está presente no *Decamerão*, em que se observa um choque entre os valores morais e sociais já no “outono” da Idade Média, quando o Humanismo começa a suplantiar os últimos vestígios teocráticos e feudais (SIMONI, 2007, p. 32). Percebe-se na obra como a peste do século XIV determinou mudanças radicais pela imprevisibilidade e letalidade da doença, pelo medo e a incerteza do amanhã, pelo embrutecimento dos costumes. O respeito e a compaixão foram substituídos pelo egoísmo, a simplicidade e o comedimento, pela luxúria e pela satisfação do prazer pessoal. A literatura medieval tem em *Decamerão* uma narrativa da peste, em que a anulação da ordem e dos valores sociais é representada pela falência da regra de trabalho, quando os camponeses consomem em vez de produzir; pela perda da autoridade das leis, quando a força e o poder individual regem as relações entre os homens; pela fratura do vínculo familiar diante do medo do contágio. Ao comparar-se a obra de Boccaccio a outra obra da mesma época, *A Grande Cirurgia*, do médico Guy de Chauliac (1298-1368), percebem-se as mesmas representações no que se refere à epidemia do século XIV.

Daniel Defoe, autor de *Um diário do ano da peste*, não foi testemunha ocular da peste que descreve em sua obra, como o foi Boccaccio. A obra é uma narrativa ficcional sobre Londres durante o surto de peste bubônica no verão de 1665, quando Defoe tinha cinco anos de idade. *Um diário do ano da peste* se diferencia de todas as demais abordagens da epidemia por se tratar de uma obra ficcional que reúne, organiza e contextualiza farta informação de credibilidade inquestionável. O autor emprega métodos jornalísticos na ficção, criando um primeiro modelo de narrativa objetiva, com muitas das técnicas utilizadas até hoje na “reportagem jornalística”, a dita “primeira versão da História” (SAN MARTIN, 2002, p. 7). Daniel Defoe foi o precursor do romance moderno com protagonistas saídos da camada popular, com forte conotação social, conquistando assim um novo público, o leitor comum, curioso e interessado, mas sem grande escolaridade, que se identificava com sua escrita popular.

Publicado em 1722, *Um diário do ano da peste* segue a tendência do autor de escolher temas para ficção pela sua atualidade. A peste surgiu em Marselha em 1720 e continuou repercutindo durante um ano. Era então provável que a Inglaterra se contaminasse mais uma vez. Foi no rastro dessa notícia que o livro foi escrito: uma tentativa de extrair capital para ficção de um tópico sobre o qual muito se escrevia e discutia (BURGESS, 1987, p. 12). A Grande Peste da Inglaterra em 1665 veio da Holanda, onde fora muito violenta dois anos antes, trazida de Levante ou Chipre, e é utilizada por Defoe como tema em que o desenrolar da ação é determinado e conduzido pelo conflito entre duas personagens centrais: a peste atacando Londres de um lado; a cidade e seus habitantes resistindo ao ataque do outro. Na reconstituição histórica do evento, mais de 50 anos depois, há o uso imaginativo de registros históricos por Defoe, produzindo uma verossimilhança na recomposição da “vida comum”, e há a lembrança da infância e os casos contados por seus pais e vizinhos que o autor deve ter escutado a vida toda sobre o surto epidêmico de 1655. Mas há também a pesquisa histórica a partir de obras como *Necessary Directions for the Preventions and cure of the Plague* (1665), *Medela Pestilentiae* (1664), *London's Dreadful Visitation* (1665), *God's Terrible Voice in the City* (1667), as traduções do Dr. Quincy (1720) ou a *Loimologia* do Dr. Hodges e outros (BURGESS, 1987, p. 13)

London's Dreadful Visitation forneceu a Defoe os registros semanais de óbitos e uma das coisas mais impressionantes no Diário é a maneira como as estatísticas são comparadas, rendendo-se às evidências definitivas dos números. Apesar de escrito na primeira pessoa por um narrador anônimo e imaginário, que insiste em não garantir a verdade dos fatos, há crescentes indicações para se supor que Defoe está descrevendo acontecimentos que podem ser comprovados em documentos. A obra se sustenta como o relato mais confiável e compreensível que existe sobre a Grande Peste (BURGESS, 1987, p.16). Sua verdade é dupla: tem a verdade do historiador consciencioso e escrupuloso, e a verdade da imaginação criativa, em uma síntese perfeita entre história e literatura.

O início do *Diário* informa a propagação da epidemia nas paróquias, o crescimento dos óbitos por meio dos boletins semanais e o medo que começa a tomar conta da população, levando-a a fazer escolhas, ora para evitar a segregação, ora para fugir da doença.

Todos os que puderam esconder a doença o fizeram para evitar que os vizinhos se afastassem e se recusassem a conviver com eles. E também para evitar que as autoridades fechassem suas casas [...]. No outro extremo da cidade, as preocupações eram grandes: as pessoas mais ricas, principalmente a nobreza e o senhorio do oeste da *city* corriam para fora da cidade com suas famílias e criados de maneira incomum (DEFOE, 1987, p. 26).

À medida que o verão se aproximava, a correria aumentava, para conseguir os passes e atestados de saúde que permitiriam viajar, pois sem eles ninguém poderia cruzar as cidades nem se hospedar em qualquer pensão. Após vários séculos, a melhor

precaução contra a peste ainda era fugir dela.

Defoe foi educado para ser ministro presbiteriano, e em sua infância ele sempre teve a Bíblia presente, copiando longas passagens do livro (BURGESS, 1987, p. 7). Mesmo tendo abandonado essa intenção, os salmos bíblicos estão presentes no discurso do narrador, bem como a fé no Poder Divino para a preservação da vida no meio de toda a morte; a confiança na bondade e proteção do Todo-Poderoso permeia a fala do narrador, e é essa crença que o leva a decidir permanecer na cidade durante o surto. As profecias e conjurações astrológicas estimulavam a imaginação e o surgimento daqueles que ganhavam dinheiro com as apreensões da população, pois “os pobres são aterrorizados pela força de sua própria imaginação”. Assim, cresceu um comércio de cartomantes, curandeiros e astrólogos e tornou-se uma prática tão generalizada que era comum encontrar sinais e inscrições nas portas: “Aqui mora uma cartomante”, “aqui vive um astrólogo”, “pílulas preventivas infalíveis contra a peste”, e assim por diante. A loucura provocada pelo medo instalado nos espíritos daqueles tempos os fazia ingerir preparados repugnantes e fatais que os envenenavam com mercúrio ou outras substâncias nocivas para o corpo. Mas o segmento mais sério da população se comportou de outra maneira desprezando aquelas práticas.

Apesar de passados três séculos desde aquela peste relatada por Boccaccio, no *Diário* também a causa da peste é a punição divina:

O governo estimulou sua devoção (da população), estabelecendo rezas públicas, dias de jejum e recolhimento moral para confissões públicas de pecados e súplicas à misericórdia de Deus para que afastasse a terrível punição que pairava sobre suas cabeças (DEFOE, 1987, p. 43).

Eles [os médicos] se esforçavam para fazer o bem e salvar a vida do próximo, mas não podemos esperar que médicos consigam conter os castigos de Deus ou evitar uma peste claramente enviada do Céu para executar os pecadores (DEFOE, 1987, p. 49).

Mas, em Defoe, a peste, apesar de ser um castigo divino, não deixa os homens desamparados; mesmo adversa ela faz parte da ordem das coisas, e a esperança na misericórdia e na justiça de Deus está presente e é insistentemente apregoada. Passagens da Bíblia são constantemente citadas, descartando a dúvida numa renovada profissão de fé:

“Eu direi do senhor, Ele é meu refúgio e minha fortaleza, Nele hei de crer [...] não temerás o terror da noite, nem a flecha que vara o dia, nem a pestilência que caminha na escuridão [...] porque assim quis o senhor, que é meu refúgio [...] e nenhum mal te atingirá nem peste alguma chegará perto de tua casa” (Salmo 91, apud. DEFOE, 1987, p. 31).

Defoe relata as medidas postas em prática pelo poder público para conter o contágio, como a assistência caritativa e a nomeação de vigilantes, coveiros, inspetores. Nomeação compulsória, pois a recusa em assumir o cargo era passível de prisão. As ca-

sas contaminadas eram vigiadas para impedir a entrada ou saída de qualquer morador, e identificadas por uma cruz vermelha com a inscrição: “Senhor, tende piedade de nós”. Essas medidas, consideradas cruéis e anticristãs, foram responsáveis pela morte de muitos que estavam sãos e foram contaminados pelo confinamento junto a pessoas doentes. Assim, famílias inteiras foram eliminadas juntas, sacrificadas para o bem comum. Outros usaram de subterfúgios para fugir da vigilância, e há a descrição de várias artimanhas maquinadas para escapar do confinamento, o que contribuiu para a disseminação da peste.

Quando a epidemia se abateu com fúria sobre Londres, não havia lugar nos cemitérios para o enterro dos mortos, e valas começaram a ser abertas onde eram jogados quarenta, cinquenta cadáveres de cada vez. E cessou a comunicação entre as pessoas. Mas, não há o relato da deterioração dos costumes, como no *Decamerão*. Apesar do mau comportamento de alguns cidadãos em relação aos outros, a soma final leva à conclusão de que a cidade e seus habitantes, protagonistas submetidos ao suplício da epidemia, saíram melhorados da provação.

[...] e poderia fazer uma relação de muita gente boa, devota e piedosa que, uma vez contaminada, se mostrou longe de querer contaminar os outros, a ponto de proibir sua própria família de chegar perto, na esperança de protegê-la, inclusive morrendo sem ver seus parentes mais próximos para não ser o instrumento da doença, expondo-os ao perigo ou contaminando-os (DEFOE, 1987, p. 77).

Não há censura ao povo na descrição do flagelo, o que segundo Burgess (1987, p. 14), teria uma possível relação com o liberalismo do autor, que pode ser traduzido como uma espécie de otimismo. Em Defoe, as representações da sociedade londrina para o surto epidêmico de peste refletem seu presbiterianismo, segundo o qual a fé impede que a adversidade destrua a noção de identidade e dignidade humana. Mais do que as próprias divisões do mundo social caracterizadas pelas práticas do charlatanismo, pela maldade de comportamento de alguns, pelas práticas desenvolvidas pelo poder público frente ao flagelo, pela astúcia em driblar o confinamento, o que se sobrepõe ao final é o homem vencedor da luta, o homem capaz de construir e preservar a vida em comunidade.

E por fim, a narrativa de Camus: Albert Camus nasceu em Mondovi, na Argélia, território francês que lutava por sua independência. Filho de um operário, teve uma infância difícil, entre duas culturas que seriam cada vez mais antagônicas. Mecânico, professor primário, empregado do comércio, ingressou no jornalismo, sua grande paixão, ainda em Argel (CAMUS, s.d., p. 215). Em 1957, Camus recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, “pelo conjunto de uma obra que põe em destaque os problemas que se colocam em nossos dias à consciência dos homens”. *A Peste*, publicado em 1947, é fruto de uma vasta pesquisa e de uma longa gestação, iniciada em abril de 1941. O contexto conturbado no qual viveu Camus se reflete em seus textos, da mesma forma que seu

percurso intelectual. Foi um autor extremamente engajado com seu momento histórico, e as experiências por ele vividas, e de alguma forma retomadas em sua obra, são na verdade posicionamentos diante de questões prementes com as quais se defrontou toda uma geração (SILVA, s.d., p. 3). O momento histórico marcante vivido por Camus foi a II Guerra Mundial, e *A Peste* é considerada pelos críticos como uma alegoria do nazismo, evocando o Estado Totalitário e a perspectiva de uma III Guerra Mundial. O autor elabora o imaginário da doença, interpretando-a não apenas como fato, mas também como metáfora (LAPLANTINE, 1991, p. 28).

A história d'*A Peste* se passa em Oran, cidade litorânea da Argélia, durante uma epidemia de peste na década de quarenta do século XX, quando um narrador se propõe a relatar os acontecimentos por meio de depoimentos e textos: “É isso que o autoriza a agir como historiador. É claro que um historiador, mesmo que não passe de um amador, tem sempre documentos. O narrador desta história tem, portanto, os seus [...]” (CAMUS, 2007, p. 14). É uma obra de ficção, mas na realidade, a peste desde sua reaparição no fim do século XIX na terceira pandemia, atingia de maneira esporádica as vias marítimas comerciais dos países banhados pelo Mediterrâneo na África. Quando a II Guerra Mundial atinge a Bacia do Mediterrâneo, as operações militares desorganizam e desestruturam o sistema sanitário terrestre e marítimo, sendo a causa do ressurgimento da peste rural e portuária em todo o Magreb no período de 1940-1945. Várias epidemias de peste atingiram a Argélia desde 1921, principalmente as cidades portuárias de Oran e Argel, a capital (MAFART, 2004, p. 307). Portanto, o livro parte da verossimilhança, mas dá uma amplitude maior ao fato.

A Peste é uma obra em que os acontecimentos que envolvem a cidade sitiada pela epidemia servem a uma reflexão de ordem moral, em que o microcosmo é a metáfora do macrocosmo representado pela invasão da França pelos nazistas (SILVA, s.d., p. 3). Os personagens se debatem entre o medo da doença que se alastra sem encontrar obstáculos (a invasão) e a decisão de unir forças para deter o mal (a Resistência). É um romance, mas remete ao conhecimento do que existe de fato no mundo. Mais do que documentar sobre a peste, o narrador se preocupa em mostrar a reação das pessoas diante dela. Como em *Um diário do ano da peste*, os personagens centrais são a peste e os habitantes de uma cidade. Mas se em Defoe, fica-se a par dos acontecimentos e dos números da epidemia em uma visão geral, em Camus a angústia dos personagens contagia o leitor em uma comunhão, fazendo com que os ecos dos gritos das mães desesperadas permaneçam em nossos ouvidos, mesmo após ter-se virado a página. É a solidariedade que une a comunidade, representada principalmente pela figura do médico Rieux, personagem solidário que agrega em torno de si os outros, na luta contra o mal que os atormenta.

Quando a pequena cidade litorânea de Oran é atacada pela peste, o espanto e incredulidade foram a reação inicial, pois:

Os flagelos, na verdade, são uma coisa comum, mas é difícil acreditar neles quando se abatem sobre nós. Houve no mundo tantas pestes quanto guerras. E contudo, as pestes,

como as guerras, encontram sempre as pessoas igualmente desprevenidas.[...] Nossos concidadãos, a esse respeito, eram como todo mundo: pensavam em si próprios. Em outras palavras, eram humanistas: não acreditavam nos flagelos (CAMUS, 2007, p. 41).

A partir do momento em que se denomina a doença por seu verdadeiro nome, começa o combate do Dr. Rieux. Primeiro, pelo reconhecimento oficial da epidemia, seguido pela implantação das medidas sanitárias necessárias. Depois, a necessidade de vencer seu próprio medo. “Durante todo o dia, o médico sentiu aumentar a pequena vertigem que o atacava a cada vez que pensava na peste. Finalmente, reconheceu que tinha medo” (CAMUS, 2007, p. 58). As medidas decretadas eram insuficientes, em uma tentativa de se evitar o pânico entre a população. A crítica à administração é mostrada pela burocracia inadaptada à situação: “Se a epidemia não parasse por si própria, não seria vencida pelas medidas que a administração tinha imaginado” (CAMUS, 2007, p. 61). A cidade continuava sua rotina. Mas, a partir da elevação do número de mortos, o estado de peste foi declarado e a cidade fechada. Assim, o que antes era um sentimento individual de temor tornou-se o sofrimento coletivo de um povo em um longo exílio.

A descrição da cidade sitiada pela peste, tornando seus habitantes prisioneiros, mostra uma imagem da peste em que ela é vista no mesmo plano da guerra. Para Camus, as duas são flagelos e deverão ser combatidas por todos, deixando de lado as preocupações pessoais. As condições materiais da vida sob o domínio da peste, os problemas de abastecimento, as restrições, o mercado negro, as dificuldades de comunicação, assim como as cenas da vida cotidiana são reflexos das marcas de uma época: a ocupação alemã da França, o genocídio judeu, a guerra de 1939-45. A equivalência entre a peste e a guerra é evidente em algumas passagens, como a descrição das refeições coletivas em um estádio que abriga doentes. Ou na descrição dos cadáveres retirados por bondes, em um anonimato inumano, das fossas comuns e dos “fornos crematórios”, refletindo a imagem do extermínio nos campos de concentração (SILVA, s.d., p. 14). No imaginário de Camus, a noção de flagelo e o símbolo da peste são inseparáveis da representação do mal, o nazismo.

O aspecto ético está presente n’*A Peste* no posicionamento de alguns personagens frente ao flagelo. Apesar do medo e da angústia, agem e lutam juntos tentando vencer o mal que os atormenta e os oprime. A revolta inicialmente individual torna-se coletiva em um engajamento que os une, na participação ativa dos indivíduos como meio de transformação da sociedade em tempos difíceis. Quando um jovem protesta por não poder abandonar a cidade (“Mas não sou daqui!”), a resposta do Dr. Rieux é que essa história diz respeito a todos, terminando o jovem por colocar o interesse da comunidade acima de seus interesses pessoais, entrando na luta contra a peste, em uma demonstração de responsabilidade social que deixa entrever a Resistência francesa contra a invasão alemã.

Como aconteceu na época da epidemia do século XIV, também no livro de Camus as autoridades eclesiásticas decidiram lutar contra a peste com seus próprios mei-

os, organizando uma semana de preces coletivas que terminaram no domingo com uma missa solene celebrada pelo Padre Paneloux. No sermão, o Padre dá como causa da peste o caráter punitivo divino, como se verificou em todos os surtos epidêmicos da história:

Irmãos, caístes em desgraça, irmãos, vós o merecestes [...]. Deus, que durante tanto tempo baixou sobre os homens desta cidade seu rosto de piedade, cansado de esperar, desiludido na sua eterna esperança, acabara de afastar o olhar. Privados da luz de Deus, eis-nos por muito tempo nas trevas da peste [...]. Eis porque, cansado de esperar vossa vinda, deixou que o flagelo vos visitasse [...] (CAMUS, 2007, p. 91-94).

O tom religioso de Paneloux, marcado pela frieza, autoritarismo e moralismo, deixou a todos a impressão de estarem condenados por um crime desconhecido, aumentando a sensação de pânico. A princípio, quando achavam que era uma doença comum, a religião tinha prestígio. Mas quando viram que o caso era sério, lembraram-se do prazer. A necessidade de conjurar a peste pela ostentação do luxo pode ser observada pelo desfile dos jovens pelas ruas principais da cidade, em que se percebe a paixão de viver que cresce no seio das grandes desgraças. Algo parecido com os jovens de *Decamerão*. Mas os homens do século XX são diferentes daqueles dos séculos XIV e XVII. O médico Rieux não acredita em Deus, mas “já que a ordem do mundo é regulada pela morte, talvez convenha a Deus que não acreditemos nele e que lutemos com todas nossas forças contra a morte, sem erguer os olhos para o céu, onde ele se cala” (CAMUS, 2007, p. 121).

A organização de equipes sanitárias voluntárias se concretizou, pois os homens sabiam que era a única coisa a fazer. Já que a doença existia era necessário lutar contra ela: a peste era problema de todos. “Já não havia então destinos individuais, mas uma história coletiva que era a peste e sentimentos compartilhados por todos” (CAMUS, 2007, p. 155). A morte está presente ao longo da narração com as formalidades dos enterros simplificadas, a pompa fúnebre suprimida. Os caixões escassearam, faltou lugar nos cemitérios, as fossas passaram a coletivas. O mesmo acontecera em *Decamerão* e em *Um diário do ano da peste*. Como Defoe, Camus depõe a favor das vítimas da peste, e o balanço final que se apreende do flagelo é “que há nos homens mais coisas a admirar que coisas a desprezar.”

Aliás, a epígrafe do livro de Camus é uma citação de Defoe, presente em *Robinson Crusoe*, que evoca a representação imaginativa, os poderes metafóricos e simbólicos da arte (SILVA, s.d., p. 12): “É tão válido representar um modo de aprisionamento por outro, quanto representar qualquer coisa que de fato existe por alguma coisa que não existe.” *A Peste* pode ser vista como uma crônica de uma epidemia imaginária, mas a desumanização simbolizada pela peste está relacionada aos flagelos do século XX, como as guerras, os campos de concentração, os crimes contra a humanidade, o terror totalitário. E contra todas as formas de terror, de peste ou contra o nazismo, só o reconheci-

mento por uma comunidade da necessidade imperativa de posicionar-se através da participação e solidariedade levará à vitória contra o mal comum.

Na interseção entre o literário e o histórico, pretendeu-se utilizar elementos de ficção e imaginação poética para acompanhar de forma comparada as representações construídas pelos autores sobre as epidemias de peste e assim fazer uma leitura daquelas sociedades, já que a doença é também um elemento de cultura que permite ver como os indivíduos se percebem e agem em momentos de tensão e ruptura de seu *modus vivendi*.

Nas três obras vistas, o denominador comum é a representação da doença ligada ao castigo de Deus devido aos pecados dos homens. Mesmo que em Camus, agnóstico, somente o padre tenha esta convicção, a religião é sempre tela de fundo para a explicação causal das doenças. Essa permanência pode ser verificada ainda no final do século XX, quando a AIDS surgiu no imaginário coletivo como castigo divino adequado à defesa da moral e dos bons costumes. A literatura não deveria ser considerada um elemento a-histórico, pois nos informa sobre a vida cotidiana, interpreta e representa o passado constituindo uma memória comum que é, em suma, a visão da cultura humana.

Ivete Machado de Miranda Pereira é graduada em Odontologia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e graduanda em História pelas Faculdades Integradas de Cataguases (FIC). machadoivete18@gmail.com

Referências bibliográficas

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

BURGESS, Anthony. Introdução. In: DEFOE, Daniel. *Um diário do ano da peste*. Porto Alegre: L & PM, 1987.

CAMUS, Albert. *La Peste*. Saint-Amand: Bussière, 2007.

_____. *A Peste*. São Paulo: Círculo do livro, s.d.

DAIBERT JÚNIOR, Robert. Narrativas em fronteira: A poética na oficina da história. *Potlatch*. Cataguases, ano I, nº 1, p.83-89, 2009.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DEFOE, Daniel. *Um diário do ano da peste*. Porto Alegre: L & PM, 1987.

- _____. *Um diário do ano da peste*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2002.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média, nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- GADDIS, John Lewis. *Paisagens da história*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- LAPLANTINE, François. *Antropologia da doença*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MAFART, B.; BRISOU, P. & BERTHERAT, E. *Épidémiologie et prise en charge des épidémies de peste en Méditerranée au cours de la Seconde Guerre Mondiale*. 2004. Disponível em: <http://bertrand.mafart.free.fr/paleoanthropology_paleopathology_full_text_mafart/plague_mediterranean.pdf>. Acesso em dez.2009.
- NASCIMENTO & CARVALHO (orgs). *Uma história brasileira das doenças*. Brasília: Paralelo 15, 2004.
- SAN MARTIN, E., in: DEFOE, Daniel. *Um diário do ano da peste*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2002..
- SILVA, Nilson Aduino Guimarães. *A peste de Albert Camus: Revolta como ação coletiva e solidária*. Disponível em: www.fbpf.org.br/cd2/liste_des_auteurs/s/nilson_adauto_guimaraes_silva.pdf. Acesso em dez.2009.
- SIMONI, Karine. *De peste e literatura: imagens do Decamerão de Giovanni Boccaccio*. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/.../5447/4882 . 2007. Acesso em: Nov. 2009.
- VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- VEYNE, Paul Marie. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. 4 ed. Brasília: UnB, 2008.

Onde um gesto tem o seu significado. O significado (signo) como instrumento essencial para o entendimento da linguagem artística

JORGE DE FREITAS*

Resumo: Este trabalho apresenta a teoria filosófica sobre a linguagem desenvolvida por Wittgenstein, tendo uma aplicação na linguagem artística. Por meio deste artigo, pretende-se apresentar um signo linguístico como sendo importante instrumento para o entendimento das diversas formas artísticas, como a pintura, a música e a poesia.

Palavras-chave: Wittgenstein. Linguagem. Arte. Signo.

Entender uma sentença que exprime um signo é essencial para o entendimento das diversas linguagens propostas pela arte e para a identificação das similaridades presentes nas características artísticas, uma vez que é impossível determinar as condições necessárias e suficientes para a definição do conceito de natureza da arte.

Em seu livro *Gramática Filosófica*, Wittgenstein utiliza o exemplo de uma peça musical para explicar sua teoria sobre o signo da linguagem. Nele, o filósofo acredita que a linguagem passa por uma manifestação artística em que é expressa gestualmente pelas coordenadas do maestro, pelos diferentes acordes sonoros exprimidos, pela linguagem musical dos instrumentos interpretados e pelas ações dos músicos ao decifram os signos propostos nas partituras. O entendimento de uma sentença é similar ao entendimento artístico que nos é transmitido pela obra de arte, uma vez que diferentes formas de entendimento são transmitidas pela maneira de interpretação realizada, muitas vezes nos levando a conclusões errôneas sobre o assunto em questão. Ao lermos uma sentença erroneamente, ela pode apresentar um entendimento diferente do proposto pelo significado da sentença, fugindo da lógica demonstrada pela sua linguagem. Isso pode acontecer ao observarmos um quadro por um ângulo errado, o que poderá acarretar em uma visualização em que as linhas e os traços aparecem disformes na tela, causando um entendimento diferente do proposto.

No livro *Tractatus Logico-Philosophicus*, ao nos apresentar a sua teoria pictórica, Wittgenstein define as imagens como modelos da realidade, a imagem como um fato que possui uma similaridade com aquilo que ela afigura. De acordo com essa teoria, é possível reconhecer o que está representado, ou seja, o que está sendo realizado nessas imagens como, por exemplo, os movimentos, os objetos, os afazeres de pessoas, dentre outras. Tal teoria pode ser muito bem demonstrada na linguagem artística da pintura realista, que visa à representação objetiva dos termos ligados à existência cotidiana do

homem, a sua representação em pequenos gestos realizados cotidianamente, gestos esses reconhecidos como fatos facilmente visualizados através da linguagem pictórica descrita pela pintura. Um fácil exemplo dessa teoria pode ser visto no pintor francês realista Millet, que tem por objetivo a representação de cenas da vida real. Em seu quadro *As Respigadeiras*, ele apresenta um acontecimento similar à realidade, em que a ação demonstrada é a de três mulheres com movimentos livres, de corpos robustos, trabalhando na terra.

No texto *O papel da teoria na estética*, Morris Weitz tenta definir o conceito de arte apresentando algumas características gerais para chegar a tal conceito. Ele se apega a uma explicação de Wittgenstein em *Investigações Filosóficas*, em que esse aponta o erro de se fazerem perguntas como: o que é um jogo?, quais são as condições necessárias e suficientes para afirmar o conceito de jogo? Tais questões podem ser aplicadas à arte, pois assim como o jogo, ela não possui características comuns necessárias e suficientes para se formalizar um conceito. De acordo com Weitz, isso faz da arte um conceito aberto, que possui nexos de similaridades entre si, ou seja, é um conceito maleável e expansível, tendo em vista que novas formas de linguagens artísticas e factuais surgem a todo instante.

Wittgenstein busca compreender a estrutura e os limites da linguagem como forma significativa do mundo. As manifestações artísticas também procuram significar o mundo com a sua linguagem própria, de maneira gestual, musical, poética, pictórica etc. Wittgenstein apresenta a correspondência entre linguagem e mundo, proposição e fato, demonstrando que existem dois tipos de proposições: as “necessárias”, que não descrevem o mundo, e as “contingentes”, que possuem descrições do mundo. Um artista, ao executar o processo de descrever um objeto – seja de maneira lírica, musical, pictórica ou gestual –, se ocupa do uso das proposições contingentes descritas por Wittgenstein, ao exercer a ação de significar factualmente a imagem de um objeto e afigurar seu lugar no mundo.

A linguagem artística, ao tentar significar o mundo, se faz de muitas maneiras. Talvez a mais abstrata e com maiores opções de interpretação – tanto para o conflito quanto para a concordância com as teorias de Wittgenstein – seja a linguagem poética, que faz uso de várias figuras de linguagem, como as metáforas. A linguagem poética é carregada de proposições, umas que descrevem o mundo e outras tantas que não; ela ocupa-se de descrições mais abstratas sobre vários assuntos, possui tautologias e contradições em seu contexto que, para Wittgenstein, não possuem nenhuma condição de verdade, ou seja, são desprovidas de sentido lógico.

Para exemplificar essa teoria, usarei como exemplo os versos do poeta chileno Pablo Neruda:

Antes de ver o mundo, então,
quando meus olhos não se abriam
eu já dispunha de quatro olhos:
os meus próprios e do meu amor:

não me perguntem se eu mudei
(é só o tempo que não envelhece)
(vive mudando de camisa
enquanto eu sigo caminhando.)
(NERUDA, 2005, p. 23)

Na linguagem do poema de Neruda existem várias metáforas, abstrações, tautologias e contradições, de tal forma que poderíamos classificá-lo como sentenças que não possuem nenhuma lógica e pouco representam em matéria de significado de representação da realidade. Se analisarmos a profundidade da linguagem artística do poeta, conseguiremos encontrar por detrás dos signos o entendimento significativo do mundo que Wittgenstein propõe. Mediante uma releitura do poema de Neruda, podemos alcançar uma interpretação correta da linguagem, em que a poesia exprime as imagens da realidade ao decifrar as metáforas apresentadas pelo poeta, que demonstram o amor sentido e a ação do tempo sobre o sentimento, o que é apresentado nos versos em imagens factuais da realidade do mundo.

Recorrendo à teoria de Wittgenstein sobre a interpretação dos signos, irei relacioná-la com outra vertente poética: a poesia concreta. Essa vertente da poesia alia a escrita poética com a arte visual, o que possui uma forte ligação com a teoria pictórica de Wittgenstein. Ao relacionarmos elementos visuais e elementos da escrita poética, essas relações alcançam níveis de significação do mundo, em que a interpretação da escrita remete à imagem.

É evidente que a linguagem é a maior maneira de representação do mundo e a arte a maior aspiração do homem em demonstrar a sua relação com o mundo. A teoria de Wittgenstein que apresenta uma explicação sobre a linguagem e o seu alcance de significação do mundo, possui uma forte ligação com a linguagem artística. Ela contribui para apresentar características similares presentes nas diferentes maneiras de expressão da arte, como a significação gestual dos artistas teatrais, a interpretação de fatos cotidianos em uma pintura, a interpretação da linguagem nas partituras e, ainda, nas diferentes formas de manifestações da linguagem poética.

Jorge de Freitas é aluno da Universidade Federal de Ouro Preto.
e-mail: defreitasjorge@yahoo.com.br

Referências bibliográficas

D'OREY, Carmo. (org.). O Papel da Teoria na Estética. In: *O que é arte? A perspectiva analítica*. Revisão da tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Dinalivro, 2007.

NERUDA, Pablo. *Jardim de Inverno*. Porto Alegre: L&M Pocket, 2005.

WEITZ, M. *O Papel da Teoria na Estética*; trad. Célia Teixeira.
Disponível em <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/estetica.htm>.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Gramática Filosófica*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres, Routledge, 1922. (edição port.: Lisboa. Fundação C. Gulbenkian, 1987).

A visualidade da literatura e a literatura da imagem*

LARISSA CRISTINA ARRUDA DE OLIVEIRA

Resumo: Graciliano e Portinari, além de amigos, tinham algo em comum que os unia mais fortemente: o desejo de expressar em suas obras o autêntico homem brasileiro, o trabalhador e o retirante no seu cotidiano. O que aproxima as obras de Graciliano e Portinari, como recurso estilístico, é o uso da deformação expressionista. A deformação expressiva é o veículo de que se serve o artista para afirmar o caráter positivo do trabalhador em oposição à dimensão alienada do trabalho. A denúncia de uma realidade opressora está no gigantismo, nas cores, na linguagem seca e ríspida. Essa arte social aparece tanto em Graciliano quanto em Portinari como uma vontade de reagir, ou pelo menos, resistir a uma realidade profundamente hostil, que nos mostra todo o tempo a humanidade alquebrada pela dor. Para Portinari e Graciliano Ramos a arte é antes de tudo um ato de consciência crítica, a arma da qual eles dispõem e se servem para que o homem possa ter uma existência mais digna.

Palavras-chave: Literatura e Imagem; expressionismo; Arte social.

Introdução

As letras e as artes visuais: como se dá o convívio desses dois códigos aparentemente tão diversos? Essa pergunta norteia muitos estudos sobre a relação da palavra escrita e o mundo das imagens. É interessante destacar a opinião do artista plástico, professor, crítico e ensaísta, Arlindo Daibert, em seu artigo, *A imagem da letra* (1995), sobre o assunto:

Na verdade, palavra e imagem sempre estiveram em contato ao longo da história da pintura ocidental, quer através das legendas e das inscrições características da pintura medieval ou do primeiro renascimento; quer de maneira mais sutil e dissimulada, nos títulos que acompanham as pinturas, explicitando, ampliando ou restringindo o poder narrativo das imagens (DAIBERT, 1995, p. 75).

Nesse mesmo artigo Daibert sublinha a fusão entre literatura e pintura nas obras de muitos artistas, relação que, segundo ele, surgiu de forma mais sistemática na

* Este artigo faz parte do Projeto de Iniciação Científica, em andamento, financiado pelo CNPQ, *Dois artistas e uma realidade: Graciliano Ramos e Cândido Portinari*, orientado pela Prof. Dra. Tânia Pellegrini.

década de 1910 com os cubistas. Daibert cita a célebre passagem de Tom Philips em *Cratilismo, o artista inglês e a palavra* (1979): “[...] é possível pintar *através* de palavras como se fossem objetos de ressonância emotiva; é possível pintar *a partir* de palavras como se fossem o gatilho para a fantasia que inspira uma obra [...]” (Philips *apud* Daibert, 1995, p. 82).

Diante disso, nesta pequena análise comparativa de algumas das obras de dois grandes artistas brasileiros – um mestre nos pincéis, outro mestre nas letras –, vamos sublinhar as características comuns que os levaram a se debruçar sobre a mesma realidade humana da década de 30, no Brasil, tendo como inspiração suas obras, que dialogam entre si.

O trabalho humano e a luta pela posse da terra: São Bernardo, Café e Lavrador de Café

Para Portinari e Graciliano, a arte é um ato de consciência crítica e sua função é mostrar os aspectos negativos da sociedade em que vivem, e ao mesmo tempo, apontar para uma possibilidade, ou não, de um resgate do futuro. Por isso, a função social dos artistas se funde ao retratar o homem, em situações do seu cotidiano laboral, nas obras *São Bernardo* (1934), *Café* (1934) e *Lavrador de café* (1935). Se o homem era uma preocupação constante na obra de Portinari, principalmente na produção da década de 30, também será o cerne do romance de Graciliano Ramos, escrito no mesmo período. Em *São Bernardo*, temos a imagem de um inescrupuloso fazendeiro, deformado pela brutalização de suas relações reificadas:

A ambígua e contraditória conjunção entre o ambicioso fazendeiro e o escritor em crise, entre experiência e escrita, confere respectivamente ao narrador e à narrativa do romance *São Bernardo* uma imagem duplicada e distorcida, cara às pinturas que proliferaram com as vanguardas modernistas. Assim, a superposição da imagem da fazenda no romance e a do proprietário no escritor, revela a difusa interface de traços e tonalidades que põem o livro em visível diálogo com a profusão de imagens deslocadas, intrincadas e superpostas encontradas, por exemplo, nas pinturas cubistas e expressionistas (ABDALA JR., 2001, p. 163).

Ao materializar-se em sua forte plasticidade, o intrincamento de diversas perspectivas para traçar o retrato de Paulo Honório e a monstruosidade de suas mãos evocam o perspectivismo deslocado de Picasso e as deformações de Portinari: “Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobranceiras espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura” (SB, p. 155). “Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos” (SB, p. 164).

Percebemos o diálogo que existe entre a descrição de Paulo Honório e os traba-

lhadores eternizados por Portinari, através do agigantamento dos membros, que causa deformação da imagem. O impacto que *Guernica*, a famosa obra de Picasso, causou na trajetória artística de Portinari é reconhecido pelo próprio artista de Brodóski. Os achados picassianos na obra de Portinari estão patentes, sobretudo, no uso da deformação pronunciada, que segundo Fabris (1996), se integra com a procura de uma monumentalidade peculiar, na qual se evidencia a manutenção de um dos estilemas mais recorrentes do pintor: o gigantismo do pé e da mão, presente nos trabalhadores de *Café e Lavrador de Café*.

Para pintar *Café e Lavrador de Café*, Portinari se inspirou em suas recordações de infância, dos trabalhadores de Brodóski nos cafezais, cujos pés e mãos enormes marcam a ligação do homem com o trabalho. Nas telas estão representados a terra vermelha dos cafezais, o negro musculoso, a mulher exausta da colheita, os instrumentos de trabalho, o capataz rígido. Aparecem mais negros, mulatos, cafusos do que brancos, como era a realidade entre as classes mais humildes da época. “Os coloridos são baixos, se não severos, predominando ocres, sépias e marrons. Do todo se depreende uma sensação de grande dignidade” (ARAÚJO, 1998, p. 132) Mas, o que se destaca em *Café e Lavrador de café*, são os pés e mãos dos trabalhadores:

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios. [...] pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. Raros tinham dez dedos, pelo menos dez unhas. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo eram como alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes (BALBI, 2003, p. 37-38).

O que aproxima as obras de Graciliano e Portinari, como recurso estilístico, é o uso da deformação expressionista. O Expressionismo é um fenômeno que surgiu na Europa, como uma arte engajada, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica. “O Expressionismo se opõe como antítese ao Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos realistas que exigem a dedicação total do artista à questão da realidade [...]. O Expressionismo nasce não em oposição às correntes modernistas, mas no interior delas, como superação de seu ecletismo” (ARGAN, 1996, p. 227). Argan (1996) também argumenta sobre a deformação expressionista:

A deformação expressionista que em alguns artistas chega a ser agressiva e ofensiva, não é deformação ótica: é determinada por fatores subjetivos (a intencionalidade com que se aborda a realidade presente) e objetivos (a identificação da imagem com uma matéria resistente) (ARGAN, 1996, p. 240).

Atendendo-se aos objetivos das múltiplas tendências do realismo literário, foi

esse o jeito estético que Graciliano encontrou para melhor aplicá-lo à vida social. É por meio da coexistência contraditória entre partes sãs e doentes, conscientes e inconscientes, da mesma personagem, que ele pode desenvolver as distorções e a textura áspera do expressionismo. Em alguns momentos, o próprio personagem reconhece essa contradição, esse relativismo moral: “A verdade é que nunca soube quais foram meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro” (SB, p. 39). Ao final do livro, quando Paulo Honório faz um balanço de sua vida e toma consciência dos seus atos, passa a enxergar suas características ruins e deformantes:

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os bons propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos outros homens. E uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim com certeza me achava extraordinariamente feio. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas (SB, p. 221).

De acordo com Argan (1996), o Expressionismo enveredou para a deformação, mas uma deformação ocasionada por fatores subjetivos. De uma intencionalidade totalmente aparente, nunca desejou caricaturar a realidade e, sim, encontrar a beleza idealizada. Criou uma verdadeira poética do feio, que na verdade, se configura como o belo decaído e degradado: “Somente a arte, com trabalho criativo, poderá realizar o milagre de reverter em belo o que a sociedade perverteu em feio” (ARGAN, 1996, p. 241).

A distorção da realidade devido a fatores subjetivos pode ser percebida também, nas atitudes de Paulo Honório com Madalena, por causa do seu ciúme doentio. Apesar de às vezes sua consciência tentar repelir-lhe, esta é vencida pelo seu ciúme reificador, que faz com que ele enxergue os fatos reais de maneira deslocada:

Notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor. Às vezes o bom senso me puxava as orelhas: isso não tem pé nem cabeça. [...] Os meus olhos me enganavam. Mas, se os meus olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via um trabalhador de enxada fazer um aceno a ela! (SB, p. 178).

É essa deformação expressiva, que vem do interior para o exterior, e perpassa a obra de nossos mestres, Graciliano e Portinari. Segundo Argan (1996), o tema ético fundamental da poética expressionista é arte não apenas como dissensão da ordem social construída, mas também vontade e desempenho de transformá-la.

A temática social de Portinari exprime-se, sobretudo, por meio do Expressio-

nismo, da deformação expressiva, mas o artista também alia uma série de elementos formais e psicológicos:

A incorporação do Expressionismo à linguagem de Portinari não representa, entretanto, apenas uma arma de denúncia. E a própria denúncia não deve ser entendida em sentido restrito e limitado, pois a deformação expressiva é o veículo de que se serve o artista para afirmar o caráter positivo do trabalhador em oposição à dimensão alienada do trabalho. [...]

Em *Café*, a paisagem ordenada geometricamente, definida pelo contraste cromático entre o marrom e o verde, é um símbolo claro do trabalho humano. As figuras escultóricas que se inscrevem no quadro já denotam claramente a vocação muralista de Portinari: há nelas um certo primitivismo, uma certa rudeza que só realçam o domínio técnico e psicológico que o pintor demonstra na composição [...] (FABRIS, 1990, p. 96 e 31).

De acordo com Fabris (1990), podemos ver na arte de Portinari um projeto utópico para o futuro dos homens, na medida em que o artista parece apontar para uma realidade em que o trabalhador seja livre, dono do próprio destino. Esse fato detectamos na contraposição gigantismo do trabalhador e pequenez do capataz, um dos elementos mais significativos de *Café*. Para isso Portinari não precisou de palavras, apenas atribuiu significado ao tamanho de seus personagens na obra, assim como faz com a escolha das cores, cada tom devidamente colocado.

Paulo Honório é a personificação do capataz de Portinari: dá ordens, maltrata os empregados, é cruel e desumano, torna-se pequeno diante da humanidade de Madalena. Graciliano demonstrou, através de palavras, o mesmo desejo dos trabalhadores da fazenda São Bernardo de se libertarem do capataz Paulo Honório, e serem donos do seu próprio destino, quando os mesmos deixam a propriedade após a morte de Madalena, conforme o diálogo: “– Vim dizer adeus. Vou-me embora! [D. Glória]. – Para onde? A senhora não tem para onde ir. [P. H.] – E o senhor me prende? Não matei, não roubei, não difamei... Vou. [D. Glória]. [...] Passados alguns dias seu Ribeiro demitiu-se” (SB, p. 198-199).

Portinari e Graciliano exerceram sua liberdade em favor da expressão. Portinari não teve medo de pôr em sua obra o uso arriscado e livre da cor e a composição a serviço de sua visão particular de mundo, dos homens, optando por uma visão única, bem distante de qualquer contemplação objetiva do homem, de seu contexto. A preferência pelo uso da linha curva e sinuosa, cores frias em contrastes com cores quentes e puras, a não-definição do rosto de algumas figuras, bem como a deformação expressionista, dão credibilidade a uma opção pela expressão acima da narração ou das servidões da representação.

A afirmação da expressão como método também é um recurso usado por Graciliano Ramos, que se vale da rude economia verbal, correspondente à linguagem seca e ríspida que o fazendeiro narrador adota. As palavras que Graciliano usa para revelar o retrato de Paulo Honório são carregadas de expressão e mostram a imagem ambígua e

imprecisa do ciumento explorador e solitário escritor que só reconhece seus sentimentos humanos quando consegue transpô-los para o papel. Todo o romance é baseado na expressão humana de Madalena em oposição à falta de domínios com as palavras por parte de Paulo Honório, que faz com que ele as interprete como essências misteriosas na distorção provocada pelo ciúme: “As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir” (SB, p. 118).

A linguagem expressionista, pela força emotiva e psicológica de sua deformação, parece ser realmente a mais adequada à expressão do pensamento social de Portinari e Graciliano. Argan (1996) afirma que a ideia de ligar o Expressionismo com o aspecto social foi utilizada no México e no Brasil, e outros países da América Latina, com ideais semelhantes de modernização e formação cultural do povo.

Desdobramentos da miséria: Vidas Secas, Retirantes e Criança Morta

Na década de 30, aparece ao mesmo tempo nas obras de Portinari e Graciliano a temática do retirante, não por acaso. Esse fato é o reflexo da descoberta da realidade popular no Brasil, a realidade humana, o brasileiro autêntico. Antonio Candido resume esse tema como um “certo status de dignidade humana” que a arte vinha conferir à-quele mundo não alfabetizado.

Portinari trabalha sobre a realidade nordestina em três momentos estilísticos diferentes, nas décadas de 30, 40 e 50. Os primeiros quadros com esse tema são de 1935-36 e mostram uma visão otimista, pois nesse período o pintor parecia mais preocupado com a busca de uma forma adequada do que com a expressão de um conteúdo propriamente social. Conforme afirma Annateresa Fabris, “as obras de 30 parecem ser mais descritivas, ao passo que as da década seguinte revelam uma estrutura mais narrativa, mais realista em sua essencialidade, em sua síntese” (FABRIS, 1995, p. 12).

Na série pintada em 1944, Portinari parece ter experimentado a gama mais variada de sentimentos: “das lágrimas de pedra aos rostos atônitos e resignados, da dor gritada à dor surda, expressa pelo olhar e pelo gesto vigoroso da mão” (FABRIS, 1990, p. 112). Fabris também analisa a série de 40 em termos de composição:

Consideradas em termos de composição, as obras de 40 apresentam um agenciamento clássico, determinado, sobretudo, pela disposição equilibrada das figuras no espaço, pela preferência por uma estrutura piramidal, pela essencialidade formal e cromática. Nessa composição clássica, entretanto, irrompe um elemento, representado pela deformação expressiva, que ora leva ao paroxismo certos gestos petrificados e certos detalhes anatômicos (pés e mãos), ora corrói as figuras conferindo-lhes uma aparência quase espectral (FABRIS & FABRIS, 1995, p. 14).

Isso nos permite ver como os retirantes de 40 estão próximos de *Vidas Secas*, estilisticamente. Graciliano consegue fundir sua escrita seca, curta e direta com a aridez

do sertão nordestino, em que os retirantes fazem parte da paisagem e a seca parece incorporada às próprias personagens:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. [...] fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala. [...] a caatinga estendia-se de um vermelho indeciso, salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos (VS, p. 17).

Esse trecho do livro comprova o diálogo entre a literatura de Graciliano Ramos e a imagem do quadro *Retirantes* da série de 1944. Em *Retirantes*, a família caminha descalça pelo solo árido, cheio de ossos. Uma mulher apreensiva segura um bebê em um braço, enquanto a outra mão equilibra a trouxa de roupas na cabeça. O pai, de olhos arregalados, dá a mão a um menino, e com a outra, também carrega seu fardo. Uma terceira criança tem uma enorme barriga de doença e vermes. Um velho sofrido carrega seu cajado, o profeta da miséria. Acima, urubus rondando suas cabeças. É interessante notar também a noção cromática que aproxima a obra plástica à obra literária: nesse parágrafo acima observamos o contraste entre a queixada branca, a terra avermelhada e as aves negras que cortam o céu; toda essa descrição traz os tons quentes, primários, expressionistas de Portinari.

Essa cena inicia e encerra o romance como num movimento pendular, no qual voltamos sempre do último estado ao primeiro. Segundo Fabris (1995), “é nessa trajetória do pêndulo que marca um tempo nitidamente não-urbano, um tempo que mais do que do homem, poderíamos definir da terra, com suas nuanças de luz, com seus ritmos sazonais, que se instala a visão realista fundada no humanismo adotado pelos dois artistas” (FABRIS, 1995, p. 15).

Em *Criança Morta*, uma mulher segura no colo o pequeno cadáver nu, esquelético e lívido, estendendo um pouco os braços como se o exibisse ao espectador; em volta outros personagens choram lágrimas de pedra. Nesse quadro a tragédia está presente não só no rosto dos retirantes, mas é enfatizada pela composição da tela, em que uma pincelada densa, vigorosa, aproxima a textura de uma escultura. A tela dá a impressão de ter sido cavada na madeira. A expressão corporal e facial dos personagens chama a atenção, assim como o gigantismo de pés e mãos:

A deformação expressiva atinge nessa obra dimensões monumentais: mãos e pés vigorosos, rostos deformados pela dor criam um contraste emotivo com a serenidade do pequeno morto, cujo rosto informe, mais que a perda da vida, lembra a vida ainda em embrião, que não chegou a vingar (FABRIS, 1990, p. 112).

A figura do retirante representa para Portinari uma reminiscência do tempo da

infância em Brodósqui, quando todo ano, movidos pela seca, surgiam no interior paulista grupos maltrapilhos e rotos, de roupa na cabeça, ventre bojudo e pés disformes. Essas lembranças não abandonam o artista, que além de as fixar nas telas, expressa por meio da poesia sua sensibilidade, provando mais uma vez o diálogo entre a imagem e a letra:

O filho menor está morrendo
As filhas maiores soluçam forte
Caem lágrimas de pedra. Mãe querendo
Levar menino morto: feio de sofrer, cara de morte
Desolação, silêncio apavorando
Solo sem fim pegando fogo
Não há direção. O sol queimando
Embrutece. Cabeça vazia de bobo
Há quanto tempo? Famintos e sem sorte
A água pouca, ninguém pede nem faz menção
Água, água, se acabar, vem a morte.
Estão irrigando a terra? É barulho de água? Alucinação.
Que Santo nos poderia livrar?
Reza de velho louco
Deus pode a todos castigar.
Que é que esse menino tem? Está morto.
(FABRIS, 1995, p. 112)

A possibilidade de um resgate do futuro, presente nas obras dos retirantes, aparece tanto em Graciliano como em Portinari como uma vontade de reagir, ou pelo menos resistir a uma realidade profundamente hostil. A morte que pontua toda a série portinariana dos retirantes (*Criança Morta, Retirantes, Menino Morto, Enterro na Rede*), e que em *Vidas Secas* ronda as personagens ao longo da narrativa, manifesta-se concretamente na obra de Graciliano Ramos com o sacrifício do papagaio e da cadelinha Baileia.

Esse é o momento em que o impulso de vida parece se impor com mais força e em que começa a se esboçar uma reação diante da realidade. O que empurra Fabiano para frente é a crença na vida, na possibilidade de mudança, conforme o trecho a seguir:

A vida na fazenda se tornara difícil [...]. Fabiano espiava a caatinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os garranchos se torciam, negros, torrados. No céu azul as últimas arribações tinham desaparecido. Pouco a pouco os bichos se finavam devorados pelo carrapato. E Fabiano resistia pedindo a Deus um milagre.
Mas quando a fazenda se despovoou viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher [...] saíram de madrugada [...] nada o prendia aquela terra dura, acharia um lugar menos seco para enterrar-se [...] (VS, p. 175).

A esperança que aponta, no entanto, não deve ser encarada como solução para os problemas dos retirantes. Portinari continuará a retratar retirantes depois de 1944, sinal de uma situação social inalterada. O que caracteriza de fato as duas telas da série *Retirantes (Retirantes e Criança Morta)* analisadas neste trabalho é a deformação ostensiva, que acaba sendo o elemento dominante da composição, é o uso de pinceladas bem marcadas, que encerram por vezes, as figuras entre espessas linhas negras, é a procura de uma textura áspera e densa, é a construção dos fundos por zonas cromáticas intensamente impregnadas de matéria. Em várias telas, Portinari usa uma mistura de óleo e areia para adensar a textura e reforçar o impacto da deformação.

Segundo Fabris (1996), se o assunto nos comove, é por ser transmitido à nossa sensibilidade por uma caligrafia trágica: contrastes veementes de tons, dilaceramentos da linha, seccionamento da forma que, sem respeito pela figura, recompõem uma humanidade alquebrada pela dor. Para Portinari e Graciliano Ramos a arte é antes de tudo um ato de consciência crítica, a arma da qual eles dispõem e se servem para que o homem possa ter uma existência mais digna. Portinari cristalizou os retratos da seca que se tornaram símbolo de uma tragédia nacional; dessa forma, os *Retirantes* tornaram-se para as artes plásticas, o que a obra-prima *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, é para literatura. Marília Balbi (2003) destacou que a ligação das séries de Portinari com a temática dos livros de Graciliano Ramos é automática, e reconhecida pelos próprios artistas.

Larissa Cristina Arruda de Oliveira é graduanda em Letras (espanhol/ português) pela UFSCar (Universidade Federal de São Carlos). e-mail: laliarruda@yahoo.com.br

Referências Bibliográficas

ABDALA Jr., Benjamin. "O pio da coruja e as cercas de Paulo Honório", in: *Personae*, grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

ARGAN, Giulio. *Arte Moderna: do ilusionismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BALBI, Marília. *Portinari, o pintor do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

DAIBERT, Arlindo. "A imagem da letra", in: GUIMARÃES, Julio Castañon (org.). *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

FABRIS, Annateresa & FABRIS, Mariarosaria. "A função social da arte: Cândido Portinari e Graciliano Ramos". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 38, p. 11-19, 1995.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva/ Editora da USP, 1990.

_____. *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 87 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Vidas Secas: 70 anos*. Edição especial comemorativa ilustrada. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008. (ilustrado pelo fotógrafo Evandro Teixeira).

ANEXOS



Portinari, Candido. *Café* (1934). OST, 130cmx195cm. São Paulo, MASP (1934)



Candido Portinari. *Lavrador de café*, OST, 100cmx81cm. São Paulo, MASP (1935)



Candido Portinari. *Retirantes*, OST, 190cmx180cm. São Paulo, MASP (1944)



Candido Portinari. *Criança morta*, OST, 176cmx190cm. São Paulo, MASP (1944)



Candido Portinari. *Enterro na rede*, OST, 180cmx220cm. São Paulo, MASP (1944)

A correspondência entre linguagem e mundo no *Tractatus* de Wittgenstein

LEANDRO SHIGUEO ARAÚJO

Resumo: Existe um limite para a linguagem? Se tal limite existe, qual o critério para determiná-lo? A linguagem seria, em uma perspectiva referencial, eficaz ao tentar descrever fatos mundanos? As respostas para essas perguntas podem ser encontradas nas investigações do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, principalmente, na obra denominada *Tractatus Logico-Philosophicus*. O intuito deste artigo é, então, tentar responder às questões supracitadas com as teses e argumentos levantados no início da Filosofia Analítica da Linguagem, especificamente, nas teses de Ludwig Wittgenstein, em sua obra denominada *Tractatus Logico-Philosophicus*. Juntamente com Frege e Russell, Wittgenstein deu um novo rumo para a filosofia no século XX. Seus pensamentos revelaram que a linguagem, até então vista de forma subsidiária pelos filósofos, deveria ocupar um lugar de destaque nas investigações filosóficas. Porém, havia um problema fundamental para este tipo de investigação: qual seria o melhor método para analisar algo que é objeto e meio de pesquisa? Certamente, a resposta de Frege seria a Lógica. De acordo com essas considerações, este texto será dividido em duas partes: primeiramente, apresentarei as principais teses e conceitos sobre a linguagem desenvolvidos por Wittgenstein; posteriormente, tentarei dar respostas às questões supracitadas embasadas no *Tractatus Logico-Philosophicus*.

Palavras-chave: filosofia da linguagem – lógica - Wittgenstein

Introdução

Mesmo que as investigações sobre os problemas relativos à linguagem ocorram desde a antiguidade, seria na contemporaneidade, especificamente no século XX, que a corrente filosófica denominada *Filosofia Analítica da Linguagem* possuiria sua origem. Alguns filósofos contemporâneos afirmam que essa corrente surgiu em 1912 com os trabalhos conjuntos de Gottlob Frege, Bertrand Russell e Ludwig Wittgenstein.

Juntamente com Frege e Russell, Wittgenstein deu um novo rumo à filosofia no século XX. Seus pensamentos revelaram que a linguagem, até então vista de forma subsidiária pelos filósofos, deveria ocupar um lugar de destaque nas investigações filosóficas. Porém, havia um problema fundamental para este tipo de investigação: qual seria o melhor método para analisar algo que é *objeto e meio* de pesquisa? Certamente, a resposta desses filósofos seria a Lógica.

Pois bem, o tipo de abordagem que esses filósofos tinham da filosofia ficou conhecido por transformar um problema filosófico em um problema de linguagem. Chamam essa Filosofia de Analítica pelo método utilizado em suas investigações.

O método é definido claramente por P. R. Margutti em seu artigo intitulado *O Método Analítico em Filosofia*:

Sabemos que a palavra análise vem do grego *analein*, que significa desligar, dissolver, separar, decompor. Quando usado em filosofia, o método analítico corresponde ao procedimento pelo qual se toma uma dada expressão lingüística complexa, que denominaremos expressão de partida, e se decompõe a mesma numa articulação de expressões lingüísticas mais simples, que denominaremos expressão de chegada. Se a decomposição é efetuada de maneira correta, a expressão de chegada pode substituir a expressão de partida em todas as suas ocorrências. O que garante a substituição é o fato de que as duas expressões envolvidas, a de partida e a de chegada, possuem o mesmo significado (MARGUTTI, 2002, p. 125).

Decompor expressões é um método que pode ser utilizado de duas maneiras: puramente formal, pressupondo assim um mínimo de conhecimento da lógica moderna iniciada por G. Frege; ou mesmo utilizando meios da linguagem comum. Como o *Tractatus* de Wittgenstein refere-se ao primeiro tipo de análise formal, focarei as explicações somente neste. Como exemplo da primeira utilização do método, a expressão “o carro na garagem é azul” é decomposto, seguindo a definição acima, da seguinte forma: $(\exists x) (Cx \bullet Gx \bullet Ax)$, ou seja, “existe um x ($\exists x$), tal que, x é um carro (Cx) e x está na garagem (Gx) e x é azul (Ax)”. Essas proposições de chegada revelam muitas vezes como algumas expressões são usadas com sentidos ambíguos. Exemplos claros disso podem ser encontrados, principalmente, nas teorias de Russell sobre as *descrições* definidas, além da teoria tractatiana de *análise lógica* de Wittgenstein.

Como implicação desse método, todos os problemas da filosofia são, então, transportados para o campo semântico, ou seja, *dissolvidos* em problemas de significação da linguagem. Esta foi a maior crítica de Wittgenstein à Filosofia: *não haveria problemas genuinamente filosóficos*.

4.112 O fim da filosofia é o esclarecimento lógico dos pensamentos.

A filosofia não é uma teoria, mas, uma atividade. Uma obra filosófica consiste essencialmente em elucidações.

O resultado da filosofia não são “proposições filosóficas”, mas é tornar proposições claras.

Cumpre à filosofia tornar claros e delimitar precisamente os pensamentos, antes como que turvos e indistintos. (WITTGENSTEIN, 1994, p. 177).

Mais ainda, afirma também sobre as proposições produzidas pela filosofia:

4.003 A maioria das proposições e questões que se formulam sobre temas filosóficos não são falsas, mas contra-sensos. Por isso, não podemos de modo algum responder a questões dessa espécie, mas apenas estabelecer seu caráter de contra senso. A maioria

das questões e proposições dos filósofos provém de não entendermos a lógica de nossa linguagem.

4.0031 Toda filosofia é “crítica da linguagem” (todavia, não no sentido de Mauthner) (ibidem, p. 165).

A expressão *crítica da linguagem*, apresentada por Wittgenstein, faz referência a toda filosofia que se comprometa a criticar o discurso metafísico. Afirmar que não seria a sua crítica da linguagem correspondente com a apresentada por Fritz Mauthner nos faz direcionar, primeiramente, o “olhar” para esse filósofo e entender qual seria, então, sua concepção do termo. Trata-se de uma posição radical, em sentido cético, para com as questões das afirmações descritivas da metafísica¹.

Essa *crítica da linguagem* de Mauthner teria fornecido um dos principais problemas para Wittgenstein na composição do *Tractatus*: a impossibilidade de descrever o mundo, através da linguagem científica. Todavia, ao reafirmar a influência direta de alguns autores ligados à corrente lógico-empírica (principalmente H. Hertz, Boltzman, G. Frege, B. Russell, G. E. Moore) sobre a teoria tractatiana de Wittgenstein, temos as características de um suposto debate entre Mauthner e Wittgenstein. Por um lado, temos um ceticismo radical em relação à capacidade da linguagem em descrever algo no mundo, defendida por Mauthner; por outro lado, temos a linguagem lógico-científica na empreitada de fornecer princípios suficientes para que as descrições correspondam efetivamente ao mundo (fatos), defendida pelo próprio Wittgenstein.

Conceito geral de linguagem no Tractatus

No prefácio do *Tractatus*, Wittgenstein afirma, referindo-se à própria obra: “Poder-se-ia talvez apanhar todo o sentido do livro com estas palavras: o que se pode dizer, pode-se dizer claramente; e sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (ibidem, p. 131).

De acordo com as palavras do autor, pode-se afirmar que sua obra é uma tentativa de anular possíveis problemas, tanto da linguagem científica, quanto da linguagem filosófica. Digo isso, pois o fato de o filósofo tentar estabelecer um limite para o pensamento, através da linguagem (“aquilo que se pode falar...”), restringiria os temas abordados pela filosofia e pelas ciências.

¹ Devido à dificuldade do discente em encontrar a obra *Contribuições para a crítica da linguagem* de F. Mauthner tanto em alemão quanto em português, minhas conclusões sobre a relevância de Mauthner para os estudos sobre o *Tractatus* são embasadas na obra *Dicionário Wittgenstein* de H. J. Glock, pp. 21-23. Ver também MARGUTTI, P. R. P. *Iniciação ao silêncio; análise do Tractatus de Wittgenstein*. São Paulo: Edições Loyola, 1998, pp. 107-118. Outras grandes obras que podem ser citadas como referências sobre a filosofia austríaca em geral, inclusive sobre Mauthner, são: *Wittgenstein e a Filosofia Austríaca*, de Rudolf Haller e *A Viena de Wittgenstein*, de A. Janik & S. Toulmin.

Mesmo que no *Tractatus* haja uma definição própria para o conceito “linguagem”, pode-se entendê-lo sobre outro modo, a saber, por meio de uma associação entre algumas afirmações expostas no prefácio da obra com dois aforismos. Com relação às afirmações, Wittgenstein diz: “O livro pretende traçar um limite para o pensar, ou melhor – não para o pensar, mas para a expressão dos pensamentos. O limite só poderá, pois, ser traçado na linguagem” (ibidem. p. 131).

Caso essas afirmações sejam associadas com os aforismos de número 4 e 4.001, que afirmam respectivamente: *O pensamento é a proposição dotada de sentido. A totalidade das proposições é a linguagem* (ibidem. p. 165), assume-se, assim, a concepção do termo em pauta da seguinte forma: expressão de todas as proposições dotadas de sentido. Conforme essa aceção, o pensamento não seria uma entidade mental abstrata, mas sim proposições dotadas de sentido. Assim sendo, entender o significado de proposição seria entender o próprio significado da linguagem em seu aspecto essencial. A *crítica da linguagem* de Wittgenstein poderia ser restringida a uma crítica à proposição, pois, ao fazer a restrição, o filósofo faria uma crítica da linguagem em um sentido fundamental, no qual se envolveria todo e qualquer tipo de sentença declarativa dotada de sentido.

Para fazer a análise lógica da proposição, que consiste em parte na decomposição das proposições complexas da linguagem em proposições simples, Wittgenstein impõe dois pressupostos analíticos: (i). em 3.25 afirma que uma proposição tem uma e somente uma análise completa; (ii). a análise deveria terminar em um ponto (*simples*), anulando a possibilidade de tornar-se um regresso ao infinito. O primeiro pressuposto revela que, mesmo que a análise de uma proposição seja feita em diversos modos, o resultado será sempre o mesmo. Já o segundo pressuposto revela que a análise tem como ponto de chegada os *simples*, ou seja, unidades mínimas dotadas de sentido. Esses últimos são formados por elementos que não possuem significado isoladamente, mas somente quando são combinados entre si mesmos numa determinada configuração, de modo que, quando combinados, tornam-se proposições elementares. Como implicação, as proposições complexas têm sentido somente se as proposições elementares também o têm. Para o autor do *Tractatus*, somente as proposições elementares “tocariam” o mundo, pois só elas podem garantir a figuração das proposições complexas. Daí, a importância da análise lógica. Como foi dito na introdução deste artigo, esse método analítico de decomposição de proposições é o que se chama de “atomismo lógico”. Devido à abordagem da pesquisa não aprofundarei este tema.

Para que o significado seja efetivo, tais elementos logicamente articulados devem representar algo, ou seja, devem afigurar algo no mundo. O problema torna-se, assim, explicar como uma proposição pode representar algo efetivamente.

Mundo e realidade como esquemas vazios

Antes da explicação sobre a relação entre a linguagem e o mundo, vale mencionar a caracterização desse último. Para Wittgenstein, o mundo seria *qualquer mundo*

possível, ou seja, um esquema de mundo em que fatos logicamente possíveis ocorrem. Entender o que o filósofo afirma sobre “*como o mundo é*”, e não “*o que ele é*”, seria de fundamental importância para que se compreenda qual elemento o mundo fornece para sua correspondência com a linguagem.

Assim como a concepção de linguagem do *Tractatus* refere-se a qualquer linguagem, a concepção de mundo deve ser entendida como qualquer mundo possível. Essa concepção de mundo é importante para descrevermos fatos ainda não ocorridos, mas que podem vir a ocorrer. Como elementos constituintes desses mundos haveria fatos logicamente possíveis. Esses fatos seriam objetos em uma determinada disposição e relacionados uns com os outros; fatos dividem-se em *fatos atômicos* (fatos simples) e *fatos moleculares* (fatos complexos, no sentido de serem compostos por fatos simples). Somente dessa forma poderíamos descrever o mundo *como* ele é. Não poderíamos afirmar que o mundo é constituído por objetos, pois estaríamos desconsiderando a disposição dos mesmos. Se fosse possível caracterizar o mundo dessa última forma, bastaria catalogarmos todos os objetos para enfim conhecermos o mundo em sua totalidade. Porém, quando vejo uma determinada sala de aula, não a vejo como um conjunto formado por quadro negro, cadeiras, mesas, etc. Mas a vejo como um conjunto dessas coisas em uma determinada configuração, ou seja, em uma relação dessas coisas consigo mesmas. Por isso, Wittgenstein afirma no aforismo 1.1 que “o mundo é a totalidade dos fatos, não das coisas”.

Vale mencionar que os *objetos* tractatianos não podem ser confundidos com os objetos materiais da linguagem ordinária: por exemplo, mesa, cadeira, livro, computador, etc. Os primeiros não são fatos, e por isso, não podem ser decompostos em partes mais simples. Já os segundos podem ser decompostos em uma análise química, física etc., mas que não pode ser realizada pelo método lógico. Considere, por exemplo, um livro. Este pode ser dividido em partes mais simples, como folhas, tinta etc. Desse modo, o livro poderia ser visto como um fato, já que na sua composição existem vários objetos em uma disposição particular. Mas, na análise tractatiana, o fato de os objetos serem simples implica que não podem ser decompostos. Por isso, os objetos são, analogamente, entendidos como correspondentes às partes indivisíveis aceitas pela Física.

No caso da “realidade”, um ponto interessante observado por James Griffin (1998) é a dificuldade de assimilação da diferença entre as concepções de “mundo” e da própria “realidade”. Sabendo que o mundo seria o conjunto de todos os fatos (ou estados de coisas) que ocorrem, ou seja, são fatos positivos, a realidade seria o conjunto desses fatos positivos mais os negativos. Aparentemente, a realidade seria mais ampla que o mundo. O problema surge quando Wittgenstein afirma que “a realidade total é o mundo”. Essa suposta contradição é superada, caso compreenda-se o que Wittgenstein queria dizer da seguinte forma: o mundo é a soma total de todos os fatos, e essa soma total determina o que acontece e o que não acontece. Logo, o mundo seria igual à realidade. Em outras palavras, os fatos negativos não são constituintes do mundo ou da realidade, mas, quando dado um determinado conjunto de fatos positivos, os negativos são dados automaticamente. Sugiro que este ponto de vista supere a dificuldade

quando aplicada em uma análise linguística, ou seja, quando afirmo, por exemplo, o fato positivo “os homens são mortais”, sua correspondente negativa, no caso, “os homens não são mortais” é dada. Efetivamente, ou seja, do ponto de vista factual, somente o primeiro desses fatos ocorre, mas do ponto de vista da linguagem, os dois tipos de fatos são dados.

Outro ponto importante do tema é a possibilidade de efetivação das estruturas lógicas que compõem os fatos mundanos. Para Wittgenstein, essas estruturas são lógicas, pois não seria possível ocorrerem fatos como, por exemplo, “neva e não neva simultaneamente”, ou seja, contradições factuais seriam impossíveis. Um exemplo de possibilidade de efetivação de estruturas lógicas é “A água ferve a 0º C”. Mesmo que pareça absurda, ela não fere nenhuma possibilidade lógica. Isso é explicado pela concepção de *mundo* presente no *Tractatus*. Segundo Moreno, a noção de *mundo* de Wittgenstein remete a todos e quaisquer mundos particulares compostos de fatos lógicos possíveis. Seria um esquema de mundo, que poderia ser pensado e descrito. Em outros termos, seriam formas puramente lógicas sem qualquer conteúdo.

Correspondência estrutural

Para que o chamado isomorfismo entre a linguagem e o mundo seja esclarecido, dois aspectos gerais serão vistos: a *forma lógica* do mundo e da linguagem, apresentados sobre a teoria que ficou conhecida como *Teoria da Figuração ou Pictórica*; e os critérios de análise na linguagem e no mundo, que são os mesmos.

Nas proposições do *Tractatus* que tratam do assunto, Wittgenstein afirma:

2.13 Aos objetos correspondem, na figuração, os elementos da figuração

2.131 Os elementos da figuração substituem nela os objetos.

2.14 A figuração consiste em estarem seus elementos uns para os outros de uma determinada maneira. (ibidem. p. 143.)

Em suma, a figuração é aqui entendida como representação, pois seria uma relação entre figuras que espelham ou representam a realidade. Assim, quando me referir à figuração, deve-se entender representação. Essa figuração na linguagem ou na proposição seria uma figuração lógica, pois caso contrário não poderia representar o mundo, o qual seria o conjunto dos fatos *logicamente* possíveis.

Para figurar um fato, uma proposição da linguagem deve ter uma *forma lógica*. Seu correspondente no mundo seria a *forma dos objetos*, ou seja, a possibilidade de disposição dos objetos. Esses objetos, por sua vez, corresponderiam, na linguagem, aos nomes (simples), e Wittgenstein afirma que nada mais que nomes podem ser atribuídos aos objetos. Em outras palavras, os nomes são etiquetas dos objetos, e valores de verdade não lhes podem ser atribuídos.

Por um lado, quando configurados, os nomes dão origem às proposições ele-

mentares, as quais dão origem às proposições complexas. Por outro lado, mas, de maneira correspondente, no mundo, a disposição de objetos dá origem a fatos simples (atômicos), os quais dão origem aos fatos complexos (moleculares). Dando importância aos objetos na constituição dos fatos – descritos pela linguagem – Wittgenstein afirma que eles seriam a “substância” do mundo. Essa *substância* corresponde à forma e conteúdo, ou seja, um objeto possui todas as possibilidades de configuração com outros objetos, em si mesmo.

Essa correspondência entre o mundo e a linguagem é que se chama de isomorfismo, ou seja, correspondência entre as estruturas do mundo e da linguagem. Como implicação, o critério de análise lógica sobre os dois planos seria o mesmo. Isso ocorreria, pois, ao tentar explicar o mundo ou a linguagem particularmente, Wittgenstein estaria explicando-os simultaneamente, além do próprio pensamento.

Para Arley R. Moreno (2000), essa relação exposta no *Tractatus* entre a linguagem e o que ela representa (no caso, o mundo) pode ser explicada sob condições de diferença e semelhança entre aquilo que representa e aquilo que é representado. Com a primeira das condições seria possível fornecer critérios para distingui-los, incluindo-os no conjunto linguagem, enquanto que com a segunda, seria possível fornecer a propriedade comum entre as totalidades da linguagem e o mundo.

Conforme a condição de diferença, dois pontos são ressaltados: primeiramente, “algo representado pode representar”. Essa afirmação fornece argumentos para outra afirmação, a saber, que a linguagem seria composta por um conjunto de funções, e não como um mero amontoado de termos, já que o conjunto de funções da linguagem poderia ser atribuído a diversos elementos. Por exemplo, os termos “livro”, “caderno”, poderiam exercer a função de “representar” em uma determinada proposição, desde que, ao formulá-la haja uma nítida distinção entre o que seria representante e o que seria representado.

Em relação ao segundo ponto, o caráter lógico da linguagem seria o critério para distingui-la das demais formas de representação. Assim sendo, uma representação do tipo lógica (*abbilden*) seria associada a uma representação linguística. Para Wittgenstein, a representação lógica seria uma espécie de imagem ou modelo (*Bild*) de um determinado fato. Assim, as proposições de nossa linguagem seriam modelos de estruturas logicamente articuladas correspondentes a estruturas internas de nosso mundo. Utilizando um exemplo já citado, a proposição “neva e não neva simultaneamente” seria impossível, uma vez que seria contraditória, do ponto de vista lógico e factual. No entanto, a proposição “neva ou não neva” seria possível, não apenas do ponto de vista lógico, mas também, em relação às possibilidades de representação de tal proposição complexa.

Distinção dizer/mostrar

Aqui tentarei apresentar sucintamente a parte considerada mística das teses de Wittgenstein, que dizem respeito à oposição entre aquilo que pode ser dito e aquilo

que se mostra. Trata-se de uma oposição, pois Wittgenstein afirma que aquilo que pode se mostrar não pode ser dito e vice-versa.

Sobre isso, Wittgenstein afirma no aforismo 4.121:

A proposição não pode representar a forma lógica, esta forma se espelha na proposição.
O que se espelha na linguagem, esta não pode representar.
O que se exprime na linguagem, nós não podemos exprimir por meio dela.
A proposição mostra a forma lógica da realidade. (ibidem. p. 179).

Para Wittgenstein o que se poderia dizer seriam apenas proposições referentes aos fatos do mundo, enquanto que formas lógicas, sejam da linguagem ou do mundo, apenas se mostrariam. No aforismo 5.61 o filósofo afirma sobre as proposições da Lógica:

A lógica preenche o mundo; os limites do mundo são também seus limites.
Na lógica, portanto, não podemos dizer: há no mundo isso e isso, aquilo não.
Isso aparentemente pressuporia que excluímos certas possibilidades, o que não pode ser o caso, pois, do contrário, a lógica deveria ultrapassar os limites do mundo: como se pudesse observar esses limites também do outro lado.
O que não podemos pensar, não podemos pensar; portanto, tampouco podemos dizer o que não podemos pensar. (ibidem. p. 245).

No caso da Lógica, por exemplo, suas proposições não poderiam ser afirmadas, pois, são consideradas contra-sensos. De acordo com Hans-Johann Glock (1998), o que Wittgenstein queria dizer era que isso se dá pelo fato de que, enquanto as proposições das ciências afirmam proposições sobre os fatos do mundo, os quais são contingentes, revelando, assim, “como” o mundo seria, por outro lado, as “pseudoproposições”, principalmente aquelas da Lógica, afirmam aquilo que possui apenas uma forma, por isso, dizem coisas supérfluas. Tais proposições, por não se referirem aos fatos, não possuem valores de verdade. Em outras palavras, proposições do tipo “xRy” não dizem nada a respeito do mundo, não podem ser consideradas nem verdadeiras nem falsas, e afirmam aquilo que já se sabe, a saber, a forma lógica das proposições.

Os principais constituintes do grupo das coisas inefáveis podem ser encontrados nas proposições da “metalinguagem”. Usar uma linguagem com estrutura própria para explicar a linguagem corrente seria também contra-senso. Além dessas, proposições da ética e da estética devem ser vivenciadas e não ditas.

Podemos considerar a teoria ética de Wittgenstein muito próxima daquela denominada *emotivismo*. De acordo com Richard Hare (2003), os intuicionistas afirmavam que as decisões de ação do sujeito eram tomadas intuitivamente. Os enunciados morais, então, seriam desnecessários, visto que cada sujeito capaz de intuir poderia esta-

belecer suas regras morais². A teoria do mostrar afirma justamente isso: os enunciados morais são desnecessários, pois, a ação correta e incorreta “se mostra” para cada sujeito.

A principal implicação dessa tese tractatiana é que as proposições do próprio *Tractatus* são vistas como contra-sensos ou absurdos. Wittgenstein afirma isso no final da obra:

6.53 O método correto da filosofia seria propriamente este: nada dizer, senão o que se pode dizer; portanto, proposições da ciência natural – portanto, algo que nada tem a ver com filosofia; e então, sempre que alguém pretendesse dizer algo de metafísico, mostrar-lhe que não conferiu significado a certos sinais em suas proposições. Esse método seria, para ele, insatisfatório – não teria a sensação de que lhe estivessemos ensinado filosofia; mas, esse seria o único rigorosamente correto.”

6.54 Minhas proposições elucidam dessa maneira: quem me entende acaba por reconhecer-las como contra-sensos, após ter escalado através delas – por elas – para além delas. (Deve, por assim dizer, jogar fora a escada após ter subido por ela.)

Deve sobrepujar essas proposições, e então verá o mundo corretamente (ibidem. p. 281).

Nessa passagem, fica claro o porquê de Wittgenstein abandonar sua ideia de que somente as linguagens descritivas das ciências continham significado. O problema posto à obra por suas próprias proposições parece ter sido resolvido somente com pesquisas posteriores à obra publicadas em um livro denominado postumamente de *Investigações Filosóficas*. Devido à abordagem do assunto, esse ponto não será aprofundado. O leitor mais atento pode perceber como a influência de Mauthner sobre Wittgenstein foi grande, e que a tentativa de relacioná-los não deve ser feita apenas como oposição, mas também como influência de modos de pensar.

Conclusão: respostas às questões iniciais

Chegamos, enfim, no momento oportuno de tentar responder às questões iniciais: existe um limite para a linguagem? Se tal limite existe, qual o critério para determiná-lo? A linguagem seria, em uma perspectiva referencial, eficaz ao tentar descrever fatos mundanos?

De acordo com as duas primeiras questões, poderíamos afirmar que para Wittgenstein, parte de sua obra, o *Tractatus Logico-Philosophicus*, seria a tentativa de respondê-las. Segundo esse livro, a linguagem teria não apenas limites, mas estes seriam impostos pelo próprio mundo, já que seria este quem estabeleceria a forma lógica da linguagem, a qual não poderia ser descrita, mas se *mostraria*. O que é dito seria uma forma de afigurar seus constituintes, os fatos. Os objetos, como constituintes dos fatos, não

² Ver HARE, R. *Ética: problemas e Propostas*. Tradução de Mário Mascherpe e Cleide Antônia Rappucci, São Paulo: UNESP, 2003, p. 119-144.

poderiam ser descritos, apenas nomeados. Uma proposição seria afiguração lógica de um fato, possível através da correspondência entre as partes da proposição e os elementos do fato descrito. Com isso, pode-se dizer que qualquer tentativa de descrever algo – seja por meio da filosofia, seja por meio das ciências – seria necessariamente uma descrição do próprio mundo.

Assim, podemos afirmar em relação à última questão que, como a linguagem é limitada pelo mundo, qualquer tentativa de descrição do mesmo seria eficaz, desde que fosse efetivamente correspondente com os fatos. Assim sendo, afirmar, por exemplo, que “os unicórnios possuem apenas um chifre” – uma proposição que aparentemente possui um sentido - não poderia ser considerada como uma proposição que *representa* algo no mundo. Isso fornece indícios para afirmação de que o mundo fornece fundamentos para os valores das proposições da linguagem.

Portanto, a correspondência entre a linguagem e o mundo, sob a perspectiva tractatiana, não apenas seria possível, como validaria qualquer descrição logicamente construída, seja pela ciência, seja pela filosofia, as quais seriam formadas por descrições sobre a realidade.

Leandro Shigueo Araújo é acadêmico do curso de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia. e-mail: leandroshigueo@gmail.com

Referências bibliográficas

ANSCOMBE, G.E.M. *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*. New York: Harper Touchbooks, 1965.

GLOCK, H. J. *Dicionário Wittgenstein*. Tradução de Helena Martins. Rio de Janeiro: Ed.Jorge Zahar, 1998.

GRIFFIN, J. *O Atomismo Lógico de Wittgenstein*. Introdução de Vitor Moura, trad. de Marina Ramos Themudo e Vitor Moura. Porto: Porto Editora, 1998.

HALLER, R. *Wittgenstein e a filosofia austríaca*. Tradução de Norberto Abreu e Silva Neto. São Paulo: editora da USP, 1990.

HARE, R. *Ética: problemas e propostas*. Tradução de Mário Mascherpe e Cleide Antônia Rapucci, São Paulo: UNESP, 2003, p.119-144.

JANIK, A. & TOULMIN, S. *A Viena de Wittgenstein*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campus, 1991

MARGUTTI PINTO, P. R. O Método Analítico em Filosofia, in: BRITO, Emídio Fontenele de & CHIANG, Luiz Harding. (org.). *Filosofia e Método*. São Paulo, 2002, v. 15, pp. 125-145.

_____. *Iniciação ao silêncio; análise do Tractatus de Wittgenstein*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

MORENO, A. R. *Os Labirintos da Linguagem: Ensaio Introdutório*. Rio de Janeiro: Taurus, 1988.

WITTGENSTEIN, L. *Cadernos 1914-1916*, Tradução de João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2004.

_____. *Investigações Filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução, apresentação e ensaio introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos; introdução de Bertrand Russell. São Paulo: EDUSP, 1994.

A metamorfose discursiva de um Lula sindicalista para um Lula presidente

MARIA DE FÁTIMA MACHADO

Resumo: O objetivo deste estudo é analisar, sob a perspectiva da teoria da Análise do Discurso Francesa, uma charge e uma reportagem que têm o mesmo tema, a troca de papéis discursivos, ou seja, de posições-sujeito, perceptível nos discursos de Luiz Inácio Lula da Silva, em diferentes contextos, nos quais o locutor apresenta duas formas-sujeito diametralmente opostas. À luz do referido material teórico, considera-se a hipótese de um político não ser sujeito de seu discurso, sofrendo, como qualquer sujeito, coerções do lugar de onde enuncia, sobretudo em razão de ser atrelado a seu papel dentro da Política. Analisaremos o papel das condições de produção dos dois discursos no processo dessa “metamorfose”.

Palavras-chave: Discurso. Interdiscurso. Ideologia. Forma-sujeito. Posição sujeito.

1. Considerações iniciais

O presente artigo pretende comparar uma charge e uma reportagem, ambas com tema similar, a mudança de posicionamento de Lula em relação à Contribuição Provisória sobre Movimentações Financeiras (a partir de agora, CPMF), imposto que, em princípio, visava a beneficiar a área da saúde e que vigorou a partir do ano de 1996. A reportagem, intitulada “Lula apela pela CPMF e faz mea-culpa por ter sido contra o imposto no governo FHC” é de autoria de Luiz Cláudio de Castro e Rodrigo Viseu e foi publicada por *O Globo Online*, em 06/12/2007. A charge, postada no dia 12 de dezembro de 2007 pelo jornalista ilustrador Cícero em seu blog, mostra as posições de Lula, antes como sindicalista, hoje, como Presidente da República em meio à polêmica discussão suscitada pela votação da manutenção ou não da CPMF. Sabe-se, porém, que, historicamente, a posição de Lula em relação ao imposto mudou, fato apontado pelo chargista, ao comparar Lula nas duas posições-sujeito: enunciando seu discurso, primeiro como sindicalista, e depois como Presidente, ou seja, por meio de suas escolhas discursivas, deixando claras duas posturas contrárias (e, do ponto de vista político, contraditórias): contra ou a favor do referido imposto. O objeto de análise desse artigo é, portanto, a análise das condições de produção do discurso, as quais propiciaram essa troca de papéis discursivos em que o mesmo locutor (Lula) apresenta-se com duas formas-sujeito distintas: a do ex-sindicalista para o atual estadista, na qual o sujeito discursivo ora se opõe, e ora defende o imposto.

Para esse trabalho, tomou-se como ponto de partida a concepção althusseriana

de discurso, apontada por Mussalim (2001, p. 123), como “um aparelho ideológico através do qual se dão os embates entre posições diferenciadas”. Como nossa sociedade é constituída por relações hierarquizadas, são essas relações de força que caracterizam as lutas de classes pela manutenção da ideologia que lhe é própria.

Althusser (1970, apud MUSSALIM, 2001, p. 101) propõe o conceito de *aparelhos ideológicos*, segundo o qual o “aparelho repressivo do Estado (ARE)” funciona “pelo exercício da força” e tem sua ação complementada por instituições – denominadas *aparelhos ideológicos de Estado* (AIE): a escola, a religião, as Forças Armadas, etc. – e por meio de cujas práticas se pode depreender como funciona a ideologia.

Essa luta de classes é sustentada no poder e por diferentes lugares que se fazem valer na comunicação e que devem ser interpretados questionando-se: “o que isto quer dizer?” Este é o trabalho da ideologia, que adquire materialidade no discurso e que, nessa relação com a língua, tem, segundo Orlandi, o papel de

produzir evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência. A ideologia faz parte, ou melhor, é a condição para a constituição dos sentidos. O sentido é assim uma relação determinada do sujeito – afetado pela língua – com a história. É o gesto de interpretação que realiza essa relação do sujeito com a língua, com a história, com os sentidos. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer. E não há sujeito sem ideologia (ORLANDI, 2002, p. 46-47).

A ideologia materializa-se por meio de conjuntos de enunciados que podem ser denominadas “formações discursivas” e que correspondem a “formações ideológicas” atribuíveis a determinados grupos. Brandão assim define esse conceito:

Uma formação discursiva é constituída por um conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem individuais, nem universais, mas dizem respeito, mais ou menos diretamente, às posições de classe em conflito umas com as outras. Cada formação ideológica pode compreender várias formações discursivas interligadas (BRANDÃO, 2002, p. 38).

Nessa perspectiva, depreende-se que é a ideologia que constitui o indivíduo em sujeito, e, para que haja interpretação, para que a língua faça sentido, é preciso que a história intervenha, na forma de uma memória discursiva, que é tratada como interdiscurso, como veremos a seguir. Orlandi (2002) lembra que “os dizeres não são apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista do discurso tem de apreender”. O analista poderá interpretar esses vestígios, a partir da manifestação linguística, mas considerados sob a perspectiva da área de sua especialidade, razão pela qual a Análise do Discurso pode

valer-se de teorias específicas, tais como Antropologia, História, Sociologia, Política, etc.

Nesse modo de concebê-la, a interpretação não é livre de determinações, pois a linguagem, os sentidos e os sujeitos não são transparentes, eles têm sua materialidade e se constituem em processos nos quais a língua, a história e a ideologia concorrem conjuntamente. A memória institucionalizada é atualizada pelo discurso e, associada a ela, manifesta-se a memória constitutiva, o interdiscurso, que igualmente atualiza, nos “já-ditos”, as coerções socioideológicas a que cada formação discursiva está sujeita. Assim, em todo discurso de um “Eu”, há o discurso de um “Outro” que o atravessa, e que pode surgir tanto na superfície linguística, no que é dito, como naquilo que não é dito, ou silenciado. Essas vozes que atravessam o sujeito discursivo levaram os analistas do discurso a adotarem o conceito de heterogeneidade, desenvolvido por Authier-Revuz (1990, apud Mussalim, 2001, p. 134). Essa noção resultou de duas bases teóricas: o conceito de dialogismo, proposto por Bakhtin, e os estudos da Psicanálise (numa releitura que Lacan fez de Freud) sobre o inconsciente, no qual o sujeito é apresentado, ao mesmo tempo, como descentrado e como a soma de todos que interferem em sua maneira de pensar. É por essa razão que se afirma, de acordo com Foucault (1996, p. 17) que “o sujeito não é senhor do seu discurso, fonte poderosa de sua palavra; é um sujeito descentrado, que cinde em muitos porque é partícula de um corpo histórico-social”. É na “reprodução” das formações ideológicas e discursivas deste corpo social que o indivíduo se elege em *sujeito*. Segundo Mussalim (2001, p. 134), “o inconsciente é o lugar desconhecido, estranho, de onde emana o discurso do pai, da família, da lei, enfim, do Outro e em relação ao qual o sujeito se define, ganha identidade”. Assim, para agir discursivamente “como pai”, o indivíduo “fala como tal”, adotando formações discursivas próprias desse lugar. Há, pois, conforme a visão da Psicanálise e conforme o dialogismo, a presença do outro no discurso de todo falante, ou seja, o sujeito discursivo é sempre heterogêneo.

O conceito de heterogeneidade será útil para mostrarmos a presença de formações discursivas diferentes no discurso de Lula. Sob a hipótese preliminar da desvinculação de um papel discursivo por parte do Lula, ora como sindicalista – contra a CPMF –, ora como Presidente do Brasil – a favor desse imposto –, pode-se construir consequentemente uma noção de “sujeito descentrado”, conforme a proposta de Authier-Revuz (1990). Mas se esse sujeito heterogêneo, que se divide, não pode ser considerado como senhor de seu dizer, porém como “a relação entre o “eu” e o “outro”; e se a própria Análise do Discurso prevê essa interpenetração de formações discursivas, como poderemos responsabilizar Lula por essa dupla “posição-sujeito”? Nossa análise buscará a resposta para essa questão, pois é considerando esse sujeito heterogêneo, descentrado, que se desenvolverá o presente estudo, mas procurando, além da heterogeneidade, a regularidade instalada por essa mescla de ideologias que instaura uma nova formação discursiva.

2. As condições de produção do discurso

Segundo Orlandi (2002, p. 40), “as condições de produção implicam o que é material (a língua sujeita a equívoco e a historicidade), o que é institucional (a formação social, em sua ordem) e o mecanismo imaginário”. Assim, as *condições de produção* compreendem fundamentalmente os sujeitos, a situação e a memória discursiva.

Dentre as condições de produção, destacamos o “mecanismo imaginário”, que apresenta a forma como se relacionam os elementos envolvidos no processo da comunicação: um locutor, um alocutário, um referente, uma forma de dizer, um contexto em sentido estrito e um contexto em sentido amplo. Segundo Orlandi,

esse mecanismo (o mecanismo imaginário) produz imagens dos sujeitos, assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica. Temos assim a imagem da posição sujeito locutor (quem sou eu para lhe falar assim?), mas também da posição sujeito interlocutor (quem é ele para me falar assim, ou para que eu lhe fale assim?), e também a do objeto do discurso (do que estou lhe falando, do que ele me fala?). É, pois, todo um jogo imaginário que preside a troca de palavras (ORLANDI, 2002, p. 40).

Com relação ao *sujeito discursivo*, Mussalim (2001, p. 46) observa que a sua caracterização reside no fato de ele “não ser livre para dizer o que quer, a própria opção do que dizer já está em si determinada pelo lugar que ocupa no interior da formação ideológica à qual está submetido”. Os teóricos de Análise do Discurso lembram que sujeito e sentido são constituídos no discurso, nunca a priori. É importante não deixar interferir a imagem empírica do falante em sua imagem discursiva. Vem a propósito citar o exemplo da criança que diz à mãe: “Mãe, você está falando igual minha professora!”. É a imagem da professora que é a imagem discursiva, da qual a mãe (ser empírico) investiu-se, ao falar para a criança. Exemplificando essa condição a partir dos textos de nosso corpus, podemos dizer que o sujeito empírico, Lula, apresenta-se com duas facetas discursivas, cada uma referente a uma posição-sujeito distinta. Ainda com relação à instância do sujeito, é necessário precisar duas noções: a de *posição-sujeito* e a de *forma-sujeito*, cuja definição emprestamos de Araldi, (2005, p. 325):

Forma sujeito é a posição da qual o sujeito diz, ou seja, se está falando como *profissional*, como ocupante de *cargo*, de um *lugar* reconhecível (pai, irmão, amigo...), grau de instrução, formação religiosa, etc. E a *posição sujeito*, que consiste na escolha possível entre esta ou aquela forma de comunicar, selecionando este ou aquele argumento, no interior de uma determinada formação discursiva.

No episódio a que os dois textos se referem, temos, num primeiro momento (recuperado da memória discursiva), o ser empírico, Lula, na *forma-sujeito* de operário e sindicalista, cuja *posição-sujeito* enunciava uma posição clara à aprovação da CPMF. Te-

mos ainda o mesmo ser empírico na *forma-sujeito* de Presidente da República, mas que, embora ocupando a Presidência da República, sempre gerou expectativas de uma atitude de esquerda. É nessa forma-sujeito que sua *posição-sujeito* vai causar o impasse que os textos de nosso corpus criticam.

O *alocutário* é “aquele para quem se diz o que se tem a dizer, sua posição sócio-histórica” (CARDOSO, 1999, p. 38) e, nos textos em estudo, é uma instância ocupada pelo povo brasileiro, que é atingido pelas decisões do Presidente.

O *referente* é “o que se quer dizer, sempre determinado pelos sistemas semânticos de coerência e de restrições” (CARDOSO, p. 38). Na escolha de nosso corpus, optamos por buscar textos que mantivessem um referente comum (ao menos parcialmente, considerando-se que o artigo apresenta mais informações que a charge).

Quanto à *forma de dizer*, Cardoso (1999, p. 38) afirma que “numa determinada língua, é preciso que se escolham as estratégias para se dizer”. No texto de charges, há sempre o recurso não apenas à linguagem verbal, mas também à não-verbal, na forma de figuras e recursos gráficos. Considerando a relação entre os alocutários e as formas do dizer, podemos antecipar que a reportagem é direcionada a um público específico, que quer compreender o fato em sua completude, para fazer seu próprio julgamento enquanto a charge – por sua menor extensão e maior rapidez de processamento –, é mais consumida pelo “povão”.

O *contexto em sentido estrito* “são as circunstâncias imediatas; o aqui e o agora do ato de discurso” (CARDOSO, 1999, p.38). O contexto restrito insere-se no contexto lato. Ainda de acordo com autora, *um contexto em sentido lato*

são as determinações histórico-sociais, ideológicas, o quadro das instituições em que o discurso é produzido – a família, a escola, a igreja, o sindicato, a política, a informação, a língua etc. Inclui-se aqui *um sistema de restrições* que determina os objetos, as escolhas temáticas, as modalidades enunciativas de um determinado discurso, assim como a relação entre os discursos, as possibilidades de citar do interior de um discurso etc.

Tais condições de produção do discurso, ao mesmo tempo que “descrevem” o processo discursivo, funcionam como um instrumento metodológico, que aqui utilizaremos.

Antes de focalizarmos a análise particular a cada texto, na seção 2.2, apresentamos, em conjunto, a análise de elementos comuns a algumas das condições de produção desses dois textos.

2.1 Condições de produção comuns aos dois textos do corpus em análise

Entre as condições de produção que coincidem nos dois textos de nosso corpus, podemos citar: o *referente*, desde que ambos os textos têm, como tema, a contradição do discurso de Lula sobre a CPMF (sua posição-sujeito de quando era operário e a sua posição-sujeito no cargo de Presidente); o *contexto específico* que envolveu sua declaração

(embora a charge o apresente numa abordagem “ficcional”, colocando Lula-operário diante de Lula-Presidente); e o *contexto lato*, que é o Brasil, no momento em que acontece o fato do “aqui/agora” do contexto restrito. E, se o discurso de Lula ocorre em um momento histórico anterior, esse momento é recuperado pela memória discursiva do brasileiro – interlocutores do artigo e da charge –, e “disponibilizado” para o processamento desses textos. O sujeito discursivo Lula, por adotar posições-sujeito distintas, será abordado individualmente, na análise de cada texto. Da mesma forma, serão abordadas separadamente as “formas do dizer”, e ainda locutores e alocutários (estes, considerados em nível de autor/leitor).

Se tanto o artigo quanto a charge em análise têm o mesmo referente (o posicionamento de Lula em relação à aprovação da CPMF), consideramos útil um esclarecimento sobre o tema tratado, inserindo-o no contexto sócio-histórico que envolve a criação e prorrogação desse imposto.

Antes da CPMF, Contribuição Provisória sobre Movimentação Financeira, vigorou de 1993 ao final de 1994 o IPMF (Imposto Provisório sobre a Movimentação Financeira), criado por Fernando Henrique Cardoso, este era Ministro da Fazenda de Itamar Franco. Tinha uma alíquota de 0,25%. Em 1996, por esforço do Ministro da Saúde do presidente Fernando Henrique Cardoso, esta contribuição foi resgatada com novo nome, alíquota de 0,2% e os recursos com ela arrecadados destinados à saúde, o que levou à saída de Jatene do governo FHC. Nas prorrogações subsequentes do tributo, sua alíquota foi aumentada para 0,38% em 1998 (ainda no governo FHC), com parte do dinheiro destinada à Previdência. Em 2000, no segundo governo de FHC, a alíquota caiu para 0,3%, mas o senador Antônio Carlos Magalhães defendeu o retorno para 0,38%, com os recursos sendo destinados para o fundo de combate à pobreza. Esta alíquota passou a vigorar desde março de 2001 (<http://clipping.planejamento.gov.br>)

O contexto da época revela que, depois de sua criação, a CPMF, que, em sua denominação, tinha caráter provisório, foi contraditoriamente prorrogada diversas vezes. Em todas as prorrogações, FHC, seja como Ministro da Fazenda ou Presidente da República, apresentou um discurso que era naturalmente o de defensor do tributo.

O contexto lato de ambos os textos abrange, pois, o Brasil de duas épocas históricas: a da criação da CPMF e a atual. Quando esse imposto foi criado no governo de Fernando Henrique Cardoso, Luis Inácio Lula da Silva já era sindicalista e, nessa posição, participou de várias manifestações contra a prorrogação da CPMF, o que já esclarece a relação dessa primeira posição-sujeito com o referente de seu discurso naquele contexto. Ainda para a compreensão dos contextos latos (das duas épocas) e do contexto restrito em que a contradição no discurso de Lula causa reações na mídia, faz-se também necessário delinear uma breve biografia do atual presidente, levantando fatos que possivelmente possam esclarecer a mudança de posição do sujeito discursivo que analisamos.

Luis Inácio Lula da Silva, atual presidente da república, é de origem pernambucana e,

como milhões de nordestinos, foi para São Paulo com sua família em busca de melhores condições de vida. No ano de 1968, já trabalhando como metalúrgico, em São Bernardo do Campo, filia-se ao Sindicato dos Metalúrgicos por influência do irmão. Em 1975 foi eleito presidente do sindicato e reeleito em 1978, tendo participado, durante esse período, de várias manifestações e greves no ABC paulista. Chegou mesmo a ser preso depois de uma greve em 1980.

Com a criação do PT, Lula encerra sua carreira como sindicalista e inicia a vida política se elegendo deputado federal em 1986. Em 1989, na primeira eleição direta para presidente desde 1964, Lula se candidata, mas perde para Fernando Collor de Mello. Em 1994 e em 1998, volta a candidatar-se à presidência, mas, dessa vez, perde nas duas eleições para Fernando Henrique Cardoso, tornando-se o maior opositor à política de FHC. Em 2002, já com um discurso mais moderado, porém, mesmo assim, pregando uma mudança em relação ao sistema vigente, Lula chega à Presidência da República sendo reeleito em 2006.

(http://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_In%C3%Alcio_Lula_da_Silva)

Observa-se que a grande mudança sociopolítica pela qual passou o ser empírico, Lula, já propicia rupturas enunciativas na posição-sujeito que enuncia em um extremo e a que enuncia em outro.

Para Foucault, “um discurso é um conjunto de enunciados que têm seus princípios de regularidade em uma mesma formação discursiva” (FOUCAULT, 1996, p. 55). Desse modo, analisar a formação discursiva consistirá, então, na descrição dos enunciados que a compõem, que remetem a uma mesma formação ideológica, ou seja, um mesmo texto pode aparecer em formações discursivas diferentes, acarretando, com isso, variações de sentido.

O contexto lato inclui, pois, o sujeito do discurso criticado (pelos repórteres e pelo chargista) nos dois momentos de sua carreira política, representando duas formas-sujeito opostas: a do sindicalista e petista que se opunha à criação da CPMF, alegando que seria prejudicial ao povo; e a forma-sujeito do Presidente que agora defende a manutenção dessa taxa.

Justificando sua metamorfose política em nome do governo, e a defesa do imposto para atender a fins sociais, sabe-se, pela memória discursiva, que o governo de Lula não queria abrir mão dos 40 bilhões arrecadados anualmente com a CPMF e ainda isentou os investidores estrangeiros e os exportadores do pagamento do imposto.

2.2. Condições de produção específicas a cada um dos textos do corpus analisado

2.2.1 O artigo e as condições de produção do discurso da reportagem

A análise de nosso corpus inicia-se com a reportagem *Lula apela pela CPMF e faz mea-culpa por ter sido contra o imposto no governo FHC* (anexo), publicada em *O Globo Online*, considerando-se que esta é um possível interdiscurso da charge.

Nesse estudo, há de se considerar as condições de produção do discurso da reportagem publicada no *Globo Online*: os repórteres, Luiz Cláudio de Castro e Rodrigo Viseu são os *locutores*, e o *alocutário* é o povo brasileiro que acompanha o dia a dia da política.

A análise de nosso *corpus* inicia-se com a reportagem *Lula apela pela CPMF e faz mea-culpa por ter sido contra o imposto no governo FHC* (Anexo), publicada em *O Globo Online*, considerando-se que esta é um possível interdiscurso da charge.

Nesse estudo, há de se considerar as condições de produção do discurso da reportagem publicada no *Globo Online*, entre as quais, as instâncias dos locutores e dos alocutários possíveis. Os repórteres, Luiz Cláudio de Castro e Rodrigo Viseu são os *locutores* e, embora pareça redundante descrevê-los dessa forma, são, ambos, cidadãos brasileiros, cultos e politizados. O que importa numa análise é distinguir esse perfil de locutor de casos opostos – como é o exemplo de muitos políticos – que produzem textos contraditórios ou mesmo de pouco valor crítico. O *alocutário* é o povo brasileiro, mas, diferente do leitor que lê apenas manchetes de jornais e o faz de forma superficial, supõe-se que seja um leitor consciente, que acompanha o dia a dia da política e, como todo cidadão politizado, busca textos de conteúdo crítico mais substancial.

Quanto *ao referente*, Lula defende a manutenção da CPMF e, aos governadores presentes à cerimônia de lançamento do PAC da Saúde, solicita ajuda para convencer os senadores representantes de seus estados a prorrogarem o tributo. Como se tal postura fosse inerente a sua nova forma-sujeito, Lula justifica sua metamorfose política (nova posição-sujeito), dizendo ser ela “reflexo de sua posição” sociopolítica.

Na *forma de dizer*, Lula defende a prorrogação da CPMF e, como argumento para tentar convencer a oposição, fala da importância que tem o imposto para a continuidade dos investimentos nos programas sociais. Antecipando estrategicamente as críticas que a mudança de discurso acarretará, adota uma postura humilde (que neutraliza agressões), para justificar sua metamorfose política. Um outro recurso argumentativo da charge é o apelo ao humor, ao fazer uma alusão à música “Metamorfose Ambulante” de Raul Seixas. Dessa maneira, a posição-sujeito do Presidente assume a defesa do tributo – antes condenada pelo dirigente petista e sua bancada, alegando que agora governa em nome da realidade, ou seja, conforme o Orçamento da União, que depende de 40 bilhões da CPMF para fazer investimentos. Um dado numérico é outro recurso forte de argumentação, porque se pressupõe que “números” normalmente não mentem. Seu argumento quanto a “governar em nome da realidade” deixa, no entanto, o pressuposto de que a posição-sujeito do sindicalista, que se opôs à criação da CPMF, ou de quem esteja fora do governo, correspondia a um discurso “fora da realidade”.

Já o *contexto em sentido estrito* apresenta Lula tentando convencer seus alocutários (oposição política e povo brasileiro) com os argumentos que apresenta e inclusive expondo sua metamorfose política, desde que no momento, como Presidente, luta pela prorrogação da CPMF, justificando sua mudança como um reflexo da posição que exerce: a de um sujeito discursivo que assume, arrependido, o mea-culpa pelo erro do dirigente petista, do qual a atual forma-sujeito se distancia, num ato de denegação.

No contexto em sentido lato, vêm à tona a trajetória da CPMF, criada no governo FHC, os discursos de Lula, antes e depois, contra e a favor do imposto, respectivamente como dirigente do PT e como Presidente da República.

2.2.2 A charge e as condições de produção do discurso



Charge de Cícero. Fonte: <http://ciceroart.blogspot.com/>¹. Data: 12/12/2007

Para essa análise, considerar-se-ão as condições de produção do discurso do chargista. O chargista Cícero, *locutor* da charge em análise, é Editor de Informação Visual (Infografia) do *Jornal de Brasília*, e tem um perfil que se apresenta similar ao dos autores do artigo analisado.

Seu *alocutário* é o povo brasileiro, o leitor consciente, politizado que, ainda que não leia textos como a reportagem analisada, mantém-se minimamente informado, de maneira a compreender a que o humorista se refere. A charge mostra que o povo brasileiro percebe com clareza a mudança de posição-sujeito de Lula em relação à CPMF: em seu discurso como sindicalista e depois, como representante da nação. Esse alocutário é do tipo que questiona o discurso de Lula e, numa empatia com o texto da charge, adota uma postura crítica, que o leva a ponderar sobre outros aspectos, tais como: que circunstâncias – dentro do papel que desempenha na sociedade – levam o indivíduo a

¹ Para facilitar a consulta ao texto, optamos por inserir a charge nesta seção, deixando apenas a reportagem como anexo.

mudar de posição-sujeito? O que leva um locutor a deixar que seu discurso seja atravessado pelo seu avesso?

O *referente* é o questionamento à mudança de Lula, de uma para outra formação ideológica – apresentando-se como um sujeito que passa por uma metamorfose política, colocando-se numa forma-sujeito que lhe interessa manter e mostrando que, para permanecer nesse status, ele chega mesmo a adotar o discurso capitalista: “quando se vira governo, governa-se em função da realidade”. Desse modo, vemos, na charge, de um lado, a forma-sujeito de Lula, Presidente do Sindicato dos Metalúrgicos, num discurso engajado nas causas trabalhistas, participando de uma manifestação contra a CPMF; de outro lado, a forma-sujeito de Lula como Presidente do Brasil, ciente da posição (poder) que ocupa, usando no paletó (num discurso gestual que reforça seu dito) um “botom” que defende o imposto.

Quanto à *forma de dizer* escolhida pelo chargista, destacamos, no discurso verbal, a fala de Lula Sindicalista, contra a CPMF: “Não acredito que você sou eu”, interpellando o seu interlocutor, Lula Presidente, defensor do imposto, que responde com a seguinte afirmação: “Metamorfose política, meu caro ambulante”. Nessa declaração, devem ser consideradas várias manifestações de heterogeneidade. A primeira está na citação que o personagem de Lula Sindicalista faz: é um enunciado na forma de uma negação polêmica, que pressupõe uma voz que afirma o contrário do que é negado. Outro exemplo de heterogeneidade está na “voz” dada a Raul Seixas, compositor da música “Metamorfose Ambulante”, à qual a fala do personagem de Lula Presidente faz alusão, ao usar a expressão “metamorfose política”. As duas vozes se misturam.

É necessário “ler” o que não foi dito da música, mas que é também atualizado pela memória discursiva, quando a expressão citada, como um “gancho”, puxa para o texto todas as sequências que interessam, tal como ocorre na introdução da música: “Prefiro ser / essa metamorfose ambulante / do que ter aquela velha opinião / formada sobre tudo. / Eu quero dizer/ agora, o oposto do que eu disse antes”. A letra da canção resume a mudança operada nas formações discursivas adotadas por Lula. Tendo em vista que a palavra *metamorfose* significa *transformação e mudança*, percebe-se que atualmente é outra a opinião de Lula, como Presidente do Brasil: é favorável à CPMF e, ao adotar uma formação discursiva própria de direita, seu discurso ganha também a presença dessa nova voz. Na fala do mesmo personagem (Lula Presidente), a expressão “meu caro ambulante”, tanto remonta heterogeneamente ao locutor Lula, que habitualmente usa em seus discursos a expressão “meu querido”, “meus caros” (“E boa sorte, meu querido amigo, Carlos Mesa”, “Meus queridos e queridas companheiras”, “Meu querido companheiro João Felipe, Presidente da CUT”, etc.), como parece também remeter (em mecanismos distintos de heterogeneidade) à forma de o detetive Sherlock Holmes² tratar seu assistente, o Dr. Watson (“meu caro Watson”). Sherlock Holmes se dirige ao seu companheiro com a expressão “meu caro Watson”, demonstrando afetividade,

² O detetive Sherlock Holmes é uma criação do escritor inglês *Arthur Conan Doyle*.

embora haja entre os dois uma relação de hierarquia, já que essa fórmula no discurso de Holmes sempre serve para introduzir uma explicação que escapa à compreensão do Dr. Watson. O personagem de Lula Presidente, embora use a forma “meu querido” no início do vocativo, termina por chamar o seu interlocutor – pura e simplesmente – de “ambulante”. Esse “arremate” no tratamento dado ao interlocutor, além de produzir o efeito de hierarquia (acrescentada pela heterogeneidade da voz de Holmes), acrescenta ao discurso uma nota de menosprezo.

Ainda com relação à *forma de dizer*, o locutor abre os olhos do leitor através da metáfora visual, que revela a postura arrogante do personagem de Lula Presidente (ventre proeminente e ombros eretos, distinguindo-se da figura de um Lula Sindicalista, mal vestido e cuja postura é meio curvada). Questiona Lula Presidente (que usa botom em defesa da CPMF), o personagem de Lula Sindicalista diz: “Não acredito que você sou eu!” e o tratamento que lhe dá o personagem de Lula Presidente mostra que há, entre ambos, mais que um distanciamento: há uma forma de “denegação” (no sentido do termo que Freud propõe para o inconsciente), em situações de *recusa em admitir o óbvio*. Nesse discurso autoritário de poder, Lula Presidente se coloca como agente exclusivo, apagando também sua relação com o interlocutor, ou seja, conscientemente anula o “eu” discursivo do passado, o sindicalista, denegando essa relação com ele próprio no passado.

Um outro recurso do dizer utilizado pelo chargista e que apresenta novo mecanismo de heterogeneidade é a separação da expressão usada por Raul Seixas e que mudou de “metamorfose ambulante” para “metamorfose política, meu caro ambulante”, porque, além da voz do cantor (já citada), é explorada a ambiguidade do termo “ambulante”. Quando o sujeito discursivo Lula diz “meu caro ambulante”, ele considera seu interlocutor (o Lula Sindicalista) tal qual um vendedor ambulante/ ou um retirante (condição em que Lula chegou a São Paulo), e, ao mesmo tempo, justifica conscientemente seu discurso presente, ou seja, o *ambulante* é aquele que não permanece no mesmo lugar, está sempre sujeito a mudanças. Por extensão, comparam-se os dois personagens: o “ambulante” e o “não-mais-ambulante”, porque, aceitando a defesa da CPMF, ele se “situou” como um político que já quer “fixar-se” no *status* alcançado, que não quer voltar à condição de alguém que perambula com multidões, em busca de direitos.

No *contexto em sentido estrito*, a charge mostra o impasse causado entre as duas formas-sujeito, no momento em que é revelada a metamorfose política de Lula no exercício do poder: como Presidente da República, a favor da CPMF, num discurso atrelado à sua posição de governo, em contraposição ao discurso do passado, como sindicalista, que lutava pelo fim dessa carga tributária.

O *contexto em sentido lato* retoma os dados do interdiscurso, para contrapô-los à posição do sujeito enunciada pelo personagem de Lula Presidente. O contexto amplo permite uma visão global das duas situações: quando Lula discursava como sindicalista, e no momento em que Lula enuncia como Presidente eleito. Apreende-se que o Presidente da nação, eleito como representante do povo, sofre uma metamorfose política,

governa em nome do poder defendendo a CPMF. Parte da memória discursiva do povo investiga essa mudança: primeiro, a tentativa de prorrogar a CPMF que Lula tanto combatia e criticava na “era FHC” – e a metamorfose política como presidente, defensor do imposto, justificando sua posição em nome da governabilidade.

O contexto lato também evidencia uma contradição no destino do imposto criado para “fins sociais”, para a saúde, fome zero, etc., ou seja, para atender “ao povo”: mostra que a CPMF é cobrada das classes pobre e média, principalmente do trabalhador assalariado, que é obrigado a receber em banco. Só o trabalhador tem 100% do seu salário tributável pela CPMF, isto porque, quando ele compra produto ou contrata serviço, o preço já vem com o imposto embutido. É nesse contexto lato, que abrange presente e passado, que um Lula Sindicalista acharia admissível opor-se a um Lula Presidente, ou seja: a ideologia (crenças e valores) do primeiro repudiariam o Lula Presidente tal como é mostrado, ou seja, investido da ideologia que o torna um sujeito de direita.

Diante da postura política de Lula, isentando investidores estrangeiros e exportadores da CPMF, conclui-se que o seu discurso sai em defesa da posição que ocupa, e a metamorfose é justificada, porque o que está em jogo é a cobrança de 40 bilhões arrecadados anualmente pela CPMF, o grande responsável pela mudança em questão.

Desse modo, a charge, embora seja um texto de pequeno porte, veicula um discurso rico de possibilidades interpretativas, porque sintetiza, no que é dito, os já-ditos do interdiscurso, convocando-os para completar o sentido.

5. *Considerações Finais*

Embasados pelas teorias da Análise do Discurso, propusemo-nos a analisar um corpus sobre a mesma temática: uma charge e uma reportagem, tendo em vista que há a necessidade de que a teoria intervenha, a todo momento, para reger a relação do analista com o seu objeto, com os sentidos, com ele mesmo, com a interpretação.

Desse modo, à luz da teoria, foi feita comparação de tais objetos simbólicos, para extrair deles os sentidos que são determinados pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. Orlandi diz que “todo discurso se delineia na relação com outros: dizeres presentes e dizeres que se alojam na memória” (ORLANDI, 2002, p. 44), e o corpus analisado atesta isso.

Inicialmente, pode-se dizer que uma vez que a charge foi divulgada poucos dias depois da fala de Lula, o humorista pode ter se baseado no discurso do Presidente divulgado pela reportagem selecionada (ou por outra similar), na qual ele justifica sua “metamorfose política” em nome da governabilidade (a favor da CPMF).

No corpus analisado, Luís Inácio Lula da Silva exibe um discurso heterogêneo, e se constitui também como um sujeito heterogêneo, descentrado, porque justifica seu discurso como reflexo de sua condição como presidente da República (a favor da CPMF). A negação da formação discursiva antes assumida já aponta essa voz anterior, que fica registrada no interdiscurso.

Outro aspecto a ser pensado é sobre o que levou Lula a mudar de posição, além do papel que desempenhou na sociedade. Conclui-se que o sujeito discursivo está vinculado a uma ideologia voltada para a manutenção do status adquirido, para o sistema capitalista (concepção althusseriana de discurso). Fundamenta-se esta afirmativa em Mussalim que afirma que “a classe dominante, para manter sua dominação, gera mecanismos que perpetuam e reproduzem as condições materiais, ideológicas e políticas de exploração, dentre esses mecanismos, os aparelhos ideológicos do Estado (AIE)” (MUSSALIM, 2001. p. 123).

Quando não estava no poder, Lula se opunha a qualquer projeto colocado em discussão pelo governo, o que, de certa forma, podemos considerar como uma norma de manutenção de uma classe que obteve uma forma de dominação (a classe dos sindicalistas, que usava a força das greves e dos piquetes). Como presidente, o discurso de Lula mostra-se assujeitado a formações discursivas que contradizem sua antiga postura, porque o vinculam à classe dominante que está no governo, e da qual ele não quer mais desligar-se, justificando-se em enunciados como: “quando você é oposição você acha, você pensa, você acredita. Quando você é governo, você não acha, nem pensa e nem acredita. Você faz ou não faz”. De acordo com essas palavras, percebe-se claramente a visão do sujeito discursivo, revelando que governo e oposição costumam ter posições claramente determinadas e distintas dentro da democracia, mas, quando um político ou partido chega ao poder, deve mostrar-se mais conservador, mesmo que para isso abra mão daquilo que o próprio partido sempre defendeu quando era oposição. A ruptura de discurso manifesta-se também no *sentido*, quando Lula – considerando como inerente àqueles que (como ele um dia) estão fora do governo a atitude de “achar, pensar, acreditar” –, opõe essa postura a “não achar, não pensar, não acreditar: fazer ou não fazer”, deixando o pressuposto de que uma atitude exclui a outra.

No exercício do poder, Lula defende a prorrogação da CPMF. Ao analisar as condições de produção do discurso da charge e da reportagem, o leitor percebe que o discurso de Lula é paradoxal: quer investir o dinheiro do imposto em programas sociais que visam a atender o povo, mas onera esse mesmo povo com uma carga tributária exorbitante, embora os fins do tributo não contemplem as necessidades do cidadão de modo satisfatório. A CPMF tem, como características, além de taxar igualmente 0,38% tanto para as camadas mais ricas quanto para as mais pobres da população, também atingir todas as etapas da produção de um bem, como a fabricação, a distribuição e a revenda, o que termina por encarecer o preço final de qualquer produto.

Pela memória discursiva, sabe-se que, no dia 13 de dezembro de 2007, Lula, que precisava do apoio de dois terços dos congressistas, fez sua última tentativa de convencer os senadores de oposição a votarem a favor da prorrogação da CPMF. Utilizou, para isso, uma carta que circulou junto à sua bancada, na tentativa de conquistar essa oposição, o que não deu resultado. A manutenção do imposto foi rejeitada no plenário do Senado por 45 votos a 34. O governo precisava de 49 votos para aprovar a PEC, que também tratava de prorrogação da Desvinculação das Receitas da União até 2009. Venceu a oposição, que “entendeu os sentimentos do povo brasileiro” (?).

Diante dos discursos analisados, pergunta-se: *se Lula pregou uma mudança em relação à política tributária praticada no governo FHC, por que, ao assumir o cargo de presidente, tentou aprovar uma prorrogação da CPMF até 2011?* A diferença é que hoje Lula é governo e, assim como o ex-presidente FHC, assume discursivamente essa forma-sujeito, independentemente de ter tido sempre a forma-sujeito de um militante do PT. E o povo (ingenuamente) espera que um político eleito por determinado partido mantenha-se fiel aos princípios que o grupo defende.

Podemos concluir que, tanto o discurso de Lula como sindicalista, quanto seu discurso como presidente, estão vinculados ao lugar que a forma-sujeito correspondente ocupa dentro da sociedade e com o discurso que se espera ser enunciado nessas posições-sujeito. Se o sujeito “não é livre para dizer o que quer” (MUSSALIM, 2001), tem o seu dizer regulado por seu lugar no interior da formação ideológica que adota. Fica claro que aquilo que o sujeito pode, deve ou não dizer se dá a partir desse lugar que ocupa, levando-se em conta sua relação com a classe sociopolítica e ideológica em determinada conjuntura social, e que se materializam por meio das formações discursivas que sua posição-sujeito revela.

Como resultado dessa análise, podemos dizer que Lula constitui-se num sujeito discursivo que se situa dentro das previsões da Análise do Discurso: um sujeito que não é “fiel” a suas formações discursivas, porque não é fiel a suas formações ideológicas e que tenta “conciliar” esses dois extremos, quando apresenta a justificativa de que está agindo para o país, “como um pai agiria em relação ao filho”, ou seja, refletindo se pode voltar atrás em sua decisão, numa atitude conciliatória e magnânima. O problema é que o brasileiro sabe que Lula só mudou sua posição-sujeito, porque lhe convém, em termos de “solução de problemas”, não se tratando, evidentemente, do bem do país, como pretende sua justificativa paternalista. A diferença entre os dois textos comparados é justamente a de que, na charge, porque o humorista mostra a situação de forma mais sintética, ele subtrai as desculpas, que são apresentadas pela reportagem. Mas é a apresentação dessas desculpas que esclarece que, no episódio enfocado pelos textos de nosso corpus, ocorre o mesmo estratagema utilizado por Lula que, quando foi visitado por integrantes do Movimento dos Sem-Terra, colocou o boné do grupo na cabeça³. Seu gesto foi fortemente criticado pela mídia e, numa provável reação a tais críticas, Lula passou a repetir o procedimento, ou seja: sempre que recebia a visita de um grupo que tivesse flâmulas ou bonés, ele compartilhava com os visitantes do símbolo que os caracterizava. Pretendia-se, com isso, dar a entender que o gesto de colocar na cabeça o boné dos Sem-Terras inseria-se num comportamento habitual ao Presidente, numa atitude de anfitrião que costuma receber com informalidade seus convidados. A estra-

³ O gesto de Lula ao colocar o boné dos Sem-Terra e a repercussão de sua atitude na mídia foram exemplarmente analisados por Inês Staub Araldi em seu artigo “A carapuça da discórdia: uma análise dos discursos que emanam de um gesto presidencial”, disponível no site: www3.unisul.br/paginas/ensino/posl.../0502/6%20art%204.pdf

tégia discursiva fica clara: pretendia-se, com a “unificação” do procedimento, *mudar as condições iniciais de produção do discurso*, ou seja, inseri-lo entre tantos outros gestos similares que “caracterizariam” o anfitrião, em qualquer circunstância, e não numa tomada de posição a favor dos Sem-Terra. Alterando-se as condições de produção, altera-se a leitura do discurso.

Ora, no fato em análise (sobre a CPMF), acreditamos que tenha ocorrido estratégia similar, desde que, ao justificar-se como “um pai que pondera sobre a situação do filho”, Lula modificou a leitura que o brasileiro fez de seu gesto concebido na condição de operário petista: da mesma forma que o fez na condição de Presidente naquele momento, pretendeu dar a entender que ele (Lula) simplesmente tomava uma atitude que era fruto de uma reflexão. Pretendeu unificar as duas posições-sujeito num denominador comum: tanto o ataque quanto a defesa da CPMF deveriam ser lidos como decisões resultantes de prudência, independentes da ideologia manifestada nessas decisões, independentes de essa “prudência” revelar que, por trás de *duas posições-sujeito tão opostas*, havia *duas formas-sujeito*, que, tal como mostrou o chargista, se rejeitavam. Ao unir num denominador comum essas formações discursivas contrárias, Lula inaugurou uma nova formação discursiva: que é constituída por dizeres que se rejeitam, mas que se solidarizam na justificativa apresentada do “bem visado para o povo”, ou, na metáfora por ele usada: “o que seria melhor para o filho”.

Revela-se pertinente a teoria utilizada, desde que nos leva a constatar que Lula, sem admitir a oposição das duas formações discursivas, tentou, ao contrário, mostrar que ambas se “conciliavam”, o que evidencia o fato de que ele se manteve fiel à verdadeira formação ideológica que move a maioria de nossos políticos: a demagogia.

Maria de Fátima Machado é estudante do 6.º período de Letras do UNIPAM. O trabalho foi escrito sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Sidnei Cursino Guimarães Romão.

Referências

ARALDI, Inês Staub. “A carapuça da discórdia: uma análise dos discursos que emanam de um gesto presidencial”. *Revista Linguagem em (Dis)curso*, v. 5, n. 2., jan./jun. 2005, p. 323-336. Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem – Unisul. Tubarão. Disponível em: www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/.../0502/6%20art%204.pdf

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Trad. de Celene M. Cruz e João W. Geraldi. *Caderno de Estudos Linguísticos, Campinas*, n.º 19, 1990, p. 25-42.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. 8 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

CARDOSO, Sílvia Helena Barbi. *Discurso e ensino*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do Discurso: reflexões introdutórias*. 2 ed. São Paulo: Claraluz, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola. 1996.

MUSSALIM, F. Análise do discurso. Em: Mussalim, F. e Bentes, A.C.(orgs). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001, vol. 2, p. 101-142.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

Fontes da internet

<http://oglobo.globo.com/pais/mat/2007/12/05/327454159.asp>

<http://ciceroart.blogspot.com/>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/CPMF>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_In%C3%A1cio_Lula_da_Silva

<http://clipping.planejamento.gov.br/Noticias.asp>

ANEXO

Lula apela pela CPMF e faz mea-culpa por ter sido contra o imposto no governo FHC

Luiz Cláudio de Castro e Rodrigo Viseu

O Globo Online

Publicada em 06/12/2007 às 00h15m

Ao discursar no lançamento do PAC da Saúde, que prevê investimentos de R\$89 bilhões no setor em quatro anos incluindo R\$ 24 bilhões da CPMF e da emenda 29, o residente Luis Inácio Lula da Silva transformou o evento, no Palácio do Planalto, numa grande ato de defesa da manutenção do imposto do cheque. O presidente avisou que a cifra só será atingida se houver a prorrogação do tributo, apelou à responsabilidade dos senadores e fez uma mea-culpa. Lembrou, diante de 20 governadores, que, quando a proposta da criação da CPMF foi à votação, ele, como dirigente petista, obrigou os deputados do seu partido a votarem contra. Somente Eduardo Jorge, sanitarista que hoje está no PV, foi favorável.

O partido baixou o centralismo – descreveu Lula, para, em seguida, dizer que agora, no governo, arrepende-se da atitude.

O presidente chegou a citar um trecho da música “Metamorfose Ambulante”, imortalizada na voz de Raul Seixas, para justificar sua mudança de posição. O presidente disse não se incomodar com a mudança e afirmou que ela é reflexo de sua nova condição, a de presidente da República.

Eu prefiro ser uma metamorfose ambulante, mudar de acordo como as coisas mudam. Eu não tenho a dureza do manifesto de um partido comunista ortodoxo que diz que tudo já está escrito. Não, tem muita coisa que não está escrita ainda – disse.

Lula disse que precisou chegar à presidência para perceber que é muito mais fácil fazer oposição e convocou os governantes a tentarem convencer os senadores a aprovarem a prorrogação da CPMF. Vinte governadores estiveram presentes no lançamento do PAC.

Seria extremamente importante que cada governador conversasse como os senadores de seus estados para fazer uma reflexão do que representa a não-aprovação da CPMF – disse.

Para o presidente, a prorrogação do tributo não pode ser tratada como uma disputa entre situação e oposição ou como a possibilidade de impor uma derrota a ele próprio.

Alguém, de modo simplista, pode pensar: vou prejudicar o governo Lula. Se fosse assim, diria para votar contra.

O presidente chegou a brincar com a imprensa, dizendo que a mídia esperava que ele fizesse um duro discurso contra a oposição e a favor da CPMF.

Mas aos 62 anos não tenho mais tempo de ser violento.

Lula comparou a relação de pais e filhos para explicar as oposições de governo e da oposição favorável e contrária à prorrogação do imposto. Segundo ele, assim como é mais confortável ser filho, também é mais fácil estar na oposição e cobrar mais recursos do que o governo pode oferecer. Na leitura do presidente, ao cobrar o fim do imposto, a oposição estaria agindo como um filho que não tem noção das dificuldades dos pais para sustentar a família. Ainda segundo Lula, a CPMF hoje é essencial para garantir os investimentos em saúde e programas sociais.

Eu aprendi com minha mãe: vocês só vão aprender a ser pai quando virarem pai. Enquanto vocês são filhos, vão ser oposição. Querem mais dinheiro do que a gente quer dar, quer sair mais, quer navegar mais na internet. Na primeira dor de barriga, o filho começa a se tocar: puxa vida, como meu pai sofreu para me criar. Eu precisei chegar na Presidência da República para perceber que é muito mais fácil ser oposição do que governo. Quando você é oposição você acha, você pensa, você acredita. Quando você é governo, você não acha, nem pensa e nem acredita. Você faz ou não faz (*O Globo Online*).

Escrever e inscrever-se na história por meio da escrita: as *Cartas Portuguesas*, de Sórora Mariana Alcoforado

MICHELE LEITE DOS SANTOS

Resumo: Este trabalho apresenta uma reflexão sobre as *Cartas Portuguesas*, de Sórora Mariana Alcoforado, considerando as discussões relacionadas à relação texto-autor e à autoria feminina que, negada durante muito tempo, requer espaço no cenário da Literatura. Ao ser considerada uma das primeiras escritoras portuguesas, Mariana Alcoforado inscreve-se na história por romper com paradigmas vigentes na época em que as *Cartas* foram escritas, quebrando o silêncio do discurso feminino. A obra resiste ao tempo apresentando-se como um texto atemporal, em que autor e texto se fundem num processo relacional de interdependência, tornando-se uma obra de referência para estudos da escrita feminina.

Palavras-chave: *Cartas Portuguesas*, silêncio e voz, autoria feminina

Obra de grande valor histórico e social, as *Cartas Portuguesas*, de Sórora Mariana Alcoforado, são o objeto de estudo deste trabalho que se propõe a refletir sobre a relação texto-autor. No caso aqui apresentado, trata-se de uma freira do século XVII que, apaixonada e abandonada por seu amado, escreve-lhe cinco cartas em teor de desespero e veemente paixão. Estas *Cartas* indicam o discurso da sórora como única forma de atingir aquele a quem se dirige.

Mil vezes ao dia os meus suspiros vão ao teu encontro, procuram-te por toda a parte e, em troca de tanto desassossego, só me trazem sinais da minha má fortuna, que cruelmente não me consente qualquer engano e me diz a todo o momento: Cessa, pobre Mariana, cessa de te mortificar em vão, e de procurar um amante que não voltarás a ver [...] (ALCOFORADO, 1962, p. 17-18).

O fragmento com o qual abrimos nossa reflexão sobre as *Cartas Portuguesas* demonstra o teor discursivo presente nas cinco *Cartas*: o amor e o desassossego gerado pelo abandono. Atribuídas à Sórora Mariana Alcoforado e alvo de discussões a respeito de sua autoria, as *Cartas* são um exemplo de quebra de paradigmas dentro da escrita, isto é, configuram-se pelo rompimento com um modelo vigente, especialmente pelas considerações de gênero envolvidas no debate sobre a autoria masculina ou feminina das mesmas.

Sabe-se que as *Cartas Portuguesas* foram publicadas pela primeira vez em 1669,

em Paris, por Claude Barbin, e tratava-se de uma “obra anónima *Lettres portugaises traduites en françois*” que apresentavam-se “através de um *Avis au lecteur* introdutório, como uma tradução igualmente anónima de cinco Cartas de amor autênticas, escritas por uma freira portuguesa chamada Marianne” (KLOBUCKA, 2006). Conforme Silvestrini (2008, p. 47), as *Cartas* foram escritas em francês, apesar de não ser possível confirmar a informação, uma vez que os seus originais extraviaram-se.

Faz-se necessário indicar o contexto que envolve a escritura das *Cartas*. No século XVII, a sociedade portuguesa mantinha valores bastante conservadores e com rígidas regras de conduta, especialmente no que diz respeito ao comportamento ideal que se esperava das mulheres. Historicamente, a mulher exerceu um papel secundário na sociedade, ficando relegada de sua condição como constituinte da sociedade na qual se inseria. Negava-se, velada ou explicitamente, sua participação, devendo a mulher obedecer às regras sociais impostas, cabendo-lhe resignar-se aos preceitos já arraigados e até então intransponíveis. O poder patriarcal e a necessidade de preservar o patrimônio familiar servem de cenário para a história de amor (proibido) exposta nas *Cartas*. O destino de filhos de algumas famílias era determinado pelo interesse em conservar os bens, no intento de não se desmantelar o patrimônio familiar por meio de um matrimônio desvantajoso em termos financeiros. De acordo com Bellini (2007, p. 214), “o convento podia servir como uma solução para as preocupações patrimoniais das classes abastadas que, destinando filhas à vida monástica, evitavam os elevados dotes maritais requeridos para casamentos com indivíduos de igual *status*.”

É neste contexto que se insere Mariana Alcoforado, filha do fidalgo Francisco da Costa Alcoforado e de dona Leonor Mendes. Ela é conduzida pelo pai e ingressa no Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, aos 11 anos de idade, vindo a professar os votos religiosos aos 15 anos. Após a morte de sua mãe, Mariana recebe a incumbência de cuidar de sua irmã, Maria da Conceição (mais tarde Maria Peregrina), à época com apenas quatro anos.

Durante o período em que o exército espanhol invade as terras do Alentejo, tropas francesas chegam a Portugal na tentativa de retomar o domínio da região. Foi nesta condição que Mariana conheceu Noël Bouton. Tal como afirma Mendes:

foi no ano de 1663, época que chega o exército francês para socorrer Portugal de uma invasão espanhola e é onde surge, em 1666, Noël Bouton, que tinha os títulos de Marquês de Saint-Léger e Conde de Chamilly, que no comando da cavalaria, é deslocado para Beja.

Mariana, do alto da janela do mosteiro, avistava a entrada da cidade (Mértola) e estando Chamilly no comando das tropas encanta os olhos da freira (MENDES, 2007, p. 11).

O retorno de Chamilly à França põe um final ao romance, embora não diminua a intensidade da paixão de Mariana que, absorta em seu sentimento e sua dor, escreve-lhe as *Cartas* que relatam o período que segue após o abandono. O leitor sente-se perturbado durante seu ato de leitura, seja pelo tom melancólico, no qual o lamento pela

ausência do objeto do afeto se faz gritar no vácuo, seja pela impressão de passividade que se pode julgar existir na atitude de Mariana. As lágrimas e o remorso, seguidos de uma voz que requer insistentemente fazer-se ouvida, dão vazão ao sentimento de compaixão ou repulsa à figura que se impõe presente nas *Cartas Portuguesas*. Temos a presença de uma Mariana que se dirige ora a seu amado, ora a si mesma, em um ato de contrição. Em alguns momentos tem seu amado na função de interlocutor, falando-lhe diretamente, como se pudesse tê-lo diante dos olhos, ignoto da ardente paixão que consome sua alma, sua vida, sua virtude. Em outros momentos, volta-se a ela mesma, reconhecendo que Chamilly, talvez, não mais a recorde, a despeito de toda força propulsora da paixão que move Mariana, deixando-nos transparecer a intensidade dos encontros que tinham os dois amantes, em que as únicas testemunhas eram as paredes de sua cela no convento.

Lançarmos o olhar sobre a condição feminina do século XVII requer cuidado do observador para não cair em um julgamento desfocado, no qual se corre o perigo de desviar a atenção e confundir-se em virtude das diferentes visões e relações com o mundo. É preciso ater-se às diferenças marcadas por outra época e outras formações sociais, procurando entender que gerações distintas na história provocam um hiato referente ao aspecto cultural. Esse hiato histórico, ao mesmo tempo em que traz esses perigos, dá-nos a possibilidade de nos distanciar das mesmas concepções que marcaram o período em que as *Cartas Portuguesas* foram escritas, ou seja, temos a oportunidade de olhar de outro ângulo uma relação amorosa, seu desfecho e suas implicações sociais e culturais daquela época determinada. Podemos ainda procurar compreender a situação emblemática do homem (ser histórico e social) perante a sociedade, suas relações com o clero e com as regras sociais determinadas por convenções vigentes naquele momento. Com relação a esta situação Silvestrini aponta que

o homem do século XVII viveu uma situação dilemática, quando foi solicitado a regressar à fé, abalada com o triunfo do racionalismo clássico. Considerado a medida de todas as coisas, ele resistiu à abdicação de um mundo de direitos que o humanismo renascentista lhe dera. Assim, o temário da Literatura seiscentista é um atestado da influência religiosa da Contra-Reforma, que proclamava o medo da morte, a consciência do pecado, a contrição, o desengano, a oscilação de sentimentos distintos, a sensação do tempo e o consequente desejo de aproveitar a vida presente. Dentre os muitos autores que exercitaram esse temário, destacamos Sórora Mariana Alcoforado (SILVESTRINI, 2008, p. 10).

Inseridas neste contexto histórico, as *Cartas Portuguesas* são vistas como produção literária daquela época, embora não tenham sido escritas para tal fim, isto é, as *Cartas* não foram escritas com a finalidade de figurarem como obra pertencente a uma ou outra escola literária, mas foram as confidências da amargura vivida por uma mulher apaixonada, que se vê entre o amor e o abandono, entre a vida mundana e a religiosa, entre o pecado e o arrependimento. Percebemos uma profusão de sentidos que se convertem em sentimentos contrários, senão contraditórios. Mariana implora por atenção,

reclama a ausência de Chamilly, faz e desfaz um discurso de paixão e de ódio entremeadado de uma sensação de remorso profundo que se contradiz em função da esperança de ter seu amor correspondido.

O diálogo com seu interlocutor dá-se por via de uma visão íntima da situação, como um ato de confissão de Mariana, que se utiliza do papel e da pena como testemunhas de sua dor. Quanto ao ato da escrita das missivas, Silvestrini (2008, p. 10) diz que “as Cartas são inteiramente verdadeiras e ainda reveladoras de seus conteúdos, constituindo-se testemunhas incontestáveis do pensamento vigente na época de quando escritas”, fazendo-nos atentar para a presença de um discurso em que a freira se mostra ciente de sua condição de uma religiosa que traiu seus votos sacerdotais, além de desonrar o nome de sua família. Nota-se que é inegável que o teor discursivo de tais missivas esteja inserido na época em que foram escritas, inscrevendo-se como constituintes de um pensamento que oscilava entre o profano e o sagrado. Além disso, Mariana está ciente de que não atua como se espera de uma mulher seiscentista, que deveria manter-se em silêncio, à espera de um encontro que pode nunca vir a acontecer novamente.

Pelo tom em que são proferidas, as *Cartas Portuguesas* são categorizadas no que chamamos de gêneros confessionais. Quanto a esta classificação dada às *Cartas*, Maciel (2008, p. 1) afirma que “os gêneros confessionais, portanto, são, como qualquer discurso, uma produção humana entrecortada de ficção”, pois segundo a autora, “não há Literatura que não contenha elementos da realidade, assim como a chamada Literatura intimista ou confessional não está isenta de desvios da linguagem, posto que é impossível transpor qualquer realidade fielmente retratada para a página escrita” (MACIEL, 2008, p. 1). O labor estético empregado na escrita das *Lettres Portugaises*, os desvios de linguagem constituintes do texto demonstram um conhecimento literário incomum entre as mulheres seiscentistas, o que nos leva a entender que Mariana teve acesso a volumes de grandes obras da literatura medieval. Tal afirmação é sustentada na apresentação das *Cartas Portuguesas*, na qual temos a informação de que Mariana exerceu o cargo de escritã do Convento, tendo, também, sido responsável pela escrita das “Quarenta Horas”, onde eram anotados os fatos mais importantes da vida conventual (FREIRE, 1962, p. 6). Contudo, há autores que não reconhecem na obra os traços de uma escrita feminina, alegando que seria impossível uma mulher alcançar tal maestria na produção textual.

O primor linguístico e a forma com que se dirige a seu interlocutor trazem à tona a consciência do poder persuasivo que têm as palavras, demonstrando que a Sórora era sabedora da capacidade da palavra escrita em tocar o sentimento do oficial. Alguns autores negaram-se a creditar a autoria feminina das chamadas *Lettres Portugaises*, sendo a mais contundente proferida por Jean-Jacques Rousseau, afirmando que as mulheres poderiam ser capazes de brilhar em pequenas obras que exijam leveza de espírito, porém seriam incapazes de descrever o verdadeiro amor, e chegando a apostar que as *Cartas Portuguesas* tenham sido escritas por um homem (SILVA, 2006, p. 34).

As reivindicações da autoria feminina são relativamente recentes se compara-

das com a história da humanidade. A fala feminina dada por meio da escrita foi considerada subalterna em relação ao discurso considerado masculino, ficando em segundo plano, senão marginalizado pela crítica literária, que adota o discurso de que a escrita feminina seria um desvio dos cânones literários. De acordo com Silva,

a interdição à fala feminina encontra raízes assentadas no Novo Testamento, quando Paulo, dirigindo-se a Timóteo, afirmava de maneira incisiva que a mulher deveria ouvir a instrução em silêncio e submissão. Assim, sussurros, lamentos e a cantilena das orações constituíram por muito tempo, o quinhão discursivo atribuído e concedido às mulheres, na esfera da modalidade oral da linguagem. No âmbito da modalidade escrita, mais especificamente da criação literária, tal interdição se fez historicamente presente, vez que o sujeito masculino constituiu, durante séculos, voz enunciativa quase exclusiva. Todavia, a linguagem como faculdade humana para simbolização não constitui prerrogativa masculina, vez que as mulheres apresentam toda uma necessidade e habilidade de simbolizar o mundo por meio da palavra (SILVA, 2006, p. 33).

Pelo que se tem em mãos pode-se, à primeira vista, acreditar que Mariana era uma mulher submissa, que se subjugava em favor da predominância do olhar masculino, isto é, pode-se imaginar que ela se punha em segundo plano, enquanto Chamilly e todo o sentimento por ele constituíam o foco principal de seu olhar. Poder-se-ia, ainda, crer que se tratava de um caso de submissão? É muito provável que não. Podemos justificar que o leitor tenha essa impressão em função do tom das *Cartas*, que para alguns mostra-se choroso e melancólico – diríamos até apelativo. Porém, considerando a vida da sóror, tentando entender que o período se faz extremamente diferente do atual, no qual a mulher tem, de certo modo, liberdade para expressar-se, sentir, amar e ser forte para deixar de amar, vemos que não se trata de uma Mariana submissa; antes o contrário, trata-se de contravenção à regra imposta, uma vez que é uma freira apaixonada, que transgredir as leis da Igreja e entrega-se ao amor de um homem, “traíndo” o casamento com Deus.

Temos em Mariana uma das primeiras escritoras portuguesas, ainda que alguns autores prefiram contestar, como mencionado anteriormente, que as *Cartas* são belas demais para terem sido ideadas por uma mulher. Ainda que reconheçamos a diferença com relação ao ponto de vista, ou seja, o prisma experiencial constitutivo dos olhares masculino e feminino, concebemos que o poder criativo não se determina em função de gênero, não havendo, assim, distinção homem-mulher no que tange à capacidade artística. Paulatinamente, a escrita feminina vem se inscrevendo no universo literário, sendo considerada como uma atividade originada por meio da experiência vivida pela mulher, que embora se possa considerar semelhante, não é igual à experiência vivida pelo homem, tendo em vista os aspectos históricos, sociais e culturais engendrados neste ângulo de observação. Encaminhamos nossa discussão ao que refere Besse (2007), quando aborda o tema da voz feminina (o grito e o silêncio) na Literatura Portuguesa, trazendo-nos o debate sobre a inclusão da minoria estigmatizada por marcas sexuais,

que consideram a criatividade artística como uma qualidade especificamente masculina, revogada às mulheres.

Besse menciona a existência de um mito, o mito falocêntrico, pelo qual se acredita que somente os homens tenham capacidade de exercer a escrita com maestria, levando à condição do interdito da presença da voz feminina na Literatura. Reitera, ainda, seu posicionamento tratando da condição de subalternidade da mulher, declarando que

o estatuto da mulher no pensamento patriarcal foi sempre definido pela marginalização, pela estigmatização e pela domesticação. Dependentes e submissas, vítimas do amor ou da paixão, as mulheres foram durante séculos o verdadeiro Outro do homem, o “continente negro” que Freud assumia como inacessível. Num contexto cultural marcadamente “falocêntrico”, como diria Derrida, a escrita constitui para elas uma forma de afirmação identitária (BESSE, 2006, p. 1).

Ocorre que a participação da mulher na Literatura, durante muito tempo, dava-se apenas através da escrita masculina, fosse pela representação da figura feminina nas obras ou pelo empréstimo cedido à voz feminina nas chamadas cantigas de amigo (época do Trovadorismo). Mas esses perfis eram delineados a partir do ponto de vista masculino, que lhes empregava as características reconhecidas por intermédio de suas experiências e apresentavam uma concepção de como deveria ser a mulher ideal para os padrões de uma determinada época. Embora houvesse um público feminino considerável, “consumidor de romances cuja temática envolvia os perfis de mulher, pode-se arriscar que este mesmo público, em algum momento teve acesso à educação, à leitura e à escritura. Disso resulta que algumas mulheres deixaram de ser meramente consumidoras para se tornarem também produtoras, escritoras” (SILVA, 2006, p. 13).

Fez-se necessário romper o silêncio, dar voz ao discurso feminino, que por tanto tempo ficou afastado do cenário histórico-social e cultural. Neste sentido, diferentes estudos requerem espaço para a Literatura feminina, ainda que este espaço seja rompido lentamente. Mariana Alcoforado inscreve-se na história ao escrever(se) (n)as *Cartas Portuguesas*. Sua voz torna-se audível, apesar das polêmicas suscitadas pela não-aceitação da autoria feminina. Chega-se até a duvidar da existência da freira, fato que Mendes contesta, informando-nos que

está provado que existiu uma freira com esse nome no convento de Beja nessa época; Nas Cartas a signatária diz-se chamar-se Marianne; O capitão Noël Bouton esteve a serviço do Conde de Schomberg em Portugal, tendo passado mais de dois anos sediado em Beja; detendo o título de Conde de Chamilly e Marquês de Saint-Léger, atingindo o posto máximo na hierarquia das Forças Armadas (Marechal de França) a serviço de Luís XIV, e que nunca se deu ao trabalho de desmentir ser ele o destinatário, embora ironicamente se tenha tornado mais conhecido por isso do que por sua brilhante carreira militar (MENDES, 2007, p. 14).

Do reconhecimento da existência de Sórora Mariana Alcoforado e seu amado, Conde de Chamilly, à autenticidade das *Cartas Portuguesas*, associam-se discussões divergentes, nas quais percebemos o embate teórico entre autores que reconhecem a autoria das *Cartas* por Mariana e autores que afirmam ser um engodo de editores que viam na publicação destas uma ótima oportunidade de ascensão e reconhecimento editorial.

Reconhecemos a discussão emblemática e tomamos partido pela autenticidade autoral das *Cartas Portuguesas* pela Sórora Mariana Alcoforado, concordando com o que afirma Soares em relação à voz presente no texto:

É uma voz reclamante que quer se fazer sujeito posicionando-se contra a sociedade vigente. Uma voz que se rebela contra o que lhe foi imposto, sem condições de fugir da situação em que se encontra acorrentada, resiste o quanto pode com o único meio que lhe parece viável para conseguir sua liberdade: a escrita (SOARES, 2008, p. 44).

As *Cartas Portuguesas* e seu contexto de escritura constroem um clima de mito em torno da figura da freira, demonstrando que há muitos caminhos a percorrer e obstáculos a ultrapassar. A obra resiste e resistirá ao tempo, além de apresentar-se como um texto atemporal, em que autor e texto se fundem e se confundem, elaborando uma relação de interdependência entre a figura do autor e o ato discursivo por ele empregado. As *Cartas* tornam-se um texto de confissão de um tempo e de uma tentativa de rompimento de barreiras, levando a uma compreensão da importância de uma ampliação do horizonte de leitura e interpretação não só do texto como também do ambiente social que proporcionou sua existência atemporal.

Conclusão

A escrita permite uma liberdade distinta. Nela não há preconceitos nem espaços repressores do pensamento, não encontramos a imposição ao silêncio, nem mesmo escritores, ou escritoras, são obrigados a olhar para as questões de gênero como um fator de distinção entre autoria masculina ou autoria feminina. As *Cartas Portuguesas* mostram uma dor pungente pela sensação de perda que vai, lentamente, evoluindo para um processo de transformação dos sentimentos. Dá-nos a impressão de que se vão, aos poucos, curando feridas que são escritas e inscritas por meio das palavras de Mariana.

A mulher torna-se mulher pela relação de oposição ao homem, pois é necessário considerar que além de a mulher ser diferente do homem em termos biológicos, em termos sociais, históricos e culturais, essa diferença se amplifica ou diminui por meio das experiências vividas. O espaço negado às mulheres durante séculos aos poucos vai se construindo e se constituindo como um ambiente da diferença na Literatura, igualmente a outros espaços marginalizados, excluídos da história e destituídos da inserção

no cânone literário, que se forma sob rígidas regras estipuladas há séculos e séculos.

Faz-se necessário reconhecer que não há unidade no processo discursivo entre os homens, assim como também no âmbito feminino. As identidades se formam e se reconhecem pela diferença, não pela semelhança. É também pela diferença que as pessoas se reconhecem como iguais, como seres humanos dotados de individualidade.

Michele Leite dos Santos é acadêmica do 8º semestre da Licenciatura em Letras, da Universidade Federal do Pampa – Unipampa/Bagé. e-mail: mih.rgs@gmail.com. Trabalho realizado sob orientação da Prof.^a Dr.^a Míriam Denise Kelm.

Referências bibliográficas

BELLINI, Lígia. Vida monástica e práticas de escrita entre mulheres em Portugal no Antigo Regime. *Campus Social - Revista Lusófona de Ciências Sociais*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Lisboa, n 3/4, p. 209-218, 2006/2007. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/campusocial/article/viewFile/233/142>> Acesso em 26/06/2010.

BESSE, Maria Graciete. As novas nas velhas Cartas Portuguesas e a contestação do poder patriarcal. *Revista Latitudes*. Paris, n.º 26, p. 16-20, 2006. Disponível em: <http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17/26/17_26_04.pdf> Acesso em 29/06/2010.

BESSE, Maria Graciete. Entre le silence et le cri : la voix des femmes dans la littérature portugaise contemporaine. *Actes du Colloque International du Séminaire d'Etudes Lusophones de l'Université Paris-Sorbonne (26-27 mars 2007)* – CRIMIC – Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains Université de Paris-Sorbonne Paris IV. Paris, mar, 2007. Disponível em: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vf/besse.pdf>> Acesso em 02/05/2010.

FREIRE, Maria da Graça. *Mariana Alcoforado: Cartas*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1962.

KLOBUCKA, Anna. *Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2006.

MACIEL, S. D. A literatura e os gêneros confessionais. In: Antonio Rodrigues Belon; Sheila Dias Maciel. (org.). *Em Diálogo: Estudos Literários e Lingüísticos*, 2004, p. 75-91.

Disponível em:

<<http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf>> Acesso em 26/06/2010.

MENDES, Monique Cordeiro Figueiredo. *A figura feminina em construção na Literatura: repensando a ficção em Capitães de Abril*. Niterói: UFF, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2007.

Disponível em <http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2009-07-28T110212Z-2144/Publico/dissertacao_monique.pdf> Acesso em 29/06/2010.

SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. Rompendo as fissuras do interdito, in: *OP SIS – Revista do NIESC – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas e Estudos Culturais*. Dossiê Gênero e Cultura. Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão. Catalão-GO, Vol. 6. 2006. Disponível em: <<http://www.catalao.ufg.br/historia/revistaopsis/arqpdf/OP SIS2006.pdf>> Acesso em 29/06/2010.

SILVESTRINI, Regina Lúcia Gonçalves Pereira. *Da paixão ao abandono: uma leitura das Cartas Portuguesas e das litografias de Henri Matisse*. Maringá: UEM, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, 2008.

Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/rlgpsilvestrini.pdf>> Acesso em 29/06/2010.

SOARES, Marly Catarina. *O místico e o erótico na poesia de Florbela Espanca*. Florianópolis: UFSC, 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária), Curso de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0322-T.pdf>> Acesso em: 29/06/2010.

Álvaro de Campos e Ricardo Reis: convergências, divergências e importância no sistema heteronímico de Fernando Pessoa

MIRIANE PEREIRA DAYRELL SOUTO

Resumo: Este trabalho tem como objetivo traçar uma análise comparativa entre poesias de Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Para isso, foram selecionados dois poemas a fim de se compararem temáticas, características de estilo e traços importantes na caracterização do perfil de dois dos heterônimos de Fernando Pessoa. Por serem heterônimos que seguiram diferentes rumos no sistema heteronímico criado por Pessoa, há distintos elementos em seus poemas, mas ao mesmo tempo é possível depreender algumas semelhanças, tornando-os então um interessante e “fértil” campo de análise.

Palavras-chave: Heterônimos de Fernando Pessoa; Poesia; Literatura Portuguesa.

1. Considerações iniciais

O trabalho poético de Fernando Pessoa é singular e carrega em palavras grandes significações e ideias dotadas de imenso teor para análise. Ao dividir sua obra entre seus heterônimos, a peculiaridade entre a poesia de cada um deles se torna um amplo objeto de pesquisa. Portanto, uma comparação entre poesias dos heterônimos de Pessoa é um trabalho que “desperta” tanto os pontos convergentes quanto os divergentes em relação à temática e à própria maneira de escrever como forma de expressão.

Fernando Pessoa tinha muitos heterônimos, contudo três foram os principais: Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro. Além disso, também possuía sua obra ortônima, em que escrevia suas poesias em que “ele mesmo” “assina” as obras.

Neste trabalho, a obra de dois de seus heterônimos será analisada por meio de duas poesias. Álvaro de Campos e Ricardo Reis ocupam polos importantes no sistema heteronímico criado por Pessoa. Serão analisadas as poesias “*Não quero recordar nem conhecer-me*”, de Reis, e “*Começo a conhecer-me. Não existo*”, de Campos. Para isso, será usado como base o texto teórico e crítico “*Fernando Pessoa ou o poetodrama*”, de José Augusto Seabra, que traça paralelos entre as diferentes fases de Fernando Pessoa.

2. Poemas de Reis e Campos: objeto da análise comparativa

Os poemas abaixo serão analisados de forma que seja estabelecida uma comparação, buscando definir primordiais elementos da poesia de Reis e Campos.

Ricardo Reis¹

Não quero recordar nem conhecer-me.
Somos demais se olhamos em quem somos.
 Ignorar que vivemos
 Cumpre bastante a vida.
Tanto quanto vivemos, vive a hora
Em que vivemos, igualmente morta
 Quando passa conosco,
 Que passamos com ela.
Se sabê-lo não serve de sabê-lo
(Pois sem poder que vale conhecermos?)
 Melhor vida é a vida
 Que dura sem medir-se.

Álvaro de Campos²

Começo a conhecer-me. Não existo.
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram,
ou metade desse intervalo, porque também há vida ...
Sou isso, enfim ...
Apague a luz, feche a porta e deixe de ter barulhos de chinelos no corredor.
Fique eu no quarto só com o grande sossego de mim mesmo.
É um universo barato.

3. Análise

Em uma análise superficial de dois dos heterônimos criados por Fernando Pessoa, o que se destaca são as diferenças explícitas existentes entre suas criações poéticas. Ricardo Reis e Álvaro de Campos parecem ocupar polos opostos, diferindo-se em pontos importantes que influem de forma significativa na concepção das obras criadas pelos mesmos. Ambos têm percepções distintas em relação à vida, ao destino e à realidade. Campos assume uma posição resignada diante da vida e revela uma relação conflituosa com a realidade. Reis aceita o destino, sente-se conformado com a sua realidade, acreditando ser essa a maneira mais viável de encontrar a felicidade e “driblar” o caráter efêmero da vida.

¹ PESSOA, *O guardador de rebanhos*, p.130.

² PESSOA, *Tabacaria e outros poemas*, p. 84.

Contudo, além das diferenças, há semelhanças entre Reis e Campos, que são perceptíveis através de uma análise comparativa mais aprofundada e atenta. Por meio dos dois poemas acima, sendo cada um deles escrito pelos poetas preditos, este estudo se propõe a buscar as diferenças tão visíveis e as semelhanças escondidas por trás de seus valiosos e significativos versos.

O próprio Fernando Pessoa já se atentava para as diferenças entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Os dois, considerados como discípulos do mestre Alberto Caeiro, tinham diferenças na própria caracterização. Reis era médico, já Campos, engenheiro.

Ricardo Reis herdou de Caeiro o sensacionismo, em que as sensações são o melhor meio de descobrir e experimentar o mundo; já Álvaro de Campos aceitou do “mestre” o aspecto deduzível e subjetivo da sua atitude e se caracteriza também pelo excesso das sensações. Reis foi considerado poeta das odes neoclássicas, clássico, e Campos, o poeta das odes futuristas, moderno. Em meio às diferenças, os dois constroem uma obra permeada pela subjetividade e objetividade, que se entrecruzam; contudo cada um escolhe o meio e a medida de como as mesmas serão colocadas e aplicadas em suas criações.

Apesar de ambos oscilarem entre objetividade e subjetividade, são distintos em sua criação poética. Reis se assemelha mais a Alberto Caeiro, com sua objetividade, “as coisas como realmente são”. Álvaro de Campos, por sua vez, está mais próximo de Fernando Pessoa “ele mesmo”.

Acima, no poema de Reis, percebe-se a simetria dos versos; no de Campos, os versos são longos com métrica irregular. No poema de Ricardo Reis, na ode “*Não quero recordar nem conhecer-me*”, já é possível perceber uma característica peculiar do poeta: a capacidade de querer sentir as coisas sem senti-las. Traçar um caminho de lembranças da vida talvez seja uma necessidade sentida, mas não é cumprida.

Seria perder tempo diante do que pode ser vivido, experimentado. Sentir a vida, mas ao mesmo tempo deixar de perceber o passar do tempo, como algo que caracteriza a perda, a “dilaceração do tempo”, que se esvai; portanto o melhor a se fazer é aproveitá-lo em vez de pensar nos motivos pelos quais o mesmo se vai.

No poema de Álvaro de Campos, há uma imensidão de sentimentos ou propriamente angústias, que brotam justamente da imersão do poeta nas necessidades de autoconhecimento e de investigar as raízes de sua existência, de sua vida. A necessidade de buscar algo que se encaixe na obscuridade do não-conhecido se torna o fado do poeta, sua não-existência diante dos resultados do ato de conhecer a si mesmo.

Enquanto Reis nega sua vontade de se conhecer, alegando a falta de precisão deste ato, Campos o faz, descobrindo a vaguidão de seu universo, de si mesmo. A partir dessas constatações, as divergências de opiniões entre a temática dos poemas, que é o autoconhecimento e a vida, são capazes de revelar as diferenças entre os poetas.

Os dois heterônimos partem de uma mesma temática, o conhecimento da vida ou autoconhecimento, todavia seguem diferentes rumos. Ricardo Reis inicia seu poema em primeira pessoa e segue em terceira, o que permite afirmar que o poeta parte de

uma visão coletiva, incluindo-se. Já Álvaro de Campos, inicia seu poema em primeira pessoa e dessa forma o segue até o final, exceto na parte em que usa o imperativo, partindo de uma visão interior e individual, excluindo-se.

Ricardo Reis, no poema, parece acreditar que se o homem conhecer a si mesmo deixará de perceber que vive, não aproveitará as suas vivências, pois se voltará para seu próprio interior. Álvaro de Campos, ao contrário, busca conhecer-se e encontra a falta de sua existência. Por meio desse paradoxo de sensações, busca definir-se embutido em um individualismo que o faz deixar de perceber a vida nesse processo de introspecção.

O heterônimo Ricardo Reis parte da objetividade até chegar à subjetividade. Campos faz o “caminho” contrário. Parte do subjetivo até objetivá-lo. Dessa forma, os dois encaram os modos de sentir de formas distintas, partindo do tema relacionado à vida, e inebriam seus versos com distintos modos de percepção.

No poema de Reis, a objetividade do tema o leva a refletir, até que tais reflexões são marcadas pela subjetividade, numa conclusão própria. Já no poema de Campos, a subjetividade é vista nos primeiros versos como uma necessidade, entretanto, numa busca de respostas às suas indagações individuais, acaba por objetivar a sua sensação primeira, estabelecendo relações com a universalidade do tema.

Campos era um heterônimo que se excedia ao expressar seus sentimentos e percepções diante do mundo. Esses excessos de expressão revelam os segredos que constituem sua criação poética. No poema, suas divagações acerca da própria existência sugerem um cansaço provocado justamente pelo fato de exceder os limites da expressão. No poema de Reis, há uma emoção harmônica que se traduz no ritmo e nas concepções do poeta.

Em relação à forma, os dois optam por escrever poemas breves, mas dotados de grandes significações. Ricardo Reis dá ritmo ao seu poema através da própria emoção, da escolha das palavras que são geradas a partir das ideias. Campos é objetivo nas descrições feitas, tem uma linguagem mais simples. Por meio da pontuação sugestiva, busca ultrapassar os limites das palavras para expor claramente suas ideias. As reticências parecem ser o próprio cansaço, a falta de discernimento diante de uma questão tão complicada. Reis constrói um poema mais regular que o de Campos em relação à métrica e às rimas.

Apesar de dois versos de Campos se parecerem com a prosa (são versos longos que dão ao poema um caráter descritivo), o poeta não deixa de se preocupar com a forma de seu poema. Campos tem uma contenção formal em que a subjetividade se objetiva no próprio construtivismo do poema. Nesse aspecto, ele se assemelha a Ricardo Reis, aos aspectos de seu neoclassicismo.

Os dois heterônimos diferem-se também na concepção do ritmo nos poemas. Ricardo Reis acredita que a existência da música na poesia está nas ideias que decorrem das palavras. Para Álvaro de Campos a música decorre da emoção, a poesia é uma prosa em que o ritmo é, portanto, caracterizado como artificial, um “cantar sem música”.

No poema de Reis, as ideias parecem ditar o ritmo, as indagações, as afirmações. As palavras transmitem as ideias do poeta e da maneira como estão dispostas, dão musicalidade. No poema de Campos, a emoção controla o ritmo. A extrema subjetividade proporciona a musicalidade. A poesia parece realmente uma prosa musicada.

O imperativo é usado pelos dois para denotar ordem, só que em contextos distintos. Reis parece mais aconselhar, dizer uma verdade que acredita ser universal, um conselho para todos. Campos dá uma ordem, como se fosse uma necessidade extrema atendê-la, um mandamento que reflete a si próprio.

Ricardo Reis acredita que viver a vida é a melhor forma de felicidade, sem pensar em motivos pelos quais se vive ou nas complicações arriscadas desse ato comum a todos os humanos. Álvaro de Campos quer mostrar sua indignação perante a indefinição daquilo que considera o que é viver, distanciando-se da realidade.

Em relação às sensações, Ricardo Reis dá mais valor à expressão do conteúdo do poema, caracterizando a vida e a necessidade de vivê-la. Álvaro de Campos opta pela extrema expressividade que parece sobrepor-se ao conteúdo, ao tentar demonstrar uma emoção individual.

Reis tenta equilibrar a dor e o prazer da vida, Campos se excede em sua dor ao buscar explicações para o próprio existir, não encontrando o mesmo equilíbrio. Os dois, em meio ao objetivo e subjetivo, fazem considerações diferentes a partir de um estopim único: a vida.

Ricardo Reis parte do objetivismo, que caracteriza o ato de objetivar totalmente ações e coisas, ou seja, eliminar vestígios da subjetividade e mostrar tudo como realmente é. Assim, Reis parte dessa significação e tenta equilibrar tal objetivismo com a subjetividade. Já Álvaro de Campos se excede no subjetivismo até objetivá-lo poeticamente. Campos se excede tanto em sensações quanto em expressão. Reis é mais objetivo, explica o que realmente acredita ser o autoconhecimento, algo que não “serve de sabê-lo”.

Reis resume sua ideia no último verso: “Melhor vida é a vida”. Não há o que procurar, a existência é justificável por si mesma. Campos quer defini-la, nos últimos versos de seu poema, e é possível ver essa sua necessidade: “Fique eu no quarto só com o grande sossego de mim mesmo./ É um universo barato.” Deseja a imersão em seu próprio pensamento para descobrir o que realmente é, um emaranhado de ideias sem muito valor, inexpressivo para ele, o que ele demonstra com extrema expressividade.

Enfim, os dois heterônimos buscam por meio dos mistérios da vida, traçar suas ideias que transformadas em versos, revelam a personalidade dos mesmos. São ambos muito importantes para entender quem realmente era Fernando Pessoa “ele mesmo”. Tanto Ricardo Reis, com sua poética que demonstra equilíbrio, quanto Álvaro de Campos, que ultrapassa as sensações e recai na dúvida, na contradição do ser da existência, são poetas grandiosos, criados por uma mente com capacidade de discernimento, com espírito e construções poéticas admiráveis.

Miriane Pereira Dayrell Souto é graduanda do curso de Letras da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq / UFU. e-mail: mirianedayrell@hotmail.com

Referências

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Cultrix, 1998.

PESSOA, Fernando. *Tabacaria e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

A construção de identidades nas piadas de um livro didático¹

NÁGILA MACHADO PIRES DOS SANTOS

Resumo: Analisaremos neste artigo três piadas veiculadas no livro didático de Língua Portuguesa de 6º ano do Ensino Fundamental, com o objetivo de investigar a construção de identidades socioculturais nos discursos desse gênero e se nele são perpetuados ou questionados estereótipos, preconceitos e discriminações. Adotaremos como subsídios teóricos os pressupostos da Análise de Discurso Crítica (Fairclough, trad., 2001 e 2003; Chouliaraki e Fairclough, 1999); estudos sobre identidade (Silva, 2000) e diferentes estudos sobre humor. Foi-nos possível perceber que as identidades que constituem o gênero piada no livro didático escolhido conduzem à construção de imagens estereotipadas e discriminatórias que, na ausência de um tratamento crítico e reflexivo, reforça a diferença e propaga práticas preconceituosas.

Palavras-chave: piada; identidade; análise de discurso crítica.

Introdução

A demanda de leitura e compreensão constitui um dos desafios da escola e, também, da vida social. Por isso, tornar-se leitor autônomo e crítico é condição básica para a inserção e a plena participação na vida em comunidade. A linguagem é, pois, o meio pelo qual as identidades sociais são construídas, as práticas realizadas e o poder estruturado. Apesar disso, percebemos que a leitura de alguns gêneros discursivos (GD) não tem sido valorizada na instituição escolar, o que pode ser atribuído a, principalmente, dois fatores: a falta de preparação do professor para lidar com o GD de forma crítica; e a falta de orientação do livro didático (LD) sobre como tratar esses textos de maneira a considerar suas particularidades e realizando uma leitura profunda dos discursos manifestados.

O gênero piada, particularmente, tem sido colocado à parte, sem qualquer exploração e reflexão acerca do mundo representado e das identidades ali construídas como também têm sido mero pretexto para o estudo de tópicos gramaticais, como vem acontecendo com outros gêneros do humor, conforme identificou Ottoni (2007). Diante disso, a não discussão dos discursos presentes nesse gênero pode contribuir, segundo

¹ Este artigo foi desenvolvido no âmbito das atividades do Grupo de Pesquisa e Estudos de Análise do Discurso Crítica e Linguística Sistemico-Funcional do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia e orientado pela Prof^a. Dr^a Maria Aparecida Resende Ottoni. Ele foi produzido com base em um artigo dessa professora (OTTONI, 2006).

Otoni (2006, p. 272), “para reforçar as diferenças, reproduzir os estereótipos, a discriminação e a ideologia dominante e atuar negativamente na construção das identidades” dos educandos.

Neste artigo, propomos, então, um estudo de três piadas presentes em uma unidade do LD de Língua Portuguesa, Português: Linguagens, destinado ao 6º ano, de Cereja e Magalhães (2006) adotado em escolas da rede pública de Uberlândia. A escolha desse material deu-se por termos, recentemente, analisado como o gênero piada é tratado nos LD de 6º a 9º ano em duas coleções utilizadas pela rede pública de Uberlândia. Embora tenhamos naquele momento nos valido de outros pressupostos teóricos, acreditamos que tratar de gênero nos possibilita uma gama de opções teóricas que, muitas vezes, não se excluem, mas sim se complementam. Nesse sentido, o que aqui propomos resulta, conseqüentemente, de uma extensão do trabalho acima mencionado.

Primeiramente, faz-se necessário justificar nossas escolhas adotadas neste artigo e explicitar que o estudo aqui proposto constitui apenas uma das maneiras de se estudar o assunto e analisar o gênero piada em contexto escolar.

A opção por analisar as piadas presentes no LD deve-se, principalmente, ao fato de compreendermos que esse material, muitas vezes, é o único utilizado durante o processo de ensino/aprendizagem em grande parte das escolas públicas brasileiras, como salientam Bezerra (2002) e Koch (2002) *in* Dionísio & Bezerra (2002). O LD tem sofrido transformações ao longo dos últimos dez anos na tentativa de seguir a proposta dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) no que se refere à diversidade de gêneros. Contudo, como bem observa Bezerra (2002), textos bem escolhidos não favorecem a aprendizagem se houver uma abordagem inadequada.

Portanto, a inadequação do tratamento da piada não permite que esse gênero pertença, de fato, ao universo do ensino, pois não há um estudo aprofundado que considere os usos efetivos da piada ou os modos de atuação da língua na produção de diferentes efeitos de sentido. Perde-se, assim, uma oportunidade de desenvolver uma leitura crítica que muito pode contribuir na formação cidadã do aluno.

Considerando o pouco que foi dito até o momento, pretendemos investigar, na perspectiva da Teoria Social do Discurso, como as identidades socioculturais são construídas e representadas a fim de evidenciar a oportunidade de se desenvolver uma consciência crítica acerca das relações assimétricas e do papel da linguagem na construção dessas relações, tanto no âmbito de sua reprodução como no de sua transformação. Acreditamos que essa abordagem crítica possa promover mudanças positivas na sociedade e nas relações sociais, se praticada em sala de aula.

Para isso, baseamo-nos nos pressupostos da Análise de Discurso Crítica (ADC), cujo expoente é Norman Fairclough, e no diálogo estabelecido entre essa teoria e a Linguística Sistêmico-Funcional, bem como em estudos sobre identidades, tais como Silva (2000), e outros em estudos sobre o humor, como os de: Raskin (1987), Possenti (2000) e Travaglia (1990).

Pressupostos teóricos

A Análise de Discurso Crítica (ADC) insere-se na Teoria Social do Discurso e representa interesse para este artigo por, principalmente, dedicar-se ao estudo da relação entre linguagem e poder e linguagem e constituição de identidades, considerando, nessas relações, o contexto de uso da linguagem. A ADC também contribui para descrever, interpretar e explicar a linguagem como prática social e ainda nos possibilita mostrar os recursos interdiscursivos utilizados em um gênero e como eles são realizados linguisticamente. Para Fairclough (2003), a análise de texto é essencial na análise do discurso, pois é entendido que este se manifesta no primeiro e, por isso, constitui uma das matérias-primas para o estudo discursivo. A perspectiva de ADC proposta por esse autor é transdisciplinar e tem uma postura emancipatória, o que consideramos imprescindível para se tratar da piada no contexto escolar.

A ADC compreende que a vida social é constituída de práticas sociais que, por sua vez, são modos habituais de ação social constituídos de elementos, ou momentos, que a compõe. O discurso é um desses momentos da prática social indispensável para sua constituição e análise, uma vez que ele constrói outros momentos e, também, é constituído por eles. Esses outros momentos são, de acordo com Chouliaraki & Fairclough (1999): as relações sociais, o poder, as práticas materiais, as/os crenças/ valores/ desejos e as/os instituições/rituais. Assim como esses momentos dialogam entre si e são, até certo ponto, indissociáveis, é necessária a articulação entre outras práticas para que melhor se compreenda a prática social, observando os sujeitos e seus posicionamentos dentro das práticas, reproduzindo uma ordem discursiva ou (re)articulando as redes de práticas, que são mantidas pelas relações de poder.

Outro aspecto de relevância para este estudo e que também se encontra nos pressupostos da ADC e da Teoria Social do Discurso é a *reflexividade*. A *reflexividade* funciona ideologicamente nas construções discursivas das práticas as quais podem depender dessas construções para sustentar relações de dominação. Outro ponto também importante é a *ideologia*. O conceito de *ideologia* que adotaremos aqui é aquele em que Fairclough (trad. 2001) se baseia, um conceito de ideologia que ultrapassa os limites da reprodução e se volta para a transformação. A ideologia, para o autor, se encontra nas estruturas sociais (normas, convenções, eventos) e podem ser naturalizadas ou desnaturalizadas conforme as práticas discursivas são (re)moldadas.

A partir da concepção dialética de discurso e ideologia aqui brevemente exposta, depreendem-se os efeitos dessa relação, a saber: a reprodução e a transformação das práticas sociais. Interessa-nos, pois, perceber como esses efeitos aparecem nas piadas do LD uma vez que entendemos que

cabe ao/à educador/a mediar o desvelamento dos sentidos e auxiliar os/as educandos/as na prática da reflexão sobre a constituição das identidades construídas por meio do discurso e das ideologias subjacentes, no sentido de não reproduzirem práticas excludentes e discriminatórias (OTTONI, 2006, p. 265).

A construção de identidades

Silva (2000) considera a identidade uma construção instável ou fluida, contraditória, inacabada e fragmentada. Essa concepção está vinculada à modernidade tardia, que muito influi na construção de identidade e nos sentimentos das pessoas que buscam encontrar seu “eu” sem a consciência de que esse processo é atravessado por transformações sócio-históricas e por intervenções institucionais. O processo de formação de identidades é, assim, marcado pelas posições de sujeitos historicamente construídos nos discursos e são, também, constituídas de maneira heterogênea por meio dos efeitos das diversas posições de sujeito (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999).

Em decorrência disso, podemos dizer que as pessoas possuem identidades diferentes e assumem posicionamentos diferentes conforme o lugar que ocupam nas práticas discursivas. Por isso, assim como as identidades, a discriminação e a diferença são produtos socioculturais e linguísticos que se constituem através de atos de linguagem. Em consequência disso, nossas escolhas por um ou outro modo de dizer implica modos como as subjetividades são construídas e produzidas, o que influi diretamente na forma como nos percebemos e percebemos o outro.

Nesse sentido, é necessária uma abordagem crítica ao gênero piada que investigue as identidades nele representadas a fim de não apenas respeitá-las mas, principalmente, de questioná-las e problematizá-las de maneira a contribuir para uma formação cidadã e menos reprodutiva possível da diferença.

O humor e o gênero piada

O humor é uma atividade ou faculdade humana cuja importância se deduz de sua enorme presença e disseminação em todas as áreas da vida humana, com funções que ultrapassam o simples fazer rir. Ele é uma espécie de arma de denúncia, de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico; uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão do mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam e, assim, de desmontar falsos equilíbrios. (TRAVAGLIA, 1990, p. 55).

A invasão do humor na vida contemporânea citada acima por Travaglia atingiu também a vida e o contexto escolar. Reflexo disso é a invasão de gêneros do humor nos LD, gêneros esses que compreendem os mais variados desde cartum, piada, adivinha, caricatura até o já quase tradicional quadrinho. A valorização do humor nos mais diversos contextos e, sobretudo, no contexto escolar fez com que o assunto adquirisse status de objeto de estudo para diversos autores (CHIARO, 1992; GIL, 1991 e 1995; OTTONI, 1997, 1999 e 2007; POSSENTI, 1995, 1998; TRAVAGLIA, 1989/90, 1995).

Apesar desse interesse crescente pelo humor, percebemos que, muitas vezes, o LD não valoriza o gênero e, com relação a ele, apresenta meras questões de interpretação presas ao factual e ao óbvio. Isso é preocupante uma vez que se aborda um gênero que veicula discursos proibidos, de natureza polêmica e controversa, e que lida com estereótipos, pois, sem uma análise crítica dessas questões, incorre-se à reprodução desses discursos. Por isso, propomos esta investigação sobre as identidades construídas nas piadas presentes no LD como uma alternativa de reflexão e de incursão na ADC que forneça caminhos, mais adiante, para um tratamento crítico dos gêneros a serem trabalhados na vida escolar.

Um modelo analítico da ADC

Considerando que não há um manual a ser seguido em uma ADC e que os passos da análise dependem da seleção dos mecanismos relevantes para as questões específicas de pesquisa, faremos uso do arcabouço analítico proposto por Chouliaraki e Fairclough (1999) utilizando apenas os itens destacados abaixo em negrito. O modelo proposto pelos autores consiste em:

1. Um problema (atividade; reflexividade)
2. Obstáculos na superação do problema
 - a) análise da conjuntura
 - b) análise da prática da qual o discurso é um momento:
 - (i) a(s) prática(s) é relevante para o problema?
 - (ii) Relação do discurso com outros momentos
 - . discurso como parte da atividade
 - . discurso e reflexividade.
 - c) análise do discurso: análise estrutural: a ordem do discurso
análise interacional: análise interdiscursiva
análise linguística e semiótica.
3. Funcionamento do problema na prática
4. Possíveis maneiras de resolver o problema
5. Reflexão sobre a análise

Como já mencionamos, não utilizaremos todo o modelo analítico proposto acima, nem nos prestamos a esgotar todas as possibilidades de análise. O que faremos é, acima de tudo, uma visão breve e ampla de como a ADC pode se inserir na prática docente e contribuir para o processo de ensino.

Análise da conjuntura e identificação do problema

Uma análise de discurso crítica como aqui apresentamos, inicia-se pela percepção de um problema relacionado ao discurso em alguma parte da vida social e que es-

tá, intrinsecamente, ligado à conjuntura na qual ele se insere. As conjunturas, segundo Chouliaraki e Fairclough (1999), reúnem pessoas, materiais, tecnologias, diferentes instituições e práticas em torno de projetos sociais específicos.

O contexto aqui destacado abrange a implementação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) que foram constituídos como “mercadoria de atualização” do ensino, se considerarmos seu caráter facultativo e a inércia das práticas do Estado diante deles.

Percebe-se, então, uma contradição entre a intenção dos parâmetros e seus efeitos, pois eles apenas servem para construir uma imagem “preocupada” dos órgãos educacionais. A consequência disso tudo se encontra na ausência de consciência das transformações sociais e no despreparo de educadores e produtores de material didático ao terem que lidar com a proposta dos PCN sem o devido preparo, o que ocasiona, por sua vez, abordagens inadequadas do objeto de ensino. Essas abordagens inadequadas consistem em, por exemplo, **não** explorar os gêneros com base em uma concepção de gênero mesmo, que leve em conta as suas especificidades e propósitos, e ou **não** refletir acerca do mundo representado no gênero, das relações sociais e identidades ali construídas.

Considerando que tudo isso tem função ideológica na prática social, o resultado dessas abordagens e do não aproveitamento da oportunidade de desvelamento das ideologias, críticas e denúncias presentes no gênero piada é o reforço da diferença, a reprodução de estereótipos, o reforço da discriminação e da ideologia dominante. Resultados estes que contribuem de maneira negativa para a construção de identidade dos educando e não os ajudam a se tornarem cidadãos ativos e críticos capazes de transformar sua realidade.

Desse modo, a piada deve ser vista não apenas como entretenimento, mas também como instrumento de alienação social, de reforço da ordem estabelecida, veículo de críticas, denúncias e instrumento de contestação. Agregado a isso tudo, não podemos desconsiderar que a piada também possui recursos textuais interessantes que podem ser alvo de análises linguísticas e contribuir para o conhecimento de língua do aluno. Portanto, entendemos que os educadores precisam começar a ver o gênero piada como algo sério, a explorá-lo em sala de aula de maneira que contribua verdadeiramente para algum aspecto do ensino e não apenas para “descansar” os alunos ou “pinçar” a gramática, assim como os produtores de LD precisam repensar a forma de inserção desse tipo de material nos livros.

Os problemas retratados nas piadas selecionadas são tanto de ordem discursiva quanto reflexiva. Na piada número 1 (ver anexo no fim do texto), identificamos o problema de um estereótipo de professor como “aquele que sabe falar bem” que se desdobra em preconceito linguístico. A piada número 02 representa a mudança de poder de professor para aluno e implica o relativismo que dominou essa relação na sociedade atual. E, na piada número 03, o problema figura-se na má índole do pai que é transmitida ao filho sob a condição do benefício.

Análise do discurso

Essa análise abrange a estrutura (a ordem de discurso) e a interação (análise interdiscursiva e análise linguística e semiótica). Para Fairclough (trad. 2001), uma ordem de discurso (OD) é uma rede de práticas sociais que possui como elementos gêneros e estilos.

De modo geral, podemos dizer que há, nas piadas selecionadas, o entrelaçamento de ordens de discurso da escola (piada número 01 e 02), da família (piada número 01 e 02) e do capitalismo (piada número 03).

A piada número 01 se apresenta como um diálogo com uma breve contextualização, característica do gênero. Os atores sociais são o pai, professor de gramática, e os filhos. Na contextualização (ou construção da cena) nos é informado que o pai, professor de gramática, defende uma “língua bem falada” e se espanta ao escutar as gírias dos filhos. Diante disso, o diálogo se estabelece quando ele pede aos filhos que não utilizem mais as gírias “cafona” e “careta”, mas os filhos, de tão imersos nessas variantes, não percebem o que o pai quis dizer.

Nessa piada, há um entrecruzamento de vozes que denotam o caráter polifônico do texto. A voz do pai gramático é representativa da classe de professores normativos que incutem o preconceito linguístico quando deveriam combatê-lo, e a voz dos filhos demonstra como as variedades linguísticas são tão naturais a ponto de não serem reconhecidas como tal.

O modo retórico *narrativa dialogada* nos permite, assim, perceber a valorização extrema de um ponto de vista em detrimento do outro e a influência negativa da falta de tratamento e discussão sobre essas questões nas atividades referentes à piada, pois do modo como é representada contribui para o reforço do preconceito linguístico de certo e errado sem considerar a situação de realização das formas linguísticas.

A piada número 02 segue a mesma estrutura da anterior, por esta ser bastante comum ao gênero, como já mencionamos. As personagens são, outra vez, o pai e o filho e o modo retórico é *narrativa dialogada*. O pai comenta com o garoto, após receber o boletim, que em sua época os filhos que tiravam notas ruins eram punidos. O filho, por sua vez, responde que eles podem “pegar” o professor na saída da escola. Nessa interação, há uma transmutação do poder e da responsabilidade em que o poder passou, integralmente, do professor para o aluno e a responsabilidade do aluno passou totalmente para o professor, como se ele fosse o único responsável pelo insucesso do aluno em determinado momento.

Sobre a abordagem dessa piada pelo LD, é importante ressaltar que, embora as questões propostas para essa piada não sejam totalmente descartáveis (como não são as questões da piada anterior), não há uma reflexão sobre essa nova relação entre alunos e professores. A ausência de uma discussão e de atividades bem estruturadas sobre o assunto, mais uma vez, contribui de forma negativa para a formação do aluno que se apegue mais ao humor em si do que aos sentidos construídos com base nesse humor.

A piada número 03, assim como as demais, apresenta uma breve contextualização e diálogo. As personagens são, novamente, o pai e o filho, mas que aqui não se inserem na OD da família e da escola, e sim numa OD do capitalismo. O filho recorre ao pai que está no fundo da loja para obter uma informação para o cliente. A informação a ser obtida é se o terno que interessa ao cliente encolhe depois de lavado. O pai, então, pergunta se o cliente já experimentou e o filho responde que sim. O pai pergunta se o terno ficou apertado ou largo e após o filho responder que ficou largo, o pai diz que ele deve dizer ao cliente que o terno encolhe. Nessa piada, a honestidade e o valor de verdade são postos sob um caráter relativo para beneficiar o lucro de alguém, do pai comerciante.

No que se refere à análise linguística, ela pode ser organizada em quatro itens, a saber: vocabulário, gramática, coesão e estrutura textual. Neste momento, nos detemos em algumas considerações sobre a estrutura textual das piadas selecionadas.

Entendemos que a estrutura textual pode ampliar a percepção dos sistemas de conhecimento e de crença e dos pressupostos sobre as relações sociais que estão embutidas nas convenções dos tipos de texto. O diálogo, em particular, envolve tomadas de turnos e convenções para iniciar e terminar uma conversa, mas como os modelos apresentados nas piadas são “diálogos ideais” em que não há luta pelo turno de fala e que a convenção para se iniciar o diálogo se restringe à breve contextualização, não analisaremos à exaustão esse aspecto. Contudo, vale ressaltar que a estrutura do diálogo de uma piada, gênero determinado muitas vezes por esta estrutura textual, contém particularidades dos demais diálogos ditos “naturais” ou que realizam ações comunicativas com propósitos outros. A estrutura textual da piada consiste, então, numa breve exposição de uma situação e no diálogo estabelecido entre duas personagens. O encerramento do diálogo é marcado por uma quebra de sentido que decorre de um mecanismo pertencente ao gênero e denominado por Raskin (1987) de *gatilho*. O gatilho é um elemento ambíguo, resultado do entrecruzamento de dois *scrips* para formar um terceiro que cria uma “lógica própria” e gera o sentido de humor.

As relações dialéticas entre o discurso e os outros momentos da prática social (*relações sociais e processos - relações sociais, poder, instituições - e fenômenos mentais, crenças, valores e desejos*) serão abordados a seguir.

As relações sociais e processos estão relacionados à variável de registro *relações* e à função *interpessoal*. Nas piadas selecionadas, destacamos a interação do pai e do filho que aparecem sob três aspectos diferentes. Na piada número 01, o pai utiliza de estratégias de polidez na tentativa de manter seu poder mesmo após uma repreensão, que aqui é caracterizada pelo pedido do pai. Na piada número 02, percebemos, pela fala do filho, que a assimetria dessa relação começa a se desconstruir assim como a relação entre aluno e professor. O pai não repreende, pune, ajuda ou aconselha o filho a melhorar suas notas. Ele apenas afirma como era na sua época. Com isso, diante da falta de ação por parte do pai, presumimos que o poder foi transferido para o filho/aluno nas duas relações em jogo. A piada número 03 não trata da relação entre pai e filho como as outras, uma vez que o diálogo estabelecido entre eles se baseia numa

necessidade de um terceiro personagem que não aparece, o freguês. A relação entre esse pai alfaiate e o filho é de transferência de valores, uma relação de construção de referência de mundo e, até certo ponto, uma relação mais tradicional do que as anteriores.

Quanto aos fenômenos mentais, destacamos nas piadas a crença no mito linguístico de que falar bem só é possível com o domínio da gramática normativa, crença defendida pelo pai da piada 01, e os valores ensinados aos filhos nas piadas 02 e 03, em que na primeira são caracterizados pela ausência e na segunda por valores distorcidos ou distantes do ideal para a formação de um indivíduo justo.

Todas as considerações feitas até esse momento na análise só podem ser percebidas pelos alunos leitores por meio de uma leitura crítica desses textos. Caso contrário, pode ocorrer uma reprodução e reforço das representações negativas contidas nesse gênero.

A constituição das identidades nas piadas

A constituição e representação das identidades nas piadas selecionadas acontecem de maneira negativa como uma forma de reforçar o caráter preconceituoso do profissional de educação, o poder transmutado aos jovens sem que haja consequências e deveres e a valoração relativa da justiça e honestidade. A constituição das identidades é negativa para:

- a) *o professor de gramática*: inferido pela forma como ele reage diante da variedade linguística;
- b) *filho/aluno*: sujeito que comanda as relações que estabelece com outros sujeitos, com o professor e com o pai;
- c) *o comerciante*: representado como pessoa falsa, que engana os outros para obter lucros;
- d) *a família, como um todo*: representação do distanciamento entre pais e filhos (pela linguagem, pela época, pela educação recebida), da ausência dos pais no processo de educação dos filhos e da falta de diálogo.

Reflexão sobre a análise

A defesa de um trabalho de leitura crítica do gênero piada consiste na consciência de que os *textos* têm efeitos causais e sociais, assim como afirma Fairclough (2003), e podem provocar mudanças em nosso conhecimento, crenças, atitudes, valores, etc; como também podem, a longo prazo, contribuir para a construção das identidades dos sujeitos. Desse modo, uma experiência escolar prolongada com o gênero piada sem trabalho crítico pode contribuir para reforçar os preconceitos, a ordem estabelecida e promovida pelo gênero, estereótipos e valores equivocados, pois esses são temas constantes na piada.

Considerando a falta de problematização dessas questões no LD, faz-se necessário, portanto, como defende Ottoni (2006), uma tomada de consciência por parte dos educadores da necessidade de se trabalhar com o humor na sala de aula tendo em mente os processos ideológicos envolvidos no discurso humorístico e os processos de reprodução de ideologias dominantes e de estereótipos. Concomitante a isso, também é preciso desenvolver nos alunos a prática da *reflexividade*, para que eles possam ser capazes de se posicionar diante dos fatos, resistir à reprodução de ideologias e identidades discriminatórias, transformar as práticas e estruturas sociais nas quais estão imersos, e não, simplesmente, aceitar a visão de mundo que lhes é apresentada.

Nágila Machado Pires dos Santos Graduanda em Letras com Licenciatura plena em Português/ Inglês e respectivas Literaturas pelo Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. nagila@gmail.com

Referências

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CEREJA, W; MAGALHÃES, T. *Português: linguagens*. 5ª. Série. 4ª. Ed. São Paulo: Atual, 2006.

CHIARO, D. *The language of jokes: analysing verbal play*. London, England: Routledge, 1992.

CHOULIARAKI, L. & FAIRCLOUGH, N. *Discourse in late modernity: rethinking Critical Discourse Analysis*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999.

DIONÍSIO, A. P. & BEZERRA, M. A. *O livro didático de Português: múltiplos olhares*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Org., revisão da trad., prefácio à ed. bras. Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

GIL, C. M. C. *A linguagem da surpresa: uma proposta para o estudo da piada*. 1991. Tese de doutoramento, USP/FFLCH. São Paulo, 1991.

_____. Humor: alguns mecanismos lingüísticos, in: *Alfa*, São Paulo, 39: 111- 119, 1995.

KOCH, I. V. & FÁVERO, L. L. Contribuição a uma tipologia textual, in: *Letras & Letras*, vol. 3 (1). Uberlândia: EDUFU, 1987:3-10.

OTTONI, M. A. R. Um estudo da coerência em textos humorísticos do programa “Café com Bobagem”, in: *Letras & Letras*, 13 (2): 219-245, jul./dez., 1997.

_____. *O humor radiofônico: um estudo sobre o estabelecimento da coerência em textos do programa “Café com bobagem”*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Ciências Humanas e Artes, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 1999.

_____. A constituição de identidades no discurso humorístico, in: *Letras & Letras*, 22 (2): 261-286, jul./dez. 2006.

_____. *Os gêneros do humor no ensino de Língua Portuguesa: uma abordagem discursiva crítica*. Uberlândia, MG. Tese (Doutorado em Linguística), Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Universidade de Brasília, 2007.

POSSENTI, S. Isto é engraçado? *Estudos linguísticos - Anais de seminários do GEL - XXIV*: 556-561. São Paulo, 1995.

_____. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

_____. Rindo do descobrimento do Brasil, in: BARROS, D. L. P.(org). *Os discursos do descobrimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000:251-266.

RASKIN, V. Linguistic heuristics of humor: a “script”-based semantic approach. In: *International Journal of the Sociology of Language*. Mouton de Gruyter, Amsterdam (65): 11-25, 1987.

SILVA, T. T. (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

TRAVAGLIA, L. C.. O que é engraçado? - Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. In: *Leitura: Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - CHLA - UFAL* 5/6: 42 - 79, janeiro/dezembro, 89/90.

_____. Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística, in: *Delta* 6(1): 55- 82, 1990.

_____. Homonímia, mundos textuais e humor, in: *Organon* 23 - O texto em perspectiva. Vol.9, no. 23: 41-50, 1995.

ANEXO I

Piadas extraídas de CEREJA, W; MAGALHÃES, T. *Português: linguagens*. 5ª Série. 4 ed. São Paulo: Atual, 2006.

PIADA nº 1

E tinha aquele professor de gramática que gostava de falar direitinho, um português limpo, a pronúncia bem-caprichada, os termos bem-escolhidos. Ao ouvir as gírias que os filhos usavam, ficou escandalizado e pediu:

- Eu queria pedir um favor, pode ser?
- Claro, papai.
- Por favor, não falem duas palavrinhas: uma é "cafona" e a outra é "careta". Está bem?
- Tudo bem, papai. Quais são as palavras?

(Ziraldó. *As anedotinhas do Bichinho da Maçã*. 14 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1988, p. 8)

Atividades referentes à piada propostas pelo livro

1. A graça da anedota está na falta de entendimento entre pai e filhos.
 - a) Por que o pai não queria que os filhos falassem *cafona* e *careta*?
 - b) Como os filhos entenderam o pedido do pai?
2. A gíria é uma espécie de modismo linguístico, que geralmente dura um tempo curto. Se, entretanto, ela persistir, acaba se incorporando ao vocabulário da língua e deixa de ser gíria. A palavra *cafona*, por exemplo, foi uma gíria muito utilizada na década de 1970.
 - a) Levante hipóteses: Com que sentido provavelmente o pai entendia a palavra *cafona*? Que outro termo da gíria de hoje você empregaria no lugar de *cafona*?
 - b) A palavra *careta* vem sendo empregada ultimamente na gíria de alguns grupos sociais. Com que sentido provavelmente o pai a entendia? Que outra palavra da gíria poderia ser empregada no lugar dela?
3. Converse com seus pais e seus avós e informe-se sobre quais gírias eram utilizadas no tempo em que eles eram crianças e adolescentes. Anote-as em seu caderno e leia-as para a classe e ouça as anotações de seus colegas.

PIADA Nº 2

- O pai do Joãozinho fica apavorado quando este lhe mostra o boletim:
- Na minha época, as notas baixas eram punidas com uma boa surra - comenta contrafeito.
 - Legal, pai! Que tal pegarmos o professor na saída amanhã?

(Donaldó Buchweitz. *Piadas para você morrer de rir*. Belo Horizonte: Leitura, 2001, p. 38).

Atividades referentes à piada propostas pelo livro

1. Observe a situação em que se dá o diálogo entre pai e filho.
 - a) O momento é tenso ou descontraído? Por quê?
 - b) Como está o pai? Justifique sua resposta com palavras do texto.

2. Observe a fala do pai de Joãozinho.
 - a) O que ele quer dizer ao comentar que, em sua época, as notas baixas eram punidas com surras?
 - b) Portanto, nesse momento, que imagem ele provavelmente tem de Joãozinho?
 - c) Você acha que o pai pretende dar uma surra no filho?
 - d) Então, com que intenção o pai faz esse comentário? Que imagem de si mesmo ele quer passar para o filho?

3. O humor da anedota está no mal-entendido que há entre pai e filho quanto à compreensão da fala do pai.
 - a) De acordo com a fala do pai, quem supostamente merecia essa punição? Por quê?
 - b) Por que a resposta de Joãozinho surpreende?

PIADA Nº 03

O filho do alfaiate chega para o pai lá no fundo da loja e pergunta:

- O terno marrom encolhe depois de lavado?
- Por que você quer saber, filho?
- O freguês é quem quer saber.
- Ele já experimentou?
- Já.
- Ficou largo ou apertado?
- Largo.
- Então diz que encolhe.

(Zirald. *Novas anedotinhas do Bichinho da Maçã*. 15 ed. São Paulo: Melhoramentos, 2005, p. 22)

Atividades referentes à piada propostas pelo livro

1. O diálogo entre o alfaiate e o filho é um bom exemplo de como a produção dos discursos está vinculado à situação.
 - a) Caso o filho respondesse **não** à pergunta do freguês, o que você acha que iria acontecer?
 - b) Nesse caso, o que aconteceria com o alfaiate?

2. Imagine que o terno tivesse ficado justo ao corpo do freguês. O que o pai recomendaria ao filho que dissesse ao cliente?

De anjo do céu à esfinge sem segredo: a (des)mitificação da figura romanesca e emblemática da mulher

RAFAEL GERALDO VIANNEY PERES

Resumo: O artigo em evidência tem como meta analisar a figura feminina do poema “Anjos do Céu”, de Álvares de Azevedo, comparando-a com a do conto “A esfinge sem segredo”, do escritor irlandês Oscar Wilde. O papel da mulher na sociedade tem sido fruto de amplos estudos desde a antiguidade até os dias atuais. Com a ajuda de suporte bibliográfico recuperar-se-á o perfil emblemático da mulher no século XIX dentro das obras citadas acima. Tal tarefa tem a função de inferir no comportamento feminino nos textos mencionados, comparando-os de acordo com a perspectiva alçada.

Palavras-chave: Romantismo. Idealização. Burguesia. (Des)mitificação.

Considerações iniciais

No Brasil pós-colônia do século XIX, o aparecimento da mulher em espaço público, fora de ocasiões oportunas, era mal visto e condenado pela sociedade. Se o papel da mulher na vida civil foi praticamente extirpado, na vida privada ocorreu justamente o contrário. Era somente no reduto familiar que a personalidade feminina com todas as suas contradições, poderia ser revelada, tudo para preservar a família, os interesses do marido e principalmente a honra e a tradição de toda uma geração.

Nesse sentido, Maria Ângela D’Incão explicita que a mulher exercia várias funções dentro do espaço familiar, daí sua importância e idealização por parte da burguesia dominante:

A distribuição de papéis [...] revela a crescente santificação da mulher como mãe, através do sofrimento, enquanto todos os deveres do pai apontam na direção de ganhar dinheiro para o sustento da família. Pode-se sentir, por parte da mulher, o cultivo da domesticidade e dos deveres de ser esposa. Toda fragilidade e, ao mesmo tempo, fortaleza de mãe é sublinhada (D’INCAO, in DEL PRIORE, 1997, p. 237).

A maioria dos países europeus também se consolidava sob o estigma burguês¹. Se na vida pública, o controle burguês dos diversos segmentos sociais era evidente, no

¹ O estigma burguês da Europa influenciou o Brasil pós-colônia. Especificando tal afirmativa, tem-se que o padrão de vida da burguesia francesa, assim como as premissas da arte romântica do país, foram imitados na capital do império e nas grandes metrópoles brasileiras.

âmbito particular tal comando tinha mais influência ainda. As mulheres que antes participavam ativamente na esfera econômica isolaram-se completamente nos palacetes dos maridos burgueses. O que ocasionou tal fato foi a migração da aristocracia para os grandes centros urbanos. Era necessário que as classes abastadas saíssem das margens dos grandes campos industriais, onde a miséria e as más condições de vida eram visíveis (PERROT, 2009).

A Inglaterra do século XIX era considerada socialmente burguesa e vitoriana. Os aspectos burgueses eram condizentes com o contexto europeu descrito nos parágrafos anteriores. Já as características que definiam a sociedade inglesa como “vitoriana” eram muito delimitadas por ideais como honradez, virtude e bons costumes. Os aristocratas vitorianos também apreciavam os modos refinados e os portentosos salões e clubes londrinos, lugares estes propícios para o encontro “arranjado” de jovens “da boa sociedade, cujos costumes irrepreensíveis inspiravam confiança” (PERROT, 2009, p. 219). Assim a coerência dos costumes vitorianos unia-se ao molde burguês de forma satisfatória, regimentando os papéis tanto do homem quanto da mulher, esta última, de maneira bem mais autoritária em relação ao seu modo de agir publicamente.

A primeira parte aqui considerada buscou focar a sociedade burguesa no Brasil pós-colônia e as relações da mulher nos ambientes privado e público. Na segunda parte pôde-se perceber que os aspectos burgueses da sociedade vitoriana assemelhavam-se aos do Brasil. Com a exposição dos dois contextos, questiona-se o verdadeiro perfil da mulher dentro das respectivas obras que serão alçadas. Com isso objetiva-se avaliar a dama romântica e seu trajeto até a (des)mitificação de sua figura idealizada. Para esse expediente serão utilizadas referências bibliográficas que deem embasamento às colocações tecidas no artigo, interpondo assim teorias que sustentem a credibilidade do texto.

As descrições anteriores foram feitas com o intuito de recortar a figura da mulher nos referidos contextos para que o estudo do poema “Anjos do céu”, juntamente com o conto “A esfinge sem segredo”, não se dissociem de seus contextos. Pretende-se realizar um estudo comparativo destas duas obras, a fim de resgatar a figura romanesca da mulher e a visão de cada autor perante esta, oportunizando todos os aspectos possíveis das obras citadas, para melhor entendimento da temática por parte do leitor.

Álvares de Azevedo e seus românticos anjos “decaídos”

ANJOS DO CÉU

Tenho um seio que delira
 Como as tuas harmonias!
 Que treme quando suspira,
 Que geme como gemias!

Tenho músicas ardentes
Ais do meu amor insano,
Que palpitam mais dormentes
Do que os sons do teu piano!

Tenho cordas argentinas
Que a noite faz acordar,
Como as nuvens peregrinas
Das gaivotas do alto mar!

Como a dos teus dedos lindinhos
O teu piano gemeu,
Vibra-me os seios aos dedinhos
Dos altos loiros do céu!

Vibra à noite do mistério,
Se o banha o frouxo luar,
Se passa teu rosto aéreo
No vaporoso sonhar!

Como tremem seus dedinhos
O saudoso piano teu,
Vibram-me n'alma dos anjinhos,
Os anjos loiros do céu! (AZEVEDO, 1999, p. 29)

Manuel Antônio Álvares de Azevedo, “um libertino, um devasso ou um estudante?” (OLIVEIRA, in AZEVEDO, 1999, p. 269). A própria vida do autor romântico foi e é uma incógnita. Muitos estudiosos e críticos debatem sobre a conduta do escritor e as possíveis causas de sua morte prematura. Interessante notar que o poeta sempre deixou transparecer em seus poemas o pessimismo e o desejo recorrente pela morte, o que de fato se concretizou quando ele completou 21 anos (idem, 1999).

Fruto de estudo quanto ao retrato que faz da figura feminina, “Anjos do céu” é um poema que traduz muito bem o desejo de morte do poeta disfarçado nas colocações de seu eu-lírico. Poder-se-ia dizer que Álvares de Azevedo encabeçava a lista dos poetas ultra-românticos de seu tempo². A mulher ora carnal, ora espírito, é alçada pelo eu-lírico de maneira que esta não fique somente em um plano idealizado. Há um trânsito constante entre o ser humano e o divino. Exemplo disso já se comprova no início do poema. No primeiro quarteto há sons divinos (harmonias) entre as características físi-

² O ultra-romantismo era um segmento poético de influência francesa – esta, bem marcante no movimento romântico antes abordado – no qual predominava uma visão pessimista da vida. O escritor inglês Lorde Byron também foi um dileto modelo a ser seguido pelos autores ultra-românticos (OLIVEIRA, in: AZEVEDO, 1999).

cas e as espirituais; no entanto, no segundo quarteto, a música – que serve como ponte para a divinização – já se torna “ardente” e o amor “insano”.

Vale mencionar ainda que o poema inicia-se no plano divino – anjos do céu – e termina neste. Percebe-se também o saudosismo amoroso do eu-lírico direcionado ao anjo feminino no terceiro quarteto do poema. Contudo, a conotação que mais sugere as distintas posições dos anjos encontra-se nos paralelismos dos dois últimos versos da quarta e da sexta estrofes do poema. Se antes os “dedinhos” vibravam o “seio” do eu-lírico, agora vibram em sua “alma”. A expectativa de aproximar o humano e o divino torna-se mais evidente ainda.

Deve-se ressaltar um dado importante e acumulativo da obra que a torna essencialmente romântica. Os adjetivos e substantivos usados pelo eu-lírico para se referir aos anjos, são todos acrescidos de sufixos, o que demonstra a tentativa do eu lírico de estreitar sua relação afetiva com os “anjinhos, os anjos loiros do céu!”.

Com isso a mulher angelical que o eu lírico expõe idealiza-se de modo diferente. Os três primeiros quartetos são impregnados de erotismo³, no entanto, a partir daí, nota-se que a figura feminina torna-se fonte de aconchego materno, partindo então para outra vertente amorosa. Anteriormente, ao retratar o papel da mulher na sociedade burguesa do século XIX, foi discorrido sobre a figura materna, reiterando que esta era frágil, mas sabia ser forte e determinada quando preciso (idem, 1997). A ambiguidade do “anjo” no poema direciona-se para a mulher enquanto mãe e protetora, assim como está descrito no trecho acima, ao se caracterizarem as matronas românticas da época.

Portanto, pode-se concluir que os “anjos decaídos” do poema de Azevedo são mulheres divididas entre um mundo material e palpável, e outro, espiritual e transcendente. Há de se considerar que o eu lírico, diante da dualidade feminina, é visivelmente propenso ao lado divino da mulher, pois esta “vibra à noite do mistério/no vaporoso sonhar!”

A esfinge sem segredo:

a (des)mitificação da figura romanesca e emblemática da mulher

Oscar Wilde foi uma pessoa excessivamente excêntrica para a sociedade de seu tempo. Os súditos da Rainha Vitória scandalizaram-se com o porte e os trejeitos afeeminados do escritor inglês. Suas obras, assim como seu próprio perfil, era um libelo contra a austera sociedade vitoriana da segunda metade do século XIX. Autêntico defensor dos clássicos, Wilde prezava o conceito de “arte pela arte” em seus textos. A busca do escritor pela beleza formal estava acima de qualquer código de valores ditado

³ [...] ideal exótico e ideal erótico caminham lado a lado e também este fato constitui uma outra prova de uma veracidade bastante evidente, qual seja, o exotismo é normalmente uma projeção fantástica de uma necessidade sexual (MÉRIMÉE, apud PRAZ, 1996, p.186).

pelos órgãos sociais e utilitários de sua época, pois, segundo ele, “não existe livro moral, nem imoral. Os livros são bem ou mal escritos” (WILDE, 2009, p. 11).

Os textos em prosa de Wilde tinham como premissa mostrar sua revelia ante uma sociedade hipócrita que vivia de aparências. Tratava-se de um padrão clássico, que reinaugurava os moldes greco-latinos, retratando com isso, uma arte elevada direcionada à moral decadente da burguesia. Utilizando-se de figuras inusitadas como personagens, o escritor inglês criticou o aspecto sisudo da nobreza vitoriana e as relações desta nos âmbitos político e privado.

O conto “A esfinge sem segredo” coloca em xeque as relações da nobreza no âmbito privado. A narração da história é feita em primeira pessoa, envolvendo três personagens: o narrador (personagem anônimo), Lorde Murchison e Lady Alroy. Inicialmente, o narrador-personagem encontra-se sozinho no Café da paz, divagando sobre o ócio da vida parisiense. Nesse ínterim, chega seu amigo Lorde Murchison e os dois começam a dialogar sobre a aventura amorosa deste último.

Lorde Murchison começou falando da primeira vez que vira a dama e de sua fascinação diante de tal visão. Estava ele passeando em uma rua de intenso tráfego, quando a avistou dentro de um carro parado perto do passeio. Depois de tal acontecimento, para surpresa sua, encontrou-a novamente em uma das “reuniões” que Madame de Rastail, sua amiga, promovia. Imediatamente, ele pediu à Madame que o apresentasse àquela linda mulher.⁴ Quando finalmente conheceu Lady Alroy, perguntou-lhe sobre a ocasião em que a viu em meio ao intenso tráfego. Em resposta “ela ficou muito pálida, dizendo as seguintes palavras em voz baixa: – por favor, não fale tão alto. Podem ouvi-lo” (WILDE, 2001, p. 371).

Desde então, uma densa atmosfera de mistério passou a envolver a figura de Lady Alroy, o que levou Lorde Murchison a apaixonar-se mais ainda por ela. A maneira duvidosa de aquela dama portar-se deixou o cavalheiro desiludido. Os dois nunca se encontravam e, apesar do pedido de casamento feito por Lorde Murchison, parecia que havia uma barreira intransponível entre os dois.

Lady Alroy andava por vielas escuras e ele a seguia curioso e intrigado com aquele tipo de comportamento. Um dia encontrou-a em uma casa de pensão tomando chá e, novamente, ela foi evasiva diante das perguntas do apaixonado cavalheiro. Profundamente irritado, Lorde Murchison inquiriu sobre as atitudes suspeitas da amada e vendo que não obteria resultado, deixou o antro e conseqüentemente a Inglaterra. Quando voltou, soube da morte de Lady Alroy, vítima de uma congestão pulmonar. Abatido, ele procurou desvendar o mistério que envolvia a figura daquela dama. Foi à pensão que ela frequentava com o intuito de tomar chá e descobriu que esta não se

⁴ Uma estratégia matrimonial vigente no meio burguês é o casamento por apresentação. As “casamenteiras” se especializaram nisso. Em geral, eram velhas solteironas, primas ou amigas de família de boa sociedade, cujos costumes irrepreensíveis inspiravam confiança. Arranjavam encontros entre jovens que, em sua opinião, decerto combinariam (PERROT, 2009, p. 219).

encontrava às escondidas com ninguém. Ao acabar o relato, Lorde Murchison ouve a seguinte dedução do narrador-personagem:

– Lady Alroy era simplesmente uma mulher com a mania do mistério. Alugava aqueles quartos somente pelo prazer de ir ali, de véu descido e imaginando ser uma heroína. Tinha paixão pelo segredo, mas não passava de uma simples esfinge sem segredo. (WILDE, 2001, p. 374).

Enquanto a mulher descrita no poema anterior é “anjo”, a que aparece no conto de Oscar Wilde é uma “simples esfinge sem segredo” (idem, 2001, p. 374). No texto poético a figura feminina é mitificada – ao mesmo tempo em que esta, a princípio, é um “anjo decaído” –, pois é através dela que o eu-lírico pretende alcançar a transcendência. No conto de Wilde, o escritor constrói uma personagem que, inicialmente, assemelha-se com a do poema de Azevedo. O narrador, ao ver a foto de Lady Alroy, descreve-a como uma mulher de “olhos misteriosos”, parecida com uma “clairvoyante”, ou seja, uma vidente (2001, p.371).

Nota-se que a figura feminina da fotografia é “mitificada” a partir deste momento. Toda a trama se condensa em cima de uma possível heroína romântica envolta em uma áurea de mistério. Para dar conta disso, em certas passagens, há uma espécie de desvalorização social da mulher, com o intuito de atrair o homem, ou seja, todo um clima romântico é tecido pelo autor com o objetivo de dar coerência a seu intento.

Deve-se sublinhar a quinta estrofe do poema de Álvares de Azevedo, em que a mulher angelical e misteriosa passa rapidamente pelo sonho do eu-lírico. Ao confrontar esse quarteto com as descrições feitas por Lorde Murchison em relação a Lady Alroy⁵, percebe-se que, nos dois casos, a figura feminina escapa tanto do eu-lírico quanto do cavalheiro apaixonado – este último, apaixonado mais pelo mistério que emanava de sua musa, do que por ela mesma.

O emblema da mulher burguesa se torna evidente por meio das colocações feitas acima. No poema, o anjo misterioso, que é a mulher, é idealizado através dos sonhos do eu-lírico, enquanto no conto, a dama transforma-se em uma criatura misteriosa a partir do momento em que esta deixa a alcova e passa a frequentar lugares públicos que não condizem com sua classe. A idealização emblemática da mulher pode ser vista da seguinte forma:

⁵ “Durante toda a temporada via-a amiudadas vezes e a atmosfera de mistério sempre se manteve em torno dela. Às vezes pensava que se achava ela em poder de algum homem, mas parecia tão inabordável que não podia acreditar naquilo. Era realmente difícil para mim chegar a qualquer conclusão, pois era ela como um desses estranhos cristais que a gente vê em museus e que são, num momento, claros, e em outro, turvos” (2001, p. 371).

EMBLEMA DA FIGURA FEMININA NAS DUAS OBRAS:

ENTE ESPIRITUAL _____ MULHER MISTERIOSA _____ SÍMBOLO SOCIAL

O esquema também sugere a limitação de espaços para a mulher, sejam eles no plano abstrato ou real. No entanto, convém ressaltar que o texto poético é mais abstrato que o conto, pois nele há um acúmulo de figuras de linguagem, as quais requerem maior sensibilidade por parte do leitor. Contudo, isso não interfere diretamente no que foi retratado há pouco no esquema. Tal afirmação justifica-se, embasada no que foi proposto anteriormente, ou seja, analisar a figura feminina do Romantismo e confrontá-la com os seguimentos estético-literários do escritor Oscar Wilde, já pertencentes à segunda metade do século XIX.

Pode-se concluir que a perspectiva romântica de idealização da mulher é paralela nas duas obras. No texto poético, nota-se que a mulher carnal é alçada para que o espírito seja alcançado. O “anjo decaído” volta ao seu posto etéreo. No conto, a densa nuvem de mistério recai sob Lady Alroy nas primeiras partes da narrativa, o que condiz com uma possível estética romântica.

Porém, percebe-se que a possibilidade não se concretiza e o desfecho de cada obra difere completamente quanto à figura romanesca da mulher. A última estrofe do poema mostra que o eu-lírico tem seus “anjos loiros” vibrando “n’alma”, ou seja, o espírito idealizado é finalmente alcançado. Já no conto ocorre uma reviravolta surpreendente. Se no texto poético o ideal romântico é confirmado pela mitificação da mulher, no conto de Wilde ele é totalmente refutado. No momento em que Lord Murchison descobre que sua amada não encontrava ninguém naquela pensão, e que esta frequentava aquele lugar apenas para tomar chá e ler alguns livros, todo o mistério romântico sustentado na figura feminina cai por terra. Ainda mais depois que o narrador-personagem responde ao amigo que “Lady Alroy era simplesmente uma mulher com a mania do mistério” (idem, 2001, p. 374).

Há, portanto, a (des)mitificação da mulher romântica e de seu emblema burguês, o que não restringe somente à sociedade vitoriana, mas também à burguesia de forma geral. A mulher romanesca, que antes era “anjo do céu”, passou a ser “uma simples esfinge sem segredo” (2001, p. 374).

Considerações finais

A mulher que outrora fora “santificada”, é (des)mitificada por Wilde na segunda metade do século XIX. Deve-se, de fato, destacar que Lady Alroy não foi somente um símbolo de ruptura entre o perfil romântico e a modernidade do século. Seu papel

não se limitou a isso. O escritor inglês (des)mitificou e ao mesmo tempo emancipou a figura feminina dentro de uma sociedade austera e taxativa, comandada pelos homens.

No conto, a estratégia de manter a dúvida e a inquietação do pretendente quanto às atitudes da mulher não foi somente uma maneira de agir que comprazia o homem, mas também algo que transferia o comando da figura masculina para a feminina. Evidencia-se assim a tentativa de emancipar a mulher e tirá-la da sua condição de “dama submissa”.

Há também a questão psicológica dentro da narrativa. A incompreensão de Lorde Murchison quanto ao comportamento das mulheres é algo que se reflete no leitor que aprecia a obra (ainda mais se este for homem). A pergunta que o cavalheiro inglês faz ao narrador-personagem é matéria de discussão até hoje. Afinal, ainda hoje, os homens afirmam não compreender as atitudes singulares das mulheres.

As mulheres, segundo o narrador, “são feitas para serem amadas e não para serem compreendidas” (2001, p. 370). Com esta frase de efeito, finda-se o presente artigo.

Rafael Geraldo Vianney Peres é aluno do 6º período de Letras. Trabalho realizado sob orientação do Prof. D. Luís André Nepomuceno.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte anos*. Coord. editorial: Elvira de Oliveira e José Sacchetta. São Paulo, 1999. 273p. (Coleção vestibular).

PRIORE, Mary del e BASSENEZI, Carla (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997. 678p.

PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada. Vol. 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 595p.

PRAZ, Mario. *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. 473p.

WILDE, Oscar. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.

_____. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Martin Claret, 2009. 207p. (Coleção a obra-prima de cada autor).

Três bês: Baltasar, Blimunda e Bartolomeu transgridem os mecanismos opressores em *Memorial do Convento*

RODRIGO CORRÊA MARTINS MACHADO

Resumo: José Saramago é considerado um dos maiores autores das literaturas de língua portuguesa. Em seus romances, revisita criticamente a História de Portugal. O presente trabalho consiste em um exercício de leitura crítica apontando aspectos que mostrem como a presença e as ações das três personagens principais do romance – Baltasar Sete-Sóis, Blimunda Sete-Luas e Padre Bartolomeu – contribuíram para o questionamento acerca das imposições sociais, da História e, principalmente, em relação à opressão imposta ao povo português no século XVIII. Essas três personagens do romance destoam das históricas nesta obra, pois representam o questionamento à História e à opressão, na medida em que possuíam formas de pensar, de agir e viver diferenciadas das formas impostas pela Igreja e pelo Estado. No âmbito do romance, foram os únicos que tiveram coragem de ir contra as pressões e interdições provenientes dos mecanismos repressores ao construírem a passarola e darem asas às “vontades” que possuíam.

Palavras-chave: romance português – literatura e história – José Saramago

1. O Romance português contemporâneo e a Revolução Dos Cravos

A Revolução dos Cravos representou um dos grandes momentos histórico-culturais para Portugal, na medida em que o libertou de um regime opressor – o salazarista –, que obrigava todos a se submeterem à política subversiva, principalmente, porque neste regime ditatorial o Estado e a Igreja – duas entidades caracteristicamente dominadoras – se uniram para controlar todas as esferas da vida portuguesa. Este período, em que se identifica o salazarismo português, foi altamente marcado pela repressão e pela censura. Em relação aos pensadores, filósofos e escritores, não era tolerado nenhum tipo de oposição em relação ao regime estabelecido no poder. Isso alimentou, década após década, o descontentamento de grande parte da população portuguesa com o regime, descontentamento esse que desencadeou um movimento rebelde e contrário ao salazarismo, que alcançou seu clímax no dia 25 de Abril de 1974.

Nesse dia houve uma revolução, que nasceu inicialmente entre os militares, descontentes com o regime em vigor. Nesta revolução, buscava-se a libertação do antigo regime com a possibilidade de mudança político-econômica e em relação à censura que era o principal órgão a impedir a livre circulação de ideias pelo país. Dentro deste contexto, a literatura, altamente reprimida durante todo o período salazarista, luta para ter liberdade, mesmo considerando que, antes mesmo da Revolução, os autores lusitanos já escreviam contra o regime de forma metafórica para obterem a concessão de circula-

ção de seus livros. A liberdade buscada pela Revolução dos Cravos é aquela em que os escritores pudessem escrever sob seu ponto de vista, sem ter medo da censura ou de qualquer mecanismo de repressão ao qual poderiam ser submetidos. Por causa da censura, os textos eram muito mais plurissignificativos e sugestivos, para que os leitores conseguissem construir a sua própria interpretação das obras.

Após a Revolução dos Cravos e a queda das amarras antes impostas pelo sistema opressor, os escritores portugueses se empenharam em busca de uma revolução na escrita, que proporcionasse aos artistas demonstrar e discutir todos os erros e acertos da sociedade portuguesa pós-revolução.

Em relação à importância da Revolução dos Cravos de 1974 para a população portuguesa e, principalmente, para as produções artísticas de Portugal, Gerson Roani (206, p. 23-24) postula:

O 25 de abril transformou a vida de todos os portugueses, modificando as instituições sociais e, sobretudo, influenciando o âmbito artístico lusitano. A abordagem da produção literária portuguesa desses últimos 25 anos não pode prescindir de sondar o modo como esse acontecimento histórico influenciou a atividade escritural dos autores de Portugal contemporâneo. Essa sondagem mostra-se instigante, no caso da ficção portuguesa contemporânea, pois pode ser demonstrada uma estreita vinculação das alterações sociais com a renovação do próprio percurso artístico dos escritores portugueses anteriores e subsequentes a 1974.

Após o 25 de abril, houve uma reflexão mais ampla em relação à identidade portuguesa e sobre o que os portugueses viveram sob os 50 anos de salazarismo. Isso, obviamente, se refletiu na literatura, nestes “espíritos” privilegiados, criativos em processo de amadurecimento das ideias, que são os escritores.

As grandes obras literárias de Portugal surgem certo tempo depois da Revolução, elas já veem com um olhar mais distanciado, crítico e amadurecido em relação às transformações ocorridas após tal acontecimento; não há um olhar exaltador e, sim, um olhar crítico, impiedoso (às vezes) em relação às lacunas e vazios trazidos pela Revolução. Não são os acontecimentos pós-74 e pós-ditadura suficientes para mudar a trajetória de alguns autores, na verdade muitos deles já antecederam a Revolução.

A nova escrita que surgiu na sequência a esse acontecimento não é mais velada, nem com a carga metafórica e temática anterior – já que não havia mais nenhum mecanismo repressor das ideias. O que surgiu foi uma literatura libertadora, com a possibilidade de questionar as coisas; portanto, encontraremos obras marcadas pelas discussões acerca da identidade portuguesa, surgindo assim um novo foco de discussões.

A literatura constatou certa falência em relação à História. O percurso trilhado pela ficção portuguesa posterior a 1974 é também o percurso, nem sempre isento de indecisões, das tentativas de instaurar estratégias de representação literária adequadas a uma certa e inevitável confrontação com a História, e isso fez com que houvesse um constante diálogo entre elas.

A narrativa buscou se opor aos fatos históricos, aos acontecimentos e fez isso na medida em que desmentia o que a História antes havia postulado como o correto e definitivo. E nos perguntamos: por que é que a ficção buscou desmentir a História? Uma resposta plausível e aceitável, à qual António Apolinário Lourenço (1991) se refere, consiste no fato de que as pessoas começaram a perceber que a História oficial disseminada pela ditadura era passível de uma dura desconstrução. O fato histórico passa por meio de mãos e interpretações humanas, que por si só já se caracterizam por ser subjetivas: “aquilo que hoje é interpretado de uma determinada maneira, pode amanhã ser entendido de forma radicalmente distinta” (LOURENÇO, 1991. p. 71). Portanto, a História portuguesa também sofreu esse processo ficcionalizador por parte de seus historiadores, era hora de se buscar uma verdade mais condizente com a realidade daquele país e que explicasse, de certa forma, todo aquele tempo ao qual os portugueses se subordinaram ao regime salazarista.

No caso de Saramago, sua ficção impregnou as obras de uma recriação social dos costumes, figuras, eventos, acontecimentos e principalmente das mentalidades – maneira de pensar e agir do ser humano. Com a retomada da História surgiram romances que fingiam o real da experiência passada, para discuti-la dentro da sociedade numa perspectiva contemporânea. A narrativa de Saramago chama para si os estudos históricos, só que por um ângulo ficcional e questionador. O que foi feito foi a partir das possibilidades que o texto ficcional tem de fingir ou de criar uma maneira de lidar com o tempo. Há uma discussão e questionamentos acerca de determinado período histórico e suas reflexões na época presente. E em relação a esse fato, Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 34) postula:

Saramago é o que abraça de maneira mais evidente uma arte compromissada, ou ainda, um romancista que acredita que o romance seja um instrumento de resgate das classes desfavorecidas e um instrumento de denúncia dos desmandos dos poderosos. Por isso, sua escrita é peculiar, por inventar um narrador fortemente comprometido com uma ideologia, que, na maioria das vezes, mais do que apresentar os fatos, procura comentá-los, de modo a investir criticamente na realidade.

As obras saramaguianas pós-74 passaram a ser particularmente significativas enquanto veiculadoras de sentidos ideológicos (REIS, 2005) – ideológicos na medida em que o discurso é portador de sentidos que podem ser lidos histórica e socialmente.

Nas obras saramaguianas, a presença de cenários bem caracterizados mostram “eventos, personagens e lugares históricos que sobem à superfície do universo da ficção com inesperada naturalidade”, postulando a necessidade de repensar esses eventos, personagens e lugares “à luz de uma nova realidade histórica”. Não se pode esquecer uma característica que está presente em suas ficções, que é o fato de ele focalizar os fenômenos sociais, observando e mostrando, principalmente, os oprimidos, reiterando-os como agentes da História e, muitas vezes, criticando esses fenômenos soci-

ais de cada época. Tanto é que em suas obras observamos uma apurada reflexão sobre as “questões cruciais” do povo e da sociedade por ele retratados.

No romance saramaguiano, “História e ficção acabam por se situar num mesmo plano, já que a verdade daquela pode ser tão ilusória quanto verdadeira poderá ser a ilusão desta” (REIS, 2005, p. 93). Carlos Reis (2005) postula que Saramago vale-se de elementos como a ironia, a paródia e o sarcasmo para reinterpretar as figuras e os episódios de um passado nunca antes questionado e de realidades e situações também nunca antes mostradas, talvez por causa da repressão ou ainda porque as pessoas já se acostumaram com certas situações que até hoje são vistas como normais, como a exploração dos mais pobres. Ele mostra a sua versão da História, critica as repressões, explorações, e questiona o autoritarismo de instituições como a Igreja, o Estado, a Nobreza e, além disso, reescreve sobre o ponto de vista daqueles que nunca tiveram o direito de questioná-la, de que nunca figuraram nela, os pobres.

De acordo com Tereza Cristina Cerdeira da Silva (1989, p. 32): “O caminho (...) de José Saramago é exactamente esse: o de duvidar dos monumentos tradicionalmente aceites e de ir buscar outras marcas deixadas pelo homem na sua caminhada”.

2. O Memorial do Convento

Quando digo corrigir, corrigir a história, não é no sentido de corrigir os fatos da história, pois essa nunca poderia ser a tarefa do romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido.

José Saramago, *História e ficção*

Para a construção de *Memorial do convento*, foi necessário que Saramago estudasse as bases históricas e a partir das lacunas deixadas por elas, as preenchesse com a sua versão dessa história. Podemos notar o romance deste autor como questionador, na medida em que não aceita as imposições feitas pelos historiadores em relação a uma verdade una na História. Ele vislumbra que até mesmo o discurso histórico tem sua parcela de subjetividade, na medida em que há uma pessoa, com determinados pontos de vista por trás da escrita dos documentos históricos e que ao decodificar tais documentos, acaba por preencher as lacunas existentes entre os documentos com suas próprias ideias. “Entra aí o *novo* olhar do ficcionista que se quer historiador de uma nova História, pois o *Memorial do Convento* rebela-se contra a visão de uma história que coloca o rei como sujeito da acção de ‘erguer’ o convento de Mafra” (SILVA, 1989, p. 33).

Sendo assim, todo o discurso histórico feito durante o reinado de D. João V visou às camadas mais favorecidas da sociedade – Clero e a Nobreza –, na medida em que detinham todas as formas de controle social, de manutenção e manipulação das

ideias da época. Assim sendo, quem escreveu essa história escreveu sob o ponto de vista dos poderosos e atribuiu a eles todo o mérito da construção do convento de Mafra. O que José Saramago busca fazer é nada mais do que lançar um olhar questionador sobre essa versão da história, na medida em que acredita que D. João V não foi capaz de levantar sequer uma pedra para ajudar na construção dessa obra. O discurso meta-ficcional do romance empreende uma discussão sobre a verdadeira importância deste Rei, bem como dos nobres e do clero que o acompanhavam em relação a toda a construção. O romance privilegia o processo de construção do Convento valorizando aqueles que estavam, realmente, executando a construção deste, os trabalhadores do povo. Sendo assim, o autor contrapõe e se opõe à menção feita pela historiografia oficial portuguesa, segundo a qual D. João V foi o grande construtor do Convento de Mafra.

Em *Memorial do Convento*, a família real e seu drama deixarão de ser o foco privilegiado da narrativa e mesmo da História. Até mesmo a forma como o narrador se refere a estes não nos passa toda a grandeza que possuíam. A família real é apenas figurante de uma História, na qual o povo é o verdadeiro protagonista.

Alguém construiu esse convento, alguém sofreu, deixou para trás seus familiares, morreu, viveu em péssimas condições de higiene, de alimentação para a construção desse projeto de um Rei extravagante e “megalomaniaco”. Mas quem? Não poderiam ser outros senão os pobres, os oprimidos, as pessoas que perante a alta sociedade não tinham nenhuma função a não ser obedecê-los, trabalhar duramente e não questionar nunca as suas ordens. Podemos notar tal descaso com estes na seguinte passagem:

Fatigosos dias, mal dormidas noites. Por estes barracões repousam os operários, passam de vinte mil, acomodados em beliches toscos, para muitos, em todo caso, melhor cama que nenhuma das suas casas, só a esteira do chão, o dormir vestido, a capa por inteiro agasalho, ao menos, em tempo de frio, se aquecem aqui os corpos uns aos outros (SARAMAGO, 2007, p. 264).

Homens eram obrigados a dar a vida pela vontade do rei. Isso é exemplificado com o que acontece com um operário durante o episódio do carregamento da imensa pedra, em que era necessário que os homens fizessem um esforço “superior ao que promete a força humana para transportar a pedra de mármore até Mafra” (ORNELAS, 1986, p. 121).

A construção do convento de Mafra mostra-nos um modelo de repressão, o qual nada mais é que a representação da vontade de um rei megalomaniaco, desmedido, que não se importa com nada, nem ninguém para ter o que deseja e para ter a sua vaidade colocada nas pedras do convento. Obviamente, o que lhe coube na construção – além do imenso esforço que ele fez para construir a maquete da basílica de São Pedro, que se localizava em seus aposentos – foi somente ordená-la, enquanto muitas pessoas trabalharam, perderam a vida para poder satisfazer este capricho.

José Saramago se revela como um autor altamente preocupado com as questões políticas e sociais, mostrando-se simpático às dores e ao sofrimento da humanidade.

Sua escrita é marcada pelo fato de nela as classes sociais oprimidas ganharem voz no contexto histórico-social e terem a possibilidade de participar, de forma revisionista, da História da qual foram excluídas: “a inserção das figuras populares no devir da História surge com a dimensão de uma reparação tardia mas ainda necessária”(REIS, 1986, p. 194).

Memorial do Convento é uma obra caracteristicamente dialógica, em que ficção e História se entrelaçam a fim de, entre outras coisas, dar voz aos oprimidos. “O destino das personagens é, então, indissociável do devir de uma História que a ficção repensa, tanto em função do passado propriamente histórico, como até em função do futuro” (REIS, 1986, p. 308).

Neste livro, podemos notar que o autor privilegia em relação ao Convento, a sua origem e principalmente os que nela trabalharam. Trata-se de um memorialismo repensado e reutilizado à luz das circunstâncias histórico-sociais que envolvem *Memorial do Convento* e seu autor.

Para Silva (1989), “o fundamento desse ‘memorial’: rever o passado para questionar Conceitos de essencial e acessório, de dominante e dominado, que se crêem por vezes absolutos, por força da engrenagem ideológica que os impõem como tais” (SILVA, 1989, p. 31-32).

Desde o início do romance, podemos notar que os trabalhadores do convento são aqueles que vivem em péssimas condições, pessoas altamente necessitadas de melhores condições de vida. Na história do Convento, o povo é o grande protagonista, são as pessoas das camadas populares as responsáveis pelo trabalho bruto, muitas vezes forçado, que gerou esta obra: “pelo menos o povo é o mesmo de sempre: trabalhando incansavelmente para sustentar as ordens privilegiadas, pagando com pesadas lágrimas ao mais pequeno sinal de rebeldia, morrendo à míngua um pouco a cada dia” (LOURENÇO, 1991, p. 74).

E ainda ao chegar para trabalhar na imensa obra, esses trabalhadores foram tratados como servos, vivendo em um tipo de submissão escrava, em que o Rei “não mede esforços”, para ver sua vontade cumprida, já que para ele a sua vontade só não é maior que a de Deus.

Ordeno que a todos os corregedores do reino se mande que reúnam e enviem para Mafra quantos operários se encontrem nas suas jurisdições [...], retirando-os, ainda que por violência, dos seus mestres, e que sob nenhum pretexto os deixem ficar. [...] “Foram as ordens, vieram os homens. De sua própria vontade alguns. [...] Deitava-se o pregão nas praças, e, sendo escasso o número de voluntários, ia o corregedor pelas ruas, acompanhado dos quadrilheiros, entrava nas casas, empurrava os cancelos dos quintais, saía ao campo a ver onde se escondiam os relapsos, ao fim do dia juntava dez, vinte, trinta homens, e quando eram mais que os carcereiros atavam-nos com cordas, variando o modo, ora presos pela cintura uns dos outros, ora com improvisada pescoceira (SARAGAMA, 2007, p. 283).

3. Baltasar, Blimunda e Bartolomeu

Baltasar, Blimunda e Padre Bartolomeu são as únicas personagens destoantes das figuras históricas em *Memorial do Convento*. Os três representam o questionamento à História e à opressão, na medida em que pensavam, agiam e viviam de maneira contrária às formas convencionadas pela Igreja e pelo Estado (mecanismos opressores). É necessário considerarmos alguns fatos, os quais fazem destas personagens as verdadeiras questionadoras das regras sociais impostas pelo Império e pelo poder da Igreja.

É curioso pensar que em momentos nos quais a Santa Inquisição dominava as “vontades” das pessoas e reprimia qualquer ato considerado incorreto ou que feria os mecanismos repressores de alguma maneira, um padre infringia ordens superiores. Ao colocar este padre na obra, Saramago parodia o discurso histórico para satirizar a posição da Igreja perante a sociedade, já que esta era obrigatoriamente controlada pelos mandamentos daquela.

Padre Bartolomeu, no início da obra, em vez de se afastar da filha de uma pecadora – relembrando que a mãe de Blimunda foi extraditada por ter visões e revelações – assiste com esta ao auto-de-fé, para que de certa forma ambos deem um último adeus à mãe desta personagem, e após isso os dois vão embora juntos, ou seja, ele é condizente de alguma maneira com os “pecadores”.

Neste ponto observamos que o padre já alimentava alguma amizade por Blimunda e Sebastiana, sua mãe, além de compactuar com essas visões estranhas da mãe e da filha, na medida em que sabia das visões e revelações de Sebastiana e também que Blimunda tinha o “dom” de ver através das coisas.

Outra atitude que não condizia com a condição de Padre de Bartolomeu é abençoar um casal – mesmo sem palavras, pois não foram necessárias para que a benção se desse – sem que estes tenham se casado perante a Igreja e adquirido o santo sacramento trazido pelo casório. Como podemos observar na seguinte passagem:

Era como se calada [Blimunda] estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem [Bartolomeu], fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados. (SARAMAGO, 2007, p. 57)

Que padre é esse que discorda das leis da Inquisição e que muitas vezes duvida de suas próprias pregações? Os leitores de *Memorial do Convento* podem vislumbrar que Padre Bartolomeu está à frente de sua época. Ele não aceita imposições, muito menos tem seus questionamentos limitados pelas “verdades” bíblicas. Ele leva Baltasar a acreditar que “maneta é Deus, e fez o universo” (SARAMAGO, 2007, p. 65).

Em outro momento Bartolomeu desafia os mecanismos opressores com o projeto de construção da Passarola, que além de arrojado, também feria os mandamentos da Igreja, porque para que esta “engenhoca” alçasse voo seriam necessários conhecimen-

tos de alquimia – os quais Bartolomeu adquiriu na Holanda – e também utilizar das “vontades” das pessoas, as quais o próprio Padre teme que sejam descobertas:

Quando quiserem saber que partes fazem navegar a máquina pelos ares, não poderei responder-lhes que estão vontades humanas dentro das esferas, para o Santo Ofício não há vontades, há só almas, dirão que as mantemos presas, a almas cristãs, e as impedimos de subir ao paraíso (SARAMAGO, 2007, p. 184).

Após apresentarmos rapidamente as ideias do Padre, devemos nos deter um pouco no casal que se destaca em *Memorial do Convento*: Baltasar e Blimunda. Quando nestes pensamos, certamente relembramos personagens que também não se inquietam com os mandamentos em voga e se preocupam com a arte de darem asas aos desejos que possuíam e, para dessa maneira serem felizes. De acordo com Tereza Cristina Cerqueira da Silva (1989, p. 34):

Baltasar e Blimunda serão, assim, o casal que metonimicamente guardará os segredos dos pequenos, dos humilhados, dos execrados, dos banidos, dos condenados. O narrador desloca o eixo tradicional de leitura do passado, comprometido com a nobreza e o clero, deixa emergir o povo e aí elege os seus novos heróis, nomeia-os quando o silêncio da história vitoriosa tenta encobrir os seus nomes.

O casal nunca oficializou a união que tinha, segundo as normas da Igreja. O compromisso entre eles se deu com uma forma diferenciada de celebração do amor, pois Blimunda era virgem, “Correu algum sangue na esteira”, e a celebração se deu quando ela, após ter umedecido o dedo indicador no sangue que escorrera, “perseguinou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, perto do coração” (SARAMAGO, 2007, p. 55)

Outro ponto que nos chama atenção em relação a Blimunda e Baltasar diz respeito ao fato de que foram as únicas personagens que, de certa maneira, escaparam da repressão sexual implantada pela Igreja, com ajuda do Estado. Entre eles, pouco se vê de discurso amoroso, mas notamos muito amor, paixão, entrega carnal, gozo e uma complementação. Tal era a integração entre eles, que, de acordo com Silva (1989, p. 84), um herdeiro não lhes faltou:

Talvez porque tenham descoberto a plenitude no encontro a dois, priorizando o erotismo e não a fertilidade, talvez porque não tenham herança a deixar, pois a que deixariam era a de um saber maior que o do vulgo, novo demais para lançar frutos imediatos.

Dessa maneira, será a relação amorosa entre Baltasar e Blimunda, até o momento em que ela encontra o amado morrendo na fogueira da Inquisição. Em tal acontecimento, ela vê seu amado por dentro, mesmo que de maneira indireta, e isso se dá quando ela observa a “vontade” de Baltasar ascender ao céu.

As três personagens apresentadas se atrelaram através dos laços de amizade, para darem asas às “vontades” que possuíam, sem se importarem com os mandamentos do Santo Ofício, e dessa forma, construiram a passarola. Ambos tinham mais que um sonho em comum, pois todos estavam “unidos nas dúvidas religiosas e na heresia” (SILVA, 1989, p. 57).

Deteremo-nos neste ponto a analisar o processo de construção da passarola que, de certa forma, mostra-se como um projeto inovador, que infringe as limitações da Inquisição. Esta edificação é um trabalho que representa a libertação dos sonhos de toda uma nação reprimida. Pode-se dizer que eles buscam construir uma nova realidade, que vive dentro das suas próprias imaginações e ideias, pois a passarola simboliza a construção de um novo mundo onde possa haver liberdade de criação e da própria ação de sonhar.

Esta construção se mostra num plano utópico em que “a utopia (...) existe na imaginação, no sonho, na fantasia, na vontade de muitos indivíduos que habitam o espaço textual do *Convento*” (ORNELAS, 1996, p. 127). O pensamento utópico está presente no texto como uma exploração de possibilidades, ou um exercício em teoria especulativa, representado pelos sonhos e pelas vontades, e, como tais, não podem ser travados e/ou controlados por qualquer mecanismo repressor. E as elites querem acabar, imobilizar as ideias e os espaços nos quais é produzido esse tipo de construção simbólica.

A Quinta do Duque de Aveiro, em S. Sebastião da Pedreira, foi o lugar no qual se passou todo o processo de construção da passarola, conseqüentemente, local privilegiado onde as aspirações eram libertas, onde Blimunda, Baltasar e Bartolomeu esqueciam as regras ditadas pela Igreja e Estado e buscavam livremente realizar o sonho de voar.

A história do voar em *Memorial do Convento* inaugura um novo plano de navegação pelos ares, já que a máquina voa não com ajuda de motores, turbinas, mas através das vontades de todos aqueles que não as podiam demonstrar. A construção da passarola é um modelo de trabalho extremamente eficaz, no qual houve harmonia, desejo de realização e acordo entre o objeto sonhado e o ideal que o impulsionou. Para essa construção o Padre Bartolomeu emprestou a ciência que possuía, Baltasar e Blimunda emprestaram toda a mão de obra, ele, os dons do artesanato e ela, sua magia; mais tarde com a junção de Domenico Scarlatti ao grupo, ele enlevou os demais envolvidos na trama através de sua arte e, além disso, colocou a música a serviço do voar. Sua música milagrosa ainda foi capaz de salvar Blimunda da morte.

Entre eles havia muito respeito e muita cumplicidade: sabiam que para conseguir atingir seus objetivos, necessitavam de uns dos outros; no fim se tornaram amigos, unidos pelo sonho de alçar voo. A passarola é um exemplo de construção como cooperação, de como viver e construir juntos, respeitando a alteridade. Depois do voo se realizam as vontades, os homens juntos vão em busca de um mundo ainda desconhecido. Não muito tempo depois, o sol começa a se pôr e a descida se torna inevitável. Vale

ressaltar que no episódio do voo, Domenico fica para trás, não chega a tempo de ir com os demais. Segundo Tereza Cristina Cerdeira da Silva (1989, p. 66):

A orientação da narrativa é evidentemente ideológica, pois só quando finda o tempo glorioso da tríade e da passarola, só quando o caminho de Mafra é escolhido pelos voadores, só então começa realmente o Memorial do Convento.

Sabemos que o narrador também é condescendente com essas personagens, pois para ele o homem é o criador do mundo e das verdades que o sustentam. O narrador valoriza o homem que trabalha, que opera, sendo mais uma voz que compactua com o sonho de voar das personagens, que as esconde a fim de que possam realizar suas vontades e protagonizar esta História da construção.

As três personagens analisadas trazem consigo a experiência da transgressão. O narrador as coloca na obra para exemplificar a libertação das amarras e representar os oprimidos. Estes se tornam principais pelo sonho, o que nos remete à ideia de que mesmo com Estado e Igreja controlando o caminho de todos, ainda havia uma saída, a qual se resume no infringir às regras e ultrapassar os limites da imaginação.

A vida que Baltasar, Blimunda e Bartolomeu viviam era por demais questionadora, exatamente pelo fato de ambos viverem numa sociedade hipócrita, a qual os obrigou a resguardar suas novas experiências.

Padre Bartolomeu enlouqueceu ao descobrir que era possível ser livre em uma terra de ambições, traições e domínio estatal e clerical; e Baltasar, por espalhar aos quatro cantos a sua experiência representativa de libertação, acabou por ser queimado na fogueira da Santa Inquisição – esta o proclamou como herege. Somente Blimunda resguardando seus segredos continuou no Império, ela que aprendeu a viver perdas, primeiro a da mãe, depois a do amado. Mulher forte e determinada, que estaria fadada a viver só até o fim de sua vida.

4. Considerações finais

Todo o discurso presente na obra é voltado para o outro, para as reflexões que poderão ser feitas a partir da leitura do livro. Para Bakhtin, essa orientação do discurso para o outro tem fundamentos sociais, o sujeito passa a se conhecer na terceira pessoa, passa a ver as coisas com um olhar mais distanciado, para poder julgar melhor a situação. Isso não quer dizer que seja um olhar neutro, muito pelo contrário.

Na verdade, o discurso do autor quer nos fazer interrogar toda uma História de séculos, principalmente, por meio das ações de Baltasar, Blimunda e Bartolomeu, que são a verdadeira personificação do questionamento da História e dos valores sociais presentes na obra.

É importante ressaltarmos que para que as personagens analisadas obtivessem sucesso em seus planos e para que a própria narrativa fluísse como algo questionador

dos modelos sociais e históricos, o narrador foi de extrema importância, na medida em que foi um “árbitro” durante o decorrer da História. Podemos fazer tal afirmação ao levarmos em conta o fato de que durante toda a narrativa ele esteve controlando as ações das personagens. A forma como ele articula as informações e as falas das personagens no texto contribui e muito para essa nova visão da História por ele almejada.

O narrador só dá “autonomia” às personagens mais questionadoras, às pobres, pois seu intuito é trazê-las à tona na História e fazer com que participem ativamente desta, portanto ele não “concede a mínima autonomia discursivas às personagens mais conotadas com o Poder”, fazendo assim com que nos orientemos no sentido que ele nos propõe: a favor das classes oprimidas. O que corrobora com esta afirmação é o fato de que muitas vezes “o discurso do narrador e das personagens se fundem” (idem, p. 75), tornando o discurso ainda mais persuasivo. Ele orienta o leitor de maneira que este é levado a criar uma certa consciência crítica em relação ao assunto. De acordo com Bakhtin, o autor não faz mais do que *orquestrar* seu enredo, para levá-lo ao caminho que deseja.

Pode-se dizer também que o narrador se situa tanto na época em que a história é contada, quanto no nosso presente da enunciação. Isso se dá porque o próprio Saramago, ao escrever este livro, como já dissemos, buscou através do passado refletir sobre o que Portugal foi, o que ele é e o que ele poderia ser. Para isso, o narrador vale-se do enquadramento no presente para através de um olhar posterior à construção do convento, poder “julgar” todo o processo de construção da História.

Memorial do Convento é um romance, no qual o autor buscou e conseguiu recriar uma história a partir de seu próprio ponto de vista sobre ela, e no qual ele consegue trazer à tona problemas e personagens que haviam sido excluídos da História, através de uma narrativa onde o passado/ presente, ou o Histórico/ ficcional se intersectam para questionar e, de certa forma, modificar a visão do português em geral, sobre o processo de formação da História de seu país.

Rodrigo Corrêa Martins Machado é graduando em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. e-mail: rodcorrear@hotmail.com. Orientador: Prof. Dr. Gerson Luiz Roani.

5. Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. M. O discurso em Dostoiévski, in: *Problemas da poética de Dostoiévski/ Mikhail Bakhtin*. Tradução de Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FONSECA, Pedro. Ironia, sátira e secularização no Memorial do convento de José Saramago, in: *Letras*, Curitiba: UFPR, n. 43, p. 35-47, 1994.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LOPES, Óscar. José Saramago: As fronteiras do maravilhoso real, in: *Os sinais e os sentidos: Literatura portuguesa no século XX*. Lisboa: Caminho, 1986.

LOURENÇO, António Apolinário. História, ficção e ideologia: representação ideológica e pluridiscursividade em *Memorial do Convento*. *Vértice*. Lisboa, Vol. 2, n. 42, p. 69-78, setembro, 1991.

ORNELAS, José N. Resistência, Espaço e Utopia em *Memorial do Convento* de José Saramago, in: *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*. Outubro 1996.

REBELO, Luís de Sousa. *A consciência da história na ficção de José Saramago*. *Vértice* 52/ Janeiro- Fevereiro 1993.

REIS, Carlos. Memorial do Convento ou a emergência da história. *Revista de Ciências Sociais*. n. 18/19/20, p. 91-103, fev. 1986.

_____. *História crítica da literatura portuguesa*. Vol. 9. *Do neo-realismo ao Post-modernismo*. Lisboa. Verbo, 2006.

_____. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o crivo dos cravos: as portas abertas por Abril, in: *Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis*. São Paulo: Scortecci, 2006.

_____. *No limiar do texto: Literatura e História em José Saramago*. São Paulo: Annablume, 2002.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 33 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a História e a ficção: Uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

“Minha palavra é meu penhor”¹: a teoria dos atos de fala e a relação entre linguagem e referência

STEFANIA MONTES HENRIQUES

Resumo: J. L. Austin é considerado como um dos expoentes da Filosofia da Linguagem Ordinária, também conhecida como Escola de Oxford. Em *Quando dizer é fazer*, Austin defende a tese que ao proferir determinadas palavras realizamos ações. Assim, o autor define, em um primeiro momento, a distinção entre performativos e constataivos, entretanto, em determinado momento de sua teoria, Austin percebe que essa distinção não se sustenta ao ser submetida a alguns testes. A partir dessa constatação, o autor divide os atos de fala em três atos distintos: o ato locucionário, ilocucionário e perlocucionário, que podem acontecer concomitantemente sem que um seja subordinado ao outro. O objetivo desse artigo é, portanto, evidenciar o momento de tensão e conseqüente reelaboração teórica dos atos de fala, dando ênfase às noções de linguagem e de referência, estabelecendo uma comparação dessas noções com àquelas anteriormente definidas por Gottlob Frege.

Palavras-chave: filosofia da linguagem – atos de fala – J. L. Austin

1. Introdução

O objetivo desse trabalho é a problematização da noção de referência no desenvolvimento da lingüística, levando em consideração as marcas deixadas pela teorização fregueana no desenvolvimento das Ciências da Linguagem, especificamente na Pragmática. Dessa forma, o ponto principal que nos propomos a tratar é a teoria dos Atos de Fala de J. L. Austin (1990), evidenciando a mudança de paradigma efetuada por esse autor nos estudos sobre a linguagem e o lugar que é dado à referência em sua teorização. Para tal, nosso trabalho será dividido em quatro partes: i. o primeiro momento da teoria dos atos de fala (performativo/constatativo); ii. evidenciar os momentos de tensão, e conseqüente reelaboração teórica; iii. explicar o segundo momento dessa teoria (atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários); iv. fazer algumas considerações acerca da noção de referência e linguagem, discutindo até que ponto Austin se distancia/aproxima das elaborações de G. Frege.

Antes de iniciarmos nosso trabalho faz-se necessário contextualizar o pensamento de J. L. Austin (1990). A Filosofia Analítica da Linguagem desenvolve-se com os trabalhos conjuntos de Gottlob Frege (1978), Bertrand Russell (1905) e Ludwig Witt-

¹ AUSTIN, J.L., 1990.

genstein (1921), considerados como responsáveis pela reorientação da filosofia. Essa mudança de paradigma marcou significativamente a tradição filosófica devido ao fato de que a atenção da filosofia direciona-se para questões essencialmente lingüísticas, como, por exemplo, a relação entre a referência e a linguagem ou ainda a natureza do significado, e, por tal motivo foi denominada de *linguistic turn* (virada lingüística):

A partir deste momento, a nossa capacidade de expressar linguisticamente o ser ou o conhecimento do ser é colocada em questão. A pergunta fundamental a que os filósofos analíticos tentam responder não é mais sobre a natureza do ser ou do conhecimento, mas sobre a natureza da linguagem através da qual falamos sobre o ser e o conhecimento. (MARGUTTI, 2002, p. 126).

Assim, a Filosofia Analítica da Linguagem divide-se em duas vertentes: o Positivismo Lógico e a Escola de Oxford. A primeira vertente parte da prerrogativa de que os problemas filosóficos são, em sua essência, problemas de linguagem oriundos das imperfeições e ambiguidades da linguagem comum, e que, conseqüentemente, há a necessidade de criação de uma língua perfeita, livre de ambigüidades, para a constituição do discurso científico. Em contrapartida, a Escola de Oxford defende a utilização da linguagem comum como solução para os problemas filosóficos. Essas duas vertentes utilizam-se do mesmo método analítico que consiste na decomposição de expressões complexas em expressões simples. Entretanto o fazem de maneira distinta, já que o positivismo lógico decompõe uma expressão complexa, através dos recursos da lógica em várias expressões simples. Já a filosofia da linguagem ordinária utiliza-se dos recursos da própria linguagem para a decomposição de expressões complexas em expressões simples.

J. L. Austin é considerado como um dos expoentes da mencionada Filosofia da Linguagem Ordinária – também conhecida como Escola de Oxford – com a sua teorização sobre os atos de fala. Nas conferências apresentadas na Universidade de Harvard em 1955 – e agrupadas no livro *Quando dizer é fazer* (1990)– Austin utiliza-se de exemplos claros a fim de tornar a reflexão mais concreta, aproximando-a da experiência cotidiana de um falante – ao contrário do que o positivismo lógico pretendia com as análises formais da língua.

É, portanto, a complexidade das expressões da linguagem comum e cotidiana que justifica o estudo da mesma, não só para fins de resolução dos problemas filosóficos, mas também pelo próprio estudo da linguagem e de seu funcionamento. Segundo esse autor, da união e cooperação entre as pesquisas de filósofos analíticos, gramáticos e linguistas emergiria uma nova e verdadeira ciência da linguagem:

Na história da investigação humana – escreve Austin – a filosofia ocupa o lugar do sol inicial, central, seminal e tumultuoso; de tempos em tempos abandona uma parte de si próprio a fim de que assuma o estágio de ciência, como planeta, frio e perfeitamente regularizado, progredindo rapidamente para um distante estágio final. Isso aconteceu há

muito tempo, no nascimento da matemática, e repetiu-se quando nasceu a física; no último século testemunhamos o mesmo processo lentamente e de modo quase imperceptível, no nascimento da lógica matemática, através dos esforços conjuntos de filósofos, gramáticos e outros estudiosos da linguagem, de uma verdadeira e compreensiva ciência da linguagem? (AUSTIN, 1980, p. 14)²

É com esse projeto de uma nova ciência da linguagem que Austin inicia suas considerações sobre a natureza de determinados verbos e a função que lhes é atribuída nos atos de fala. Durante o desenvolvimento de sua teorização percebemos que as circunstâncias de proferimento das sentenças e os indivíduos envolvidos nesses proferimentos contribuem para uma noção de referência interligada ao contexto, e, ainda, que há momentos de tensão na elaboração dessa teoria que tem como consequência sua reorientação.

2. *Performativos x Constatativos*

Na primeira conferência proferida em Harvard, Austin (1990) afirma que o foco de sua atenção será um assunto já bastante difundido e, por tal motivo, óbvio. Entretanto, ainda não haveria autores que tivessem se dedicado à sua explanação. Segundo o autor, durante muito tempo, os filósofos acreditaram que uma sentença declarativa teria como única função o ato de “descrever” um objeto ou estado de coisas, o que poderia ser feito de forma verdadeira ou falsa. Esse tipo de concepção remete à abordagem utilizada pelo positivismo lógico e exclui, de certa maneira, os demais usos de sentenças declarativas – não menos importantes – tais como, perguntas e exclamações, ordens e pedidos, dentre outros.

De início apareceu, nem sempre formulada sem deplorável dogmatismo, a concepção segundo a qual toda declaração (factual) deveria ser “verificável”, o que levou à concepção de que muitas “declarações” são apenas o que poderia chamar de pseudo-declarações (AUSTIN, *ibidem*, p. 22)

Havia inicialmente, portanto, uma necessidade de se constatar ou negar fatos por intermédio de declarações, ou seja, verificar se aquilo que era declarado condizia ou não com determinado estado de coisas. Entretanto, verificou-se que algumas sentenças, apesar de não possuírem referência, possuíam sentido, daí serem posteriormente nomeadas como “pseudo-declarações”. Ora, semelhante situação ocorreu com Goltob Frege(1978) no artigo “Sobre o sentido e a referência” ao perceber que certas sentenças apesar de possuírem uma estrutura gramatical correta não possuíam referentes, não eram verificáveis. Segundo Austin(1990), a ocorrência de sentenças desse tipo le-

² Não tivemos acesso direto à essa citação e sim pela coletânea *Os Pensadores*.

vou os filósofos a admitirem a existência de algumas dessas sentenças e, posteriormente, a considerarem que muitas delas, apesar de estarem gramaticalmente construídas, não serviam para declarar nem constatar estados de coisas.

Dessa forma, Austin inicia as considerações sobre os proferimentos performativos, explicitando que não se trata de um caso no qual há falta de sentido da sentença, mas sim casos nos quais as sentenças nada relatam, nem podem ser classificadas como verdadeiras ou falsas e que ainda contenham um dos aspectos mais relevantes na sua categorização: no momento em que são proferidas realizam uma ação. Exemplos de proferimentos performativos seriam: “Aceito”, “Batizo”, “Prometo”, dentre outros. É perceptível que, ao proferir esses verbos, não fazemos constatações acerca de objetos ou situações, e sim realizamos uma ação, que só é de fato realizada no momento em que dizemos tais palavras.

Assim, é estabelecida, em um primeiro momento, a distinção entre constativos (constatativos) e performativos. Os primeiros seriam sentenças de forma A é B, ou seja sentenças declarativas e constatações acerca de objetos ou estados de coisas. Já os performativos seriam, como foi mencionado, sentenças que, ao serem proferidas, realizam uma ação. Dessa maneira, ao dizer “Prometo que irei à sua casa amanhã”, estou, no momento do proferimento, comprometendo-me a efetuar uma ação, a saber, ir à sua casa amanhã. Podemos citar como outra característica diferenciadora dessas duas classes de proferimentos o fato de que as sentenças declarativas podem ser classificadas como verdadeiras ou falsas, enquanto que as sentenças performativas são felizes ou infelizes.

Chegamos a um dos pontos cruciais da teorização de Austin, a saber, as noções de felicidade e infelicidade. Para uma melhor compreensão das mesmas é válido fazer algumas considerações sobre a forma como os critérios de felicidade de um proferimento performativo foram estabelecidos:

Genericamente falando, é sempre necessário que as circunstâncias em que as palavras forem proferidas sejam, de algum modo, apropriadas; frequentemente, é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realize determinadas ações de certo tipo, quer sejam ações “físicas” ou “mentais”, ou o mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais (AUSTIN, *ibidem*, p. 26) [grifos do autor].

A partir dessa constatação, Austin estabelece os critérios aos quais todo proferimento performativo deve enquadrar-se para que seja considerado um proferimento feliz, ou seja, concretizado de maneira completa e correta:

- (A.1) Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias; e além disso que
- (A.2) as pessoas e circunstâncias particulares, em cada caso devem ser adequadas ao procedimento específico invocado.

(B.1) O procedimento tem que ser executado, por todos os participantes, de modo correto, e

(B. 2) completo.

(Γ. 1) Nos casos em que, como ocorre com freqüência, o procedimento visa às pessoas com seus pensamentos e sentimentos, ou visa à instauração de uma conduta correspondente por parte de alguns participantes, então, aquele que participa do procedimento, e o invoca, deve de fato ter tais pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se conduzirem de maneira adequada, e, além disso,

(Γ. 2) devem realmente conduzir-se dessa maneira subseqüentemente. (AUSTIN, *ibidem*, pg. 31)

Segundo Austin, há grande distinção entre os critérios – o que é assinalado com o uso de letras latinas em contraposição à letra grega – e, conseqüentemente faz com que os tipos de infelicidades ocasionadas pela transgressão dos mesmos sejam, também, de natureza distinta. Assim, caso as regras do tipo A e B sejam violadas, o ato performativo não se conclui, ou seja, se as palavras que usamos não são adequadas ou as pessoas envolvidas no ato não ocupam as posições exigidas. Dessa forma, se alguém que já é casado profere a palavra “aceito” em um novo casamento, ele não efetua o ato de casar-se. Em contrapartida, caso as regras de tipo Γ não sejam respeitadas, o proferimento performativo não deixa de ocorrer, entretanto, possui falhas. Um bom exemplo desse tipo de infelicidade seria quando, ao proferir “Prometo que irei à sua casa amanhã” eu esteja sendo insincero e, na realidade, não tenha a intenção de fazer uma visita amanhã. Assim, as infelicidades de tipo A e B são denominadas por Austin de desacertos (más invocações), enquanto que as infelicidades de tipo Γ são chamadas de abusos (más execuções). Austin propõe um esquema para classificação dessas categorias, entretanto, não o explicitaremos aqui devido à sua falta de relevância para o objetivo de nosso trabalho.

Cabe explicitar, porém, que o autor aplica esses tipos de infelicidades não só aos atos verbais, mas também a todo e qualquer ato cerimonial concluindo que há mais tipos de felicidades do que anteriormente supunha e, por fim, que as diferentes categorias podem combinar-se, ou seja, pode haver dois tipos de infelicidade acontecendo concomitantemente.

3. Momento de Tensão: como diferenciar performativos de constatativos?

Nesse tópico, daremos especial ênfase às dificuldades encontradas por Austin no estabelecimento da distinção performativo/constatativo. Partilhamos da concepção de que esses momentos de tensão na teoria de Austin, fazem parte do próprio processo de elaboração da mesma. Pois bem, o primeiro momento aparente de tensão, encontra-se na conferência V na qual Austin pretende estabelecer os critérios possíveis para re-

conhecimento dos performativos devido à constatação de que as declarações possuem uma dimensão performativa, e vice-versa:

Por haver sugerido que os performativos não são assim tão obviamente distintos dos constatativos – os primeiros felizes ou infelizes, os segundos verdadeiros ou falsos – passamos a considerar como definir mais claramente os performativos. A primeira sugestão foi a de se encontrar um critério ou critérios gramaticais, ou de vocabulário, ou uma combinação de ambos. Destacamos o fato de que certamente não há nenhum critério absoluto desse tipo; e de que muito provavelmente não seria viável sequer fazer uma lista de todos os critérios possíveis. Além disso, tais critérios não serviriam para distinguir os performativos dos constatativos, uma vez que é muito comum que a mesma sentença seja usada, em diferentes ocasiões de proferimento, das duas formas, como performativo ou como constatativo (AUSTIN, 1990, p. 66).

É perceptível que as características, antes explicitadas como caracterizadoras da distinção entre performativos/constatativos, confundem-se, fazendo com que, em consequência, essa dicotomia seja inadequada. Isso se dá na medida em que, ao proferir um constatativo, eu realizo uma ação que pode ser bem-sucedida ou mal-sucedida: ao dizer, por exemplo, “Eu declaro que a lixeira é azul” estou realizando a ação de declarar algo sobre um determinado estado de coisas. Quanto à dimensão constatativa dos proferimentos performativos, podemos afirmar que os mesmos mantêm uma ligação com os fatos no mundo. Ora, ao proferir de maneira insincera “Prometo que irei à sua casa amanhã” e, realmente, não ir à sua casa, meu proferimento será infeliz não só pela minha insinceridade, mas, também, falso, por não ser condizente com os fatos. Disso decorre a constatação de que, em alguns casos a felicidade de um proferimento decorre da veracidade de uma declaração.

Após essas constatações, Austin empreende o projeto de elaboração de uma lista de verbos performativos (tanto explícitos quanto implícitos). Entretanto, é perceptível outro momento de tensão teórica, na medida em que o autor ainda sente dificuldades de estabelecimento dos critérios de reconhecimento desses performativos, tendo em vista os motivos supracitados. É a partir desse momento, que Austin percebe a necessidade de uma reorientação em sua elaboração. Segundo Marcondes (2006), Austin

propõe, portanto, que sua concepção do uso da linguagem como uma forma de agir seja estendida para toda a linguagem, considerando o ato de fala como a unidade básica da significação e, tomando-o, por sua vez, como constituído por três dimensões integradas ou articuladas: respectivamente os atos locucionário, ilocucionário e perlocucionário. (MARCONDES, 2006, p. 224). [grifos do autor]

4. Mudança de Perspectiva:

Atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários

Segundo Austin (1990), há a necessidade de se considerar em quais momentos dizer algo é fazer algo. Esse é o ponto de partida para a determinação dos três tipos de atos: locucionário, ilocucionário e perlocucionário, que podem ocorrer concomitantemente no proferimento de sentenças. Deter-nos-emos em cada um deles, evidenciando suas particularidades e seus componentes.

O ato locucionário consistiria no ato de se proferir certos ruídos, identificáveis como palavras e sentenças pertencentes à uma determinada língua, em conformidade com uma gramática e, ainda, com um sentido e uma referência. O ato locucionário poderia, portanto, ser dividido em três atos: o fonético, fático e rético. O ato fonético consistiria na simples emissão de um ruído (*phone*); o ato fático seria aquele que diz respeito ao proferimento de determinados ruídos que pertencem à uma língua e estão em conformidade com uma gramática (*pheme*); e, por fim, o ato rético, que é o ato de fala no qual proferimos determinadas palavras com um sentido e uma referência determinada. O que devemos ressaltar é o fato de que Austin insere de uma maneira mais sistemática as noções de sentido e referência, entretanto, apesar de se utilizar da distinção proposta por Frege, parece-nos que há um pequeno deslocamento na abordagem empreendida. Essa questão será tratada mais detalhadamente no próximo tópico.

O ato ilocucionário, por sua vez, é o ato realizado ao se proferir uma determinada sentença (ou seja, um ato locucionário). É composto pela classe dos proferimentos performativos e, dessa forma, toma para si a característica essencial dos mesmos: é o ato pelo qual realizamos uma ação. É nesse ponto que Austin diferencia força ilocucionária de significado, sendo que a primeira é convencional e faz com que um proferimento realize uma ação (dimensão performativa), enquanto que o segundo seria o sentido e a referência da sentença. Um aspecto importante sobre esse tipo de ato é que algumas vezes o verbo performativo está implícito: “Meu cão morde” sendo utilizado como um aviso ao meu interlocutor, ou seja, a força ilocucionária não é diminuída devido ao uso do verbo performativo implícito.

E, por fim, o ato perlocucionário. Segundo o autor, há momentos em que ao dizer algo, esperamos que, com isso, um determinado efeito seja produzido em nosso interlocutor. Esse efeito pode ser um pensamento, sensação ou sentimento. Para ilustrar esse tipo de ato, utilizaremos o seguinte exemplo: suponhamos que eu tenha matado uma pessoa e esteja sob julgamento. Na hora do meu depoimento, com a intenção de ser absolvida, eu digo a frase “João me convenceu a matar Maria”. É óbvio que o “uso” da expressão “me convenceu” ocorreu com o objetivo de culpar João pela morte de Maria, e, conseqüentemente diminuir minha pena. É perceptível que o ato ilocucionário tem forte relação com o subjetivo, já que o locutor tem uma intenção de produzir uma reação no interlocutor ao dizer determinadas palavras.

Esses três tipos de atos se relacionam na medida em que podem acontecer simultaneamente, sem que um seja dependente do outro. Dessa forma, ao proferir “Avi-

so que meu cão é bravo” eu realizo os três atos de fala, já que estou proferindo sentenças de uma determinada língua e, com sentido e referência (locucionário); estou realizando a ação de avisar meu interlocutor (ilocucionário) e, por fim, ao dizer essa sentença tenho a intenção de deixá-lo atento ao fato de que meu cão é bravo (perlocucionário).

Ainda no que diz respeito aos atos de fala, é importante ressaltar a necessidade de distinção entre os atos ilocucionários e perlocucionários. Dessa forma, é necessária a distinção entre ao dizer e por dizer. Como foi dito anteriormente, os atos ilocucionários caracterizam-se pela realização de uma ação no ato de proferimento e pela sua natureza essencialmente convencional. Por tal motivo, para que sejam consolidados, têm que obedecer certas regras – sendo que estas podem estar implícitas ou explícitas².

Em contrapartida, se os atos perlocucionários não são convencionais, não posso afirmar, com base em uma convenção, que o indivíduo *x* tinha a intenção de me convencer a fazer algo. Além disso, essa última classe de atos é caracterizada pelo fato de que o ato produz conseqüências no ouvinte, que podem, ou não, estar de acordo com a intenção do falante.

5. Conclusão

Como foi dito anteriormente, um dos objetivos de nosso trabalho era investigar a noção de referência na teoria dos atos de fala de J. L. Austin e perceber em quais aspectos essa abordagem se distancia e também se aproxima das elaborações de Gottlob Frege. Para cumprirmos com o nosso objetivo, presente no item iv e indicado na introdução, é necessária uma breve explicação dos pontos que serão abordados. Em primeiro lugar, temos que G. Frege, precursor da Filosofia Analítica da Linguagem, estabelece, entre sentido e referência, uma relação que propõe uma ligação estreita entre a linguagem e o mundo, na medida em que um nome próprio ou sinal refere-se a um objeto no mundo. Desse ponto de vista, o ato de “referir”, para Frege, pressupõe a existência de um objeto empiricamente perceptível. Entretanto, há casos em que os nomes próprios têm sentido mas não tem referência, como no exemplo “a estrela mais distante do sol”. Como já foi dito anteriormente, Austin explicita que o caso das pseudo-declarações” era conhecido dos positivistas lógicos, e que os mesmos aceitavam um número determinado de declarações desse tipo. Dessa forma, a medida tomada por Frege consiste em aceitar a existência de nomes próprios ou sentenças que não possuem referência, alegando que, em tais circunstâncias, não se deve perguntar pela verdade ou falsidade, tendo em vista que o estado de coisas declarado é ausente.

² Em um contexto informal, por exemplo, uma conversa entre amigos, as convenções estão implícitas, mas, no momento em que são transgredidas, ficam evidentes. Já em um contexto formal – em um julgamento – as regras convencionadas estão explícitas a todo momento: somente o juiz pode dar o veredicto, por exemplo.

Pois bem, ao estabelecer as condições para performativos felizes, Austin afirma que as circunstâncias e pessoas envolvidas no proferimento dos performativos devem ser adequadas para tal, caso contrário o proferimento não acontecerá. Podemos afirmar que, ao falar principalmente de circunstâncias, Austin remete-se à questão da referência como fator determinante da execução do proferimento. Dessa forma, há uma aproximação com a teoria fregueana, na medida em que a referência exerce papel fundamental e, além disso, evidencia-se a relação entre a linguagem e o mundo.

Entretanto, podemos afirmar que há um deslocamento na noção de referência utilizada por Austin daquela outrora definida por Frege. Assim, se para Frege a referência é o objeto sensorialmente perceptível, que mantém uma relação fundamental com a classe dos nomes próprios e das sentenças para a determinação do significado, para Austin, o mesmo não se dá: a referência, para esse autor, constitui tanto objetos, quanto circunstâncias e períodos de tempo, o que implica em um caráter mais abrangente e convencional³ da referência. Talvez possamos defender que a referência em Austin esteja interligada ao contexto do proferimento, ou seja, a toda e qualquer circunstância e manifestação convencional.

Se formos ainda mais longe, é perceptível uma alteração fundamental na noção de linguagem defendida por J. L. Austin. Sabe-se que no Positivismo Lógico havia a preocupação com a relação entre linguagem e pensamento – devido, por exemplo, ao objetivo de Frege de construção de uma máquina que reproduzisse a competência de um falante –; em contrapartida, na Escola de Oxford, não se percebe a necessidade de construção de máquinas ou linguagens perfeitas, e sim, de entender a linguagem como instrumento de construção e ação no mundo, percebendo seu funcionamento e a maneira com que incide e modifica a realidade. Seria, portanto, pela linguagem, que o mundo seria moldado, função mais pertinente e importante do que a de representar o pensamento e a realidade.

Stefania Montes Henriques é acadêmica do curso de Letras da Universidade Federal de Uberlândia. e-mail: temontess@gmail.com

6. Referências Bibliográficas

AUSTIN, J. L. Quando dizer é fazer – palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

_____. Coleção Os Pensadores Ryle/Strawson/Austin/Quine. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

³ O termo “convencional” deve ser entendido em nosso trabalho como o fruto de um acordo estabelecido em sociedade.

MARCONDES, D. A teoria dos atos de fala como concepção pragmática da linguagem. In: Revista de Filosofia Unisinos. São Leopoldo, 2006, p. 217-230. Disponível em: http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/pdfs_filosofia/vol7n3/art01_marcondes.pdf>

MARGUTTI, P. R. O método analítico em filosofia, in: BRITO, E. F. de. & CHIANG, L. H. (orgs.). Filosofia e Método. São Paulo, 2002, v. 15, p. 125-145.

Blend lexical como mecanismo responsável pela construção de humor em piadas

SUELLEN LOPES BARROSO
ROSELENE VAÚNA DE ALMEIDA
RODRIGO CORRÊA MARTINS MACHADO

Resumo: O *Blend* lexical é um mecanismo de união de duas palavras ou mais, com algum tipo de semelhança fonológica, morfológica, sintática ou semântica entre si. Este mecanismo difere-se do processo de composição, pois nele as raízes das palavras se unem, sem ocorrer o encadeamento propriamente dito destas, uma vez que a ordem linear delas não é conservada, como acontece em *aguardente*, *planalto*, *beija-flor*, entre outras. Em construções do tipo *blend* a ligação ocorre a partir de pontos convergentes entre as palavras, podendo ocorrer a união entre apenas uma letra em comum, ou até em sílabas compartilhadas por ambos os vocábulos. Em nosso estudo objetivamos investigar como se dá o elemento cômico em piadas, nas quais esse fato é observável graças a mecanismos morfológicos e fonológicos, principalmente no que concerne às formações de palavras do tipo *Blend* lexical no português. Desta forma, pretendemos apresentar neste estudo o *Blend* lexical como operação importante utilizada em construção de piadas, considerando o papel social que estas podem representar em um determinado discurso.

Palavras-chave: *Blend* Lexicais; Humor; piadas.

1. Introdução

Estudar o discurso humorístico, especificamente piadas, provém da ideia do papel social por estas exercido, do seu papel na dinâmica social, da polissemia que nestas é utilizada para causar efeito cômico e das complexas operações linguísticas utilizadas para podermos entendê-las e depois proporcionar o riso.

As piadas, na maioria das vezes, falam sobre sexo, política, racismo, instituições, obesidade, órgãos genitais pequenos ou grandes, ou seja, temas socialmente controversos e falam, muitas vezes, sobre tabus sociais. Elas são um excelente *corpus* para que possamos reconhecer ou confirmar manifestações culturais e ideológicas, sendo assim, externalizam determinados estereótipos.

Elas também nos fornecem dados indispensáveis para pesquisas sobre representações sociais. Por exemplo, português é burro, loira é burra, japonês tem pênis pequeno, etc. Piadas são interessantes porque, na maioria das vezes, veiculam discursos proibidos, não-oficiais, que as pessoas não usam em seu cotidiano. Para Possenti (2000, p. 25), “se você diz a alguém que estuda piadas, o primeiro efeito que produz ainda é o

riso. É uma pena que seja assim, porque as piadas são, de fato, um tipo de material altamente interessante. Por várias razões”.

De acordo com Ávila (2003) “O humor está relacionado à capacidade de perceber e apreciar a diversão e a graça da vida e, por isso, rir”. O humor, portanto, é uma capacidade inerente ao ser humano. Porém, para Platão e Freud o riso não se relaciona diretamente à felicidade ou outros estados emocionais (ÁVILA, 2003, p. 23).

Raskin (1985) nos afirma que o “ato de humor” é um fato individual que depende de estímulos, como o contexto em que está inserido, os valores partilhados pela sociedade e por cada cultura, bem como, os conhecimentos que os participantes compartilham.

Esta pesquisa se faz importante pelo fato de que pode contribuir para os estudos sobre piadas, ambiguidade, morfologia, fonologia e pragmática, além de fomentar discussões acerca de um referencial teórico muito pouco estudado e difundido no campo dos estudos linguísticos.

Em nosso estudo objetivamos investigar como se dá o elemento cômico em piadas, nas quais esse fato é observável graças a mecanismos morfológicos e fonológicos, principalmente no que concerne às formações de palavras do tipo *Blend* lexical no português. Especificamente pretendemos analisar a produção da piada como uma projeção inesperada, pragmaticamente inadequada, resultado de reorganização morfológica de uma expressão linguística, além de, verificar as construções morfológicas, sintáticas e fonológicas como disparadoras do efeito humorístico em piadas.

Para a realização do nosso trabalho faremos uma pesquisa descritiva, que a partir da análise das piadas e de suas construções, procura descrever os processos (morfológicos e fonológicos) utilizados para a construção e o entendimento destas. Para o desenvolvimento deste projeto utilizaremos a pesquisa bibliográfica.

Também utilizaremos o levantamento do *corpus*, no qual buscaremos um número representativo de piadas que causem a comicidade a partir de alguma reestruturação morfossintática (morfofonológica) colhidas em revistas, websites, na fala e conhecimento dos falantes-ouvintes do Português do Brasil, por fim será feita a descrição e análise do *corpus*.

2. Referencial Teórico

Sabemos que o humor se dá principalmente por construções ambíguas, porém, ele pode ocorrer também devido a outros fatores, como pela ocorrência de mecanismos que utilizam de vocábulos morfológicos e fonológicos – responsáveis pela formação dos *blends* lexicais – os quais abordaremos neste trabalho.

Sendo assim, esta pesquisa é contemplada como algo que pode ser uma grande contribuição no campo dos estudos linguísticos, ao demonstrar que o humor em piadas pode englobar níveis muito mais complexos de análise a partir da forma. E que estudos sobre palavra fonológica, morfológica e *blend* lexical, nos quais nos basearemos neste

trabalho, podem não ter sido esgotados em relação à riqueza de pesquisas que podem proporcionar.

Não é só a semântica, no plano da ambiguidade e de entendimentos, que exige certo conhecimento de mundo para que possa causar o riso no falante-ouvinte. Também a sintaxe, que lida com a utilização de palavras em determinados contextos e posições frasais e considera a integração entre as informações nas frases ou períodos, bem como a fonologia que pode fazer com que uma palavra, ao ser pronunciada, gere o efeito cômico. Assim como a morfologia, que através de formações de palavras e no plano das palavras morfológicas e fonológicas podem causar a “graça” devem ser compreendidas de maneira conjunta para que possamos entender e explicar como alguns mecanismos de comicidade funcionam em piadas.

Ao observar em nosso *corpus* como o cômico se dá a partir da forma, faz-se necessário a discussão sobre o que vem a ser vocábulo e palavra.

Para Luft, “palavras são organismos significantes, signos que integram o plano associativo da língua, divisíveis em constituintes nocionais (lexemas, afixos) e gramaticais (desinências)”. Já as autoras Basílio (2004) e Rosa (2005) consideram que há diferentes formas de se entender o que é uma palavra.

Basílio (2004) distingue três tipos de palavras, que seriam, segundo ela: palavra gráfica: “sequência de caracteres que aparece entre espaços e/ou pontuação e que corresponde a uma sequência de sons que formam uma palavra na língua”; palavra estrutural: em que “seus elementos componentes, ou formativos, apresentam ordem fixa e são rigidamente ligados uns aos outros”; e palavra fonológica, ou seja, uma “sequência fônica que ocorre entre pausas potenciais”. Rosa (2005) entende palavra gráfica da mesma forma que Basílio e o que esta autora chama de palavra estrutural Rosa (2005) considera uma palavra como unidade morfológica, que segundo a autora pode ser sinônimo de lexema, forma de palavra e palavra morfossintática ou gramatical. Esta autora ainda define palavra fonológica como “unidade formada por fonemas, sílabas e traços supra-segmentais”.

Joaquim Mattoso Câmara Jr. (1969, p. 34) afirma que as gramáticas tradicionais nunca explicaram claramente o que é um vocábulo e que estas partem da língua escrita para defini-lo como “o conjunto de letras entre dois espaços em branco”. O referido autor afirma que os termos palavra e vocábulo são entendidos como sinônimos, porém para ele “o melhor critério para essa distribuição parece ser o de atribuir a vocábulo uma significação geral e considerar “palavra” um tipo especial de vocábulo, de aplicação aos nomes e verbos”.

A respeito da discussão entre vocábulo e palavra, portanto, não há consenso, é o que afirma Rosa (2005) quando diz que para a linguística não há uma definição certa para palavra, pois esta pode ter diferentes caracterizações explicitadas pela autora como: “uma unidade fonológica”, “elemento mínimo de estrutura sintática” e como elemento do vocabulário da língua, há também a palavra gráfica, que a gramática tradicional chama vocábulo, e ainda a “unidade fonológica” que corresponde ao conceito de vocábulo fonológico para Mattoso.

A partir dessas discussões consideraremos a definição de vocábulo morfológico e fonológico adotada por Câmara Jr. (1969), para o qual vocábulo fonológico “(...) corresponde a uma divisão espontânea na cadeia da emissão vocal” e vocábulo morfológico, que ocorre “quando um segmento fônico se individualiza em função de um significado específico que lhe é atribuído na língua”.

Algumas piadas utilizam-se dos vocábulos fonológicos e morfológicos, com o intuito de despertar o humor. Nas piadas que utilizam o *blend* lexical como mecanismo que proporciona o humor, se depreende que dois ou mais vocábulos morfológicos se unem para formar um terceiro. Da mesma forma para a formação de uma construção do tipo *blend* tem-se inicialmente dois vocábulos fonológicos que se unem e formam um terceiro.

Através do conhecimento da língua, ou competência lexical, o falante reconhece a diferença entre os dois vocábulos iniciais que formarão a nova palavra, conseguindo notar o humor inerente às piadas – que é relacionado à junção de significados que ocorre no *blend*.

É interessante observar que esse processo de divisão entre vocábulos fonológico e morfológico é um traço da nossa língua, uma vez que nela há o fenômeno o qual Câmara Jr. (2007) chama de fenômeno da ligação, que ocorre quando a sílaba final de um vocábulo se une à vogal inicial do vocábulo seguinte.

Sobre os vocábulos fonológicos é importante ressaltarmos que as pausas da fala denominam-se “grupo de força” e o vocábulo fonológico depende desta força, chamada de “acento”.

A moldura teórica em que nos apoiaremos para desenvolver esse estudo é a hipótese sócio-cognitiva da linguagem. Segundo Ávila (2003, p. 5), a hipótese sócio-cognitiva rompe com a ideia de que é possível estudarmos as sentenças separadas do seu contexto de enunciação e que “o significante funciona como orientador de sentido”, não tem uma propriedade essencial à linguagem, mas sim opera como um produto de negociações entre os interlocutores, a autora nos mostra também que a hipótese sócio-cognitiva funda-se no tripé: linguagem, cognição e comunicação. O enfoque está no caráter social da cognição, uma vez que o processo de construção do sentido passa necessariamente pelo reconhecimento do outro.

Os sócio-cognitivistas tomam a noção de contexto de modo dinâmico, como concepção fenomenológica. Para Salomão (1999), toda experiência social e semantizante só é possível de se realizar em um quadro social, quando lhe é dado sentido. A visão objetivista de interpretação nos diz que os significados de uma expressão linguística devem corresponder a condições de verdade, já a visão cognitiva de interpretação de significados contraria essa visão objetivista.

A partir dessa visão cognitiva de interpretação, observamos que uma palavra não possui somente um significado e que nem todos os significados atribuídos a uma forma encontram um referente em “universos possíveis”. Muitas palavras possuem um significado relacionado, a isso se dá o nome de polissemia.

Para Houaiss (2001), polissemia é a multiplicidade de sentidos de uma palavra ou locução. Então há na piada um processo polissêmico, que é o processo pelo qual o riso é proporcionado às pessoas, usa-se a ambiguidade de uma palavra ou expressão para dar efeito humorístico à piada.

A polissemia é uma área praticamente impenetrável simplesmente pelo fato de que os sentidos múltiplos das formas polissêmicas não parecem compartilhar condições de verdades objetivas (SWEETSER, 1990).

Segundo Lakoff e Johnson (1980) “Grande parte da polissemia se dá pelo uso metafórico, e não somente a nossa linguagem, e também nossa cognição operam metaforicamente”. A polissemia nada mais é que uma ligação sincrônica de vários sentidos relacionados a uma única forma, e nas piadas esse efeito polissêmico é que faz com que se tenha o humor, pois a partir de um a palavra de uso metafórico se dá o riso.

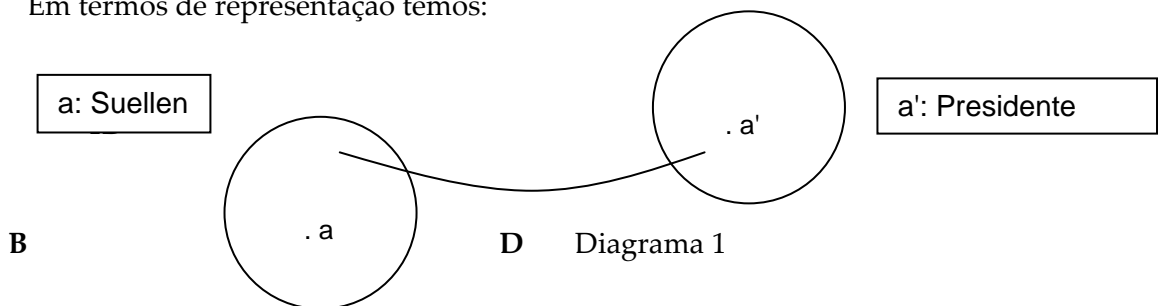
Utilizamos também a Teoria dos Espaços Mentais (FAUCONNIER, 1984,1997), a qual postula que a linguagem é “uma parte de uma empreitada cognitiva mais geral, que leva em conta modelos culturais e sociológicos, aprendizagem, desenvolvimento psicológico e mapeamentos neurológicos (FAUCONNIER, 1997, p.1)”.

Ávila (2003) mostra que os espaços mentais são domínios conceptuais precários, operadores temporários do processamento cognitivo, são “construídos em interação, a partir de marcas linguísticas e contextuais”. Ela diz também que “construtores de espaços mentais apontam a existência de constructos mentais específicos e introduzem domínios diferentes” (ÁVILA, 2003, p.9)

Os nomes e descrições estabelecem elementos nos diferentes espaços mentais e suas contrapartes são associadas pelo Princípio da Identificação ou Princípio de Acesso, que diz que uma expressão ao descrever ou nomear um elemento em um espaço mental pode ser usada para acessar sua contraparte no outro espaço mental.

Ex: Em meu sonho Suellen é uma boa presidente.

Em termos de representação temos:



No espaço-base B (que pode, em alguns casos, ser considerado como âncora da situação comunicativa), tem-se o elemento *a* ‘Suellen’, que encontra sua contraparte em *a'* representando uma presidente no espaço sonho, estabelecido pelo construtor mental “Em meu sonho, Suellen é uma boa presidente”. Dessa forma a sentença acima não po-

de ser considerada contraditória, uma vez que as descrições são tomadas em espaços mentais diferentes.

É necessário definir os domínios estáveis, estruturas partilhadas socialmente, que orientam os falantes em suas atividades comunicativas, dentre esses utilizaremos os Processos Cognitivos de Mesclagem.

Para Ávila (2003) a mesclagem é um conjunto de operações para combinar modelos cognitivos em uma rede de espaços mentais. Ela também nos deixa claro que o processo cognitivo de mesclagem “é constituído de dois ou mais espaços-fonte estruturados por informações de modelos cognitivos”, um espaço genérico com estruturas existentes nos dois domínios, “um espaço-mescla formado por estruturas parciais de cada um dos espaços-fonte e, também, estrutura emergente própria que se diferencia das dos outros espaços-fonte” (ÁVILA, 2003, p. 14).

Na mesclagem temos a projeção parcial de estruturas conceptuais de um estado para o outro. Conforme Fauconnier (1999) as projeções operam no sentido de construção e ligação de domínios. No que diz respeito ao processo de construção de significados no qual nos engajamos, as projeções estão sempre inerentes. Um exemplo mais esclarecedor em relação às projeções é apontado a seguir:

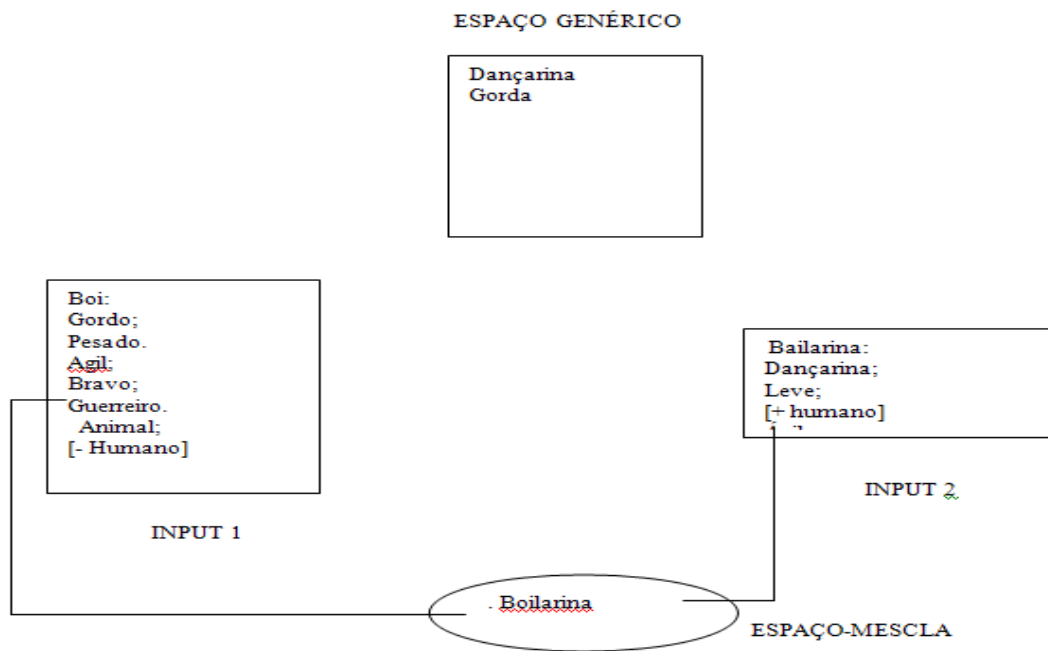


Diagrama 2.
Dois espaços-fonte; Input 1 e input 2, que se juntam para a formação de um espaço mescla

Coexistem, neste exemplo, dois espaços-fonte, o input 1, que diz respeito ao elemento Boi, e o input 2, que diz respeito ao elemento bailarina. Esses inputs 1 e 2 vão

contribuir para o estabelecimento de um espaço-mescla no qual temos elementos importados de 1 Boi: gordo, devagar e elementos importados de 2 Bailarina: leve, dançarina. Os inputs não possuem elementos em comum, porém no espaço-mescla eles se juntam para a formação de um vocábulo com novo significado e a estrutura se configura como uma nova categoria de bailarinas, que é a de boilarina, aquela bailarina gorda.

Entre os variados tipos de projeções estudados por Fauconnier, há um destaque em relação às mesclagens (*blendings*). Na concepção de Freud chiste explicaria em partes como se forma o *blend* lexical. Para ele o chiste seria a capacidade de unir ideias diversas de forma rápida, sendo esta rapidez a principal e mais forte característica dos chistes.

Dentre as técnicas de chistes apresentadas encontra-se a *condensação*, em que se reagrupam as bases das palavras formando-se um chiste, esta pode ocorrer também através da formação fonológica por meio da junção de ideias.

Essa reflexão freudiana nos leva a comparar a ideia de chiste ao *blend*, pois ambos apresentam características em comum, como a rapidez, o reagrupamento das bases das palavras através da formação fonológica e também pela junção de ideias.

2. *Blends Lexicais*

Os *blends* podem ser definidos como a união de duas palavras ou mais, com algum tipo de semelhança fonológica, morfológica, sintática ou semântica entre si. Podemos citar como exemplo de *blends* lexicais palavras como *sacolé*, *matel*, *boilarina*, *bebe-morar*, *gayroto*, *portunhol*, *sextaneja* e *chafé*. Pode-se dizer que os *blends* tem por finalidade a formação de palavras novas no português, acompanhando sempre as tendências e as necessidades sociais de comunicação. Eles são oriundos de processos linguísticos, ou seja, não são formações arbitrárias ou aleatórias, de acordo com a definição de Gonçalves (2003).

O *blend* difere-se do processo de composição, pois nele as raízes das palavras se unem, sem ocorrer o encadeamento propriamente dito destas, pois a ordem linear delas não é conservada, como acontece em *aguardente*, *planalto*, *beija-flor*, entre outras.

Uma vez que as bases para se formar um *blend* são livres, elas equivalem a palavras morfológicas. A junção de duas destas gera um lexema, que não necessariamente conservará o significado das partes que o compõe (haverá, então, um acréscimo de sentido em relação ao primeiro vocábulo), esta nova forma é, então, uma nova palavra morfológica.

As bases iniciais que servem para a formação de um *blend* se fundem literalmente, isso acarreta perda de material fônico:

(a) *Falsúria* (falsa + Súria)- “Sátira do Casseta & Planeta à Súria, personagem que apresenta uma personalidade falsa, na novela Caminho das Índias”.

(b) *Pedagonia* (Pedagogia + agonia) – “Pedagogia, um curso que daria agonia em fazê-lo”.

Uma das bases simultaneamente é utilizada como parte da outra, dessa forma, criam uma nova palavra:

Pedagogia + agonia = *pedagonia*

Falsa + Súria = *Falsúria*

Sendo assim, as palavras que se juntam apresentam uma letra ou até mesmo uma sílaba em comum, que correspondem também à união entre um ponto que apresente semelhança fonológica entre as duas formas:

bela + Beatriz = *Belatriz*

Segundo Silveira (2002) e Álvaro (2003), “o que segue ou precede o ponto de quebra nem sempre é um constituinte morfológico”, isso faz com que o *blend* seja distinto da composição. Outra diferença é que na composição cada um dos constituintes da nova forma preserva sua própria palavra fonológica, o que não acontece com os *blends*. (SILVEIRA, 2002; ÁLVARO, 2003. apud GONÇALVES, 2003, p. 153).

Para se ter um *blend* as palavras utilizadas não terão sempre o mesmo tamanho e, geralmente, as palavras pequenas tendem a ser conservadas servindo de base para o *blend*, já as maiores complementam o restante da significação da nova palavra. Como o exemplo extraído de Gonçalves (2003):

Boi + bailarina = *boilarina*, ou seja, “bailarina muito gorda”.

Analisaremos a seguir algumas piadas, nas quais o humor se dá a partir da formação de *blends* lexicais:

(a) Fulano afirma, mas o Arnold *Schuaznega*.

Para a formação de *Schuaznega*, temos primeiramente duas palavras morfológicas, de um lado *Schwarzenegger* e de outro o *nega* (afirmativa do verbo negar). Ao se unirem para formar um *blend*, a forma maior perde parte de sua estrutura (sem perder a porção de maior ênfase) e a menor forma se mantém para que não ocorra perda do significado que se quer dar à nova palavra (no caso, um significado de negação).

A união entre as formas ocorre a partir da partícula *neg*, presente nas duas palavras e também através de uma estrutura fonológica compartilhada por ambas as formas iniciais. Como veremos a seguir:

Schwarzen**egger** + **nega** = *Schuaznega*

O humor nesta piada é proveniente da aproximação fonológica entre uma parte do nome do ator (*egger*), com a forma verbal *nega* (do verbo negar). E também se dá pela junção do sobrenome do ator ao verbo negar, o que acarreta o sentido de negação ao nome do ator, como se ele se negasse a fazer algo.

(b) Havia um campeonato em uma cidade que consistia em quem comia 1000 hambúrgueres primeiro, só que todos só conseguiam chegar a 999 e depois ou vomitavam, ou morriam. Qual é o nome do filme?

Milssão impossível.

Na formação do vocábulo *Milssão*, temos inicialmente as formas matrizes *mil* e *missão* (vocábulos morfológicos). A partir da união dessas duas palavras, surge um novo vocábulo morfológico, com uma nova significação: o número mil em relação ao ato de comer hambúrgueres nunca é atingido, sendo assim impossível completar tal ação: *milssão* (*mil* + *são* – verbo ser) impossível.

Ao formar esse *blend*, a menor forma é conservada e serve como base para a formação do novo vocábulo, já a maior complementa o restante da nova significação, que intencionalmente se buscou construir.

Missão + mil = Milssão

A junção das duas palavras ocorre, então, a partir da sílaba em comum **mi**, ou seja, através de um traço fonológico e morfológico, que as duas estruturas compartilham.

A graça desta piada se dá ao haver substituição de um nome (*missão*), por outro fonologicamente semelhante (*milssão*). Porém, para a formação de *milssão* tem-se um contexto, no qual a meta de se comer certo número de hambúrgueres (*mil*) não consegue ser atingida (então, *mil são impossível = milssão*).

(c) Coube dinheiro no seu bolso? No do Juscelino *Koubecheque*

No exemplo em questão, aproveita-se mais o conteúdo fonológico que o morfológico das palavras bases: *Kubitschek* e *coube cheque*, gerando uma nova palavra por meio da semelhança fônica delas: *Koubecheque*, ou seja, aproveitam-se as letras que se igualam fonologicamente.

A primeira estrutura utilizada (*Kubitschek*), para a formação do *blend*, é constituída por um único vocábulo morfológico e fonológico, já a segunda (*Coube cheque*) é formada por dois vocábulos morfológicos e dois fonológicos. Com a junção dessas formas gera-se uma nova palavra, cujo significado corresponde ao das formas da última estrutura aproveitada (*Coube cheque*).

Kubitschek + Coube cheque = Koubecheque

A formação do *blend* ocorre também através do aproveitamento das partes iguais das palavras iniciais, ou seja, **ub** e **che**, partes que se integram ao componente fonológico das palavras matrizes (**K** corresponde ao **c** e o segundo **k** corresponde ao **que**) para formarem o novo vocábulo.

Na piada, o tom humorístico se dá devido a uma aproximação fonológica entre um dos vocábulos da matriz (*Kubitschek*), com outros dois constituintes desta coube (verbo *caber*) e *cheque*. Existe a utilização do sobrenome de Juscelino, para que se relacione tal sobrenome a um objeto que cabe no bolso deste (*cheque*, na verdade só cabe *cheque* no bolso do Juscelino, dinheiro não), contrapondo-se ao bolso das outras pessoas, no qual cabe dinheiro.

(d) O que a minhoca falou pro minhoco?

Você *minhoquece!*

A forma *minhoquece* surgiu da junção de duas outras palavras morfológicas, no caso *minhoca* e *enlouquece*. Houve a junção de um nome a um verbo, o que fez com que as minhocas recebessem o atributo de enlouquecer (se o homem enlouquece, a minhoca *minhoquece*). Para a junção destas duas formas, parte-se dos elementos prosódico e morfológico comum entre os dois, o fonema *mi* (de minhoca) e o *me* (de me enlouquece), além do fonema *o*.

Minhoca + Me enlouquece = Minhoquece

A graça na piada supracitada nasce do fato de atribuímos à minhoca uma característica humana, que é enlouquecer. O fato é que o minhoco (minhoca macho) ao invés de se enlouquecer de desejos pela minhoca (minhoca fêmea) ele *minhoquece*.

(e) Havia uma mulher chamada Alice, que nunca tomava banho. Mas mesmo assim havia 3 caras a fim dela. Qual é o nome do filme? Os Cavaleiros da *Porcalice*.

Para a formação de *porcalice*, temos inicialmente dois vocábulos morfológicos *porca* e *Alice*. Ao se unirem para formar o *blend*, o fazem a partir de um elemento comum às duas palavras o morfema e o fonema *a*.

Com a junção das duas formas, a primeira (*porca*) passa a caracterizar o nome que a ela se junta (*Alice*), gerando assim o vocábulo *porcalice*.

Porca + Alice = porcalice

Tal vocábulo gera a graça ao substituir o nome de um filme, que originalmente se chama “Os Cavaleiros do Apocalipse” e se transformou, de maneira intertextual, em “Os Cavaleiros da *porcalice*”. O humor, nesta piada, acontece, em primeiro lugar, devido à semelhança fônica entre “*apocalipse*” e “*porcalice*”. E em segundo lugar, é proporcionado pela nova formação de *blend* lexical, na qual Alice seria uma garota porca (desarrumada, suja, desorganizada, entre outras).

3. Considerações finais

Para a formação de um *blend* lexical, tem-se necessariamente que haver a junção entre pelo menos duas palavras (ou vocábulos morfológicos). Essa ligação se dá a partir de pontos convergentes entre as palavras, podendo ocorrer a ligação entre apenas uma letra em comum, ou até em sílabas compartilhadas por ambas as formas.

É importante ressaltar que a menor forma, na maioria das vezes, se mantém integral na junção, para que seja de alguma maneira significativa e dê à nova forma um sentido, que nasça da junção das duas palavras envolvidas. Sem sobreposição de um significado em relação ao outro, mas com a conexão destes. Entretanto, a palavra maior da junção mantém o elemento mais significativo quando se une a outra, para que seu significado inicial seja mantido na nova estrutura da palavra.

O humor, presente nas piadas que analisamos, provém de construções do tipo *blend* lexical, pois duas palavras são unidas para que haja uma junção de significados.

A nova significação surgida é que caracteriza a graça nas piadas.

Sendo assim, no Brasil *blends* lexicais são formações que proporcionam às pessoas unirem vocábulos que possuem algum elemento em comum para formar uma nova palavra (a partir de outra já pré-existente), sem necessidade de se criar uma palavra totalmente nova. Esse tipo de construção é utilizado, muitas vezes, para se construir situações humorísticas, as quais são encontradas em variadas situações de comunicação, até mesmo em programas de televisão como “Casseta & Planeta” e “Pânico na TV”.

Suellen Lopes Barroso é graduanda em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. e-mail: suellen_paulac@yahoo.com.br

Roselene Vaúna de Almeida é graduanda em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. e-mail: rosevauna@yahoo.com.br

Rodrigo Corrêa Martins Machado é graduando em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. e-mail: rodcorrear@hotmail.com

O trabalho foi realizado sob a orientação da Prof^a. Luciana Beatriz Bastos Ávila.

4. Referências bibliográficas

ÁVILA, L. B. B. *O indiscreto charme do humor: um estudo sócio-cognitivo do discurso humorístico*. Dissertação de Mestrado em Linguística. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2003.

BASÍLIO, Margarida. *Formação de classe de palavras*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 13 -18.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Problemas de linguística descritiva*. Petrópolis: Vozes, 1969.

_____. *Estrutura da língua portuguesa*. 40 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

FAUCONNIER, G. *Espaces mentaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

GONÇALVES, Carlos Alexandre. *Blends Lexicais em português: não-concanetividade e correspondência*, in: *Veredas – Rev. Est. Ling*, Juiz de Fora, v. 7, n.1 e n. 2, p. 149-167, jan./dez. 2003.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

POSSENTI, Sírío. *Os humores da língua: análises lingüísticas de piadas*. 3. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2002..

ROSA, Maria Carlota. *Introdução à Morfologia*. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

SALOMÃO, M. M. M. *O processo cognitivo de mesclagem na análise lingüística do discurso*. Projeto integrado de pesquisa do grupo Gramática, Cognição e Interação. Juiz de Fora: UFJF, UFRJ e UERJ, 1999.

_____. A questão da construção do sentido e a revisão da agenda dos estudos da linguagem, in: *Veredas: revista de estudos lingüísticos*. Juiz de Fora: Editora UFJF, v.3, n.1, jan./jun.,1999.

SWEETSER, E. *From etymology to pragmatics: metaphorical and cultural aspects of semantic structure*. New York: Cambridge University Press, 1990.