Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):1-8, 2012

A quem cabe perdoar: a relação com Deus em uma crônica de Clarice Lispector

AILTON MAGELA DE ASSIS AUGUSTO
Graduando em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); bolsista de Iniciação Científica no projeto de pesquisa Literatura e Espiritualidade V, sob orientação da Profª Drª Teresinha V. Zimbrão da Silva. e-mail: ailtonmaa79@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo demonstrar a possibilidade de estabelecer-se um diálogo entre Literatura e Teologia a partir dos textos jornalísticos da escritora Clarice Lispector (1925-1977), produzidos entre 1967 e 1973, para o *Jornal do Brasil*. Para tanto, faremos uma análise da crônica "Perdoando Deus", chamando a atenção para elementos do texto que problematizam o discurso religioso tal como é convencionalmente aceito pelo senso comum.
Palavras-chave: literatura e teologia; Clarice Lispector; crônica

Abstract: The present work aims at demonstrating the possibility to establish a dialogue between Literature and Theology considering the journalistic texts by Clarice Lispector (1925-1977), produced between 1967 and 1973, for *Jornal do Brasil*. This way, we will make an analysis of the chronicle "Forgiving God", calling the attention for elements in the texts that put in doubt the religious discourse the way it is conventionally accepted by the common sense.
Keywords: literature and theology; Clarice Lispector; chronicle

1. A aproximação entre Literatura e Espiritualidade por meio da crítica literária

Promover uma aproximação entre a Literatura e a Teologia (ou, de modo mais amplo, o tema da Espiritualidade), por meio da crítica literária, é uma escolha possível se tomarmos em conta o fato de que essas duas áreas do conhecimento, aparentemente distintas e até mesmo antagônicas, compartilham objetivos em comum. Tanto os textos literários como os textos sagrados surgem como resultado de um interesse de seus autores pela existência humana e ambos tentam, igualmente, explicá-la, retratá-la ou transcendê-la. Em artigo também dedicado à obra clariceana, Blanches de Paula (1997) aponta para a afinidade da Literatura com outras áreas do conhecimento, destacando que "a literatura revela o ser humano, a vida, as relações que incluem várias nuanças de sua busca incontida de descoberta de outros espaços, respostas por questões surgidas no decorrer da vida" (PAULA, 1997, p. 103). Desde esse ponto de vista, é pertinente a afirmação, por parte da autora, de que a Literatura seria "um aglome-

rado infindável de relações com a sutileza de ter sempre algo a conhecer, a ser descoberto" (PAULA, 1997, p. 103).

Assim, pareceriam menos forçadas as tentativas de aproximação promovidas por teólogos e literatos. No que tange ao nosso trabalho, buscamos inserir nossa análise no campo de estudos comparados da Teopoética, o qual foi delimitado pelo teólogo alemão Karl-Josef Kuschel em sua obra *Os escritores e as escrituras* (1999). Nessa obra Kushel tenta dar conta do estabelecimento de novas relações entre Literatura e Teologia[1], pautadas não mais em um confronto, e sim em um diálogo, no qual essas duas áreas do conhecimento se iluminam mutuamente e dão contribuições uma à outra, facultando a melhor apreensão e significação da existência humana.

Antonio Manzato, um dos estudiosos brasileiros que se dedicam ao tema e o aborda numa perspectiva antropológica, com destaque para seu estudo sobre a obra de Jorge Amado, defende em trabalho recente (MANZATTO, 2011) que a abordagem teopoética ainda não apresenta, até o momento, um conteúdo programático ou método de trabalho bem definidos.

Já Antonio Magalhães, outro brasileiro que se dedica ao tema, explica que o campo de estudos em questão parte "do princípio de que a literatura *é uma forma de apresentar imagens de Deus* que mantém a dinâmica e a indisponibilidade de Deus" (MAGALHÃES, 2000, p. 140, grifo nosso). Ou seja, busca-se por meio da leitura do texto literário resgatar a imagem de um Deus que era "inesperado", um "causador de crise na vida das pessoas que o experimentam e vivenciam", e que "foi sendo subsumido pelo narcótico religioso que apreende a experiência por meio de formulações e torna Deus algo à disposição de nossos sentimentos" (MAGALHÃES, 2000, p. 140).

Levando em consideração a indeterminação metodológica do campo de estudos da Teopoética, que de nenhum modo inviabiliza nossa intenção de identificar imagens de Deus na Literatura, em consonância com o que foi apontado por Magalhães, parece-nos que o estudo interpretativo de textos literários, como o que ora apresentamos, é uma alternativa possível frente às possibilidades do diálogo da Literatura com a Teologia.

Tomamos como objeto de análise as crônicas da escritora Clarice Lispector (1925-1977), publicadas no *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973. Reunidas postumamente no volume *A descoberta do mundo*, elas apresentam, em nossa percepção, a proposição de um novo olhar sobre o mundo, postulando a possibilidade de uma apreensão mais densa da realidade, em diálogo e confrontação com a Teologia.

2. *As "não-crônicas" de Clarice Lispector e a emergência de um olhar "desbanalizador"*

Em 1967, Clarice Lispector aceita um convite para escrever crônicas semanais

[1] Para melhor conhecimento tanto das discussões a respeito da oportunidade ou inadequação de promover-se uma aproximação entre a Teologia e a Literatura quanto sobre os métodos de trabalho usados nos estudos mais recentes dedicados à aproximação entre as duas áreas, consultar os trabalhos de Magalhães (1997, 2000) e Manzatto (2011) indicados nas referências.

para o *Jornal do Brasil* e, embora já houvesse colaborado para a imprensa anteriormente, a tarefa de assinar uma coluna se lhe configura nova e dificultosa, sendo tal dificuldade explicitada nos próprios textos enviados pela escritora à redação do periódico, conforme se poderá ver no fragmento reproduzido abaixo, retirado da coluna do dia 9 de setembro de 1967:

> Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófita no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma (LISPECTOR, 1999, p. 29).

É possível depreender da leitura da crônica supracitada que, em um primeiro momento, Clarice Lispector realmente se sente "sem jeito" em sua nova função de cronista, escrevendo por dinheiro e sob o "peso" de sua assinatura: a de uma escritora que já contavam com certo renome por essa época.

Cumpre notar que o incômodo de Clarice Lispector com o assumir-se autora da coluna passa pelo fato de isso torná-la – a contragosto – mais pessoal. Esta pessoalidade em que Clarice acreditava ir contra a concepção mais ou menos generalizada de que a crônica, por conta de seu meio de divulgação, se pedia uma escrita diferenciada, na qual a subjetividade do autor fosse menos presente. A crônica funcionaria então como comentário de acontecimentos recentes, o que para a escritora era um desafio.

Com o passar dos meses, ela irá aos poucos contornando essa situação de desconforto inicial. Contudo, isso é feito sem que Clarice se permita concessões, como podemos ler em um dos textos da coluna publicada em 24 de fevereiro de 1968:

> Ganhei o troféu da criança-1967, com meu livro infantil *O Mistério do Coelho Pensante*. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para crianças sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico *difícil*? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual? Mas, oh Deus, como tudo isso tem pouca importância (LISPECTOR, 1999, p. 79, destacado no original)

Anos depois a autora retoma o tema das implicações que escrever para jornal teriam para ela. No texto "Escrever para jornal e escrever livro", de 29 de julho de 1972, ela declara que

> […] a compreensão do leitor depende muito de sua atitude na abordagem do texto, de sua predisposição, de sua isenção de idéias preconcebidas. E o leitor de jornal, habituado a ler sem dificuldade o jornal, está predisposto a entender tudo. E isto simplesmente porque "jornal é para ser entendido". Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais – isso sem, no entanto,

> deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo (LISPECTOR, 1999, p. 421).

Demonstrando um aparente desinteresse pelas críticas recebidas quanto ao seu "estilo", a escritora reformula seu projeto estético-literário, passando de uma escrita centrada nas variações íntimas das personagens para outra, centrada no próprio exercício da linguagem. No fragmento acima, por exemplo, ela questiona a adequação das palavras e dos sentimentos do autor ao público do seu texto. Ao fazer isso, Clarice Lispector borra as fronteiras entre os distintos gêneros textuais e consegue transformar a atividade de cronista em algo que ela considera mais palatável.

O apagamento das fronteiras do literário, que surge como consequência desse novo projeto estético, é evidenciado pelo trânsito existente entre textos que originalmente eram contos ou capítulos de romances e que foram publicados como crônicas nas colunas de Clarice e, também, pelo trânsito que se deu em direção inversa, isto é, textos que saíram estampados no *Jornal do Brasil* e depois vieram a constituir partes de livros publicados pela autora. Como destaca Mayara Ribeiro Guimarães (2007), em decorrência do trabalho no jornal, a obra clariceana

> passa a destacar o contraste entre estilo lírico e coloquial, poesia e fatos domésticos, abstracionismo e figurativismo, além de acentuar o diálogo com outras expressões artísticas como a pintura e a música, resultando em uma narrativa que explicita o processo criativo de composição. Considera-se que uma das razões para tal ruptura, de acordo com depoimento da própria Clarice, foi a necessidade de renovação artística, intensificada já nos últimos dez anos de vida, por conta de seu trabalho como cronista do *Jornal do Brasil* de 1967 a 1973 (GUIMARÃES, 2007, não paginado).

O comportamento da autora pode ser considerado, em certa medida, como transgressor daquilo que se reconhece convencionalmente como sendo literário, e a transgressão que Clarice Lispector cometia ao escrever suas crônicas no final dos anos 60 e início dos anos 70 nos interessa na medida em que, criando em suas colunas semanais um espaço de experimentação estética assentado no diálogo da Literatura com outras artes e outros saberes, ela explicitava não só uma escrita criativa, mas também um modo próprio de tocar o mundo que nos permite ler seus textos dentro do marco teórico proposto para o presente trabalho.

O campo de estudos da teopoética, conforme já foi destacado na introdução, privilegia o texto literário como instância que, junto às abordagens teológicas, permitiria ao ser humano "desbanalizar" o olhar que lança sobre o mundo, ressignificando-o, e as crônicas de Clarice Lispector apontam nessa direção ao romper com o que está consensualmente aceito, buscando novos modos de dizer a vida.

3. A quem cabe perdoar: o descompasso do homem com Deus

A crônica "Perdoando Deus", publicada originalmente em 19 de setembro de

1970, parece confirmar nossa hipótese de que o texto clariceano pode ser lido dentro do campo de estudos da teopoética e, de igual modo, confirma a postura da cronista Clarice Lispector frente à tarefa de escrever.

O título nos apresenta, de imediato, uma questão que tensiona o discurso sobre Deus tal qual o conhecemos: sendo o perdão um atributo divino por excelência – inclusive já retratado como tal na literatura brasileira[2] – *como pode alguém perdoar a Deus?* A seguir tentaremos demonstrar como essa inversão de papéis é possível fazendo uma leitura interpretativa da crônica em questão.

O texto começa com a narradora descrevendo o modo pelo qual, durante uma caminhada sem compromisso, ela cria para si um espaço íntimo, cuja liberdade lhe permite conectar-se com Deus de um modo novo, desconhecido por ela até aquele momento:

> Eu ia andando pela Avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, *estava sendo uma coisa muito rara: livre.* Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas. (...) Tive então um sentimento *de que nunca ouvi falar.* Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo (LISPECTOR, 1999, p. 311, grifos meus).

Diante da novidade desse sentimento (sentir-se a mãe de Deus), a narradora constata a limitação do discurso teológico frente às múltiplas possibilidades de contato com Deus, incluindo aquela que ela havia vivenciado. E então nos diz: "Sei que se ama *ao que é* Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo e reverência. *Mas nunca tinham me falado de carinho maternal por Ele*" (LISPECTOR, 1999, p. 311, grifos meus).

O fato de que nunca tenham falado de amor maternal por Deus não exclui a possibilidade de que isso ocorra. Constata-se, então, a existência de um descompasso entre o discurso teológico sobre Deus, incorporado pelas pessoas por meio do filtro do senso comum, e a experiência religiosa vivenciada por cada indivíduo. Na apropriação que o senso comum faz do discurso teológico, Deus é transformado em um mero construto teórico (tanto que o texto fala de amar *ao que é* Deus).

A distância entre o falar sobre Deus e o contactar-se com Ele aumenta ainda mais quando a narradora quase pisa num enorme rato morto. Em suas palavras:

> Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. (...) Toda trêmula, consegui continuar a viver. Toda perplexa continuei a andar, com a boca infantilizada pela surpresa. Tentei cortar a conexão entre os dois fatos: o que eu sentira

[2] A este respeito, é oportuno lembrar os sonetos de Gregório de Matos, escritos no século XVII, que tratam da questão do pecado e do perdão em versos como: "Pequei, Senhor; mas não porque hei pecado,/Da vossa alta clemência me despido;/ Porque, quanto mais tenho delinquido,/Vos tenho a perdoar mais empenhado."

> minutos antes e o rato. Mas era inútil. Pelo menos a contigüidade ligava-os. *Os dois fatos tinham ilogicamente um nexo* (LISPECTOR, 1999, p. 312, grifo meu).

A ilogicidade que ela diz existir entre aquilo que havia sentido e a topada com o rato morto constitui matéria não mais para o discurso teológico sobre Deus, mas sim, para o discurso literário sobre a vida que, liberado da obrigatoriedade de afirmar verdades sobre o sagrado, pode apontar os abismos, as falhas e as dúvidas que perpassam as experiências humanas, incluindo a experiência religiosa.

A partir da crise instaurada pela visão do rato morto, a narração é atravessada por reflexões que redimensionam não só o discurso teológico e literário sobre Deus, mas a própria estrutura da crônica, que ultrapassa a função de simples comentário dos acontecimentos relatados pela mídia. Neste sentido é que seria possível entender o título: perdoar a Deus é uma tarefa que se apresenta à narradora, pois o Deus que ela conhecia havia sido bruto e grosseiro ao colocar o rato em seu caminho, rompendo com o sentimento maternal que a ligava a esse mesmo Deus, à Terra, ao mundo: "Então era assim?, eu andando pelo mundo sem pedir nada, sem precisar de nada, amando de puro amor inocente, e Deus a me mostrar o seu rato? A grosseria de Deus me feria e insultava-me. Deus era bruto" (LISPECTOR, 1999, p. 312).

Embora admita que tentava esquecer, a narradora termina decidindo-se por vingar-se de Deus:

> Continuei andando, procurava esquecer. Mas só me ocorria a vingança. Mas que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado poderia me esmagar? Minha vulnerabilidade de criatura só. Na minha vontade de vingança nem ao menos eu podia encará-Lo, pois eu não sabia onde é que Ele mais estava, qual seria a coisa onde Ele mais estava e que eu, olhando com raiva essa coisa, eu O visse? no rato? naquela janela? nas pedras do chão? Em mim é que Ele não estava mais. Em mim é que eu não O via mais.
>
> Então a vingança dos fracos me ocorreu: ah, é assim? pois então não guardarei segredo, e vou contar. Sei que é ignóbil ter entrado na intimidade de Alguém, e depois contar os segredos, mas vou contar – não conte, só por carinho não conte, guarde para você mesma as vergonhas Dele – mas vou contar, sim, vou espalhar isso que me aconteceu, dessa vez não vai ficar por isso mesmo, vou contar o que Ele fez, vou estragar a Sua reputação (LISPECTOR, 1999, p. 312-313).

Ao elaborar textualmente uma reflexão sobre o que lhe aconteceu, a narradora, que a princípio pretendia não perdoar a Deus e, sim, denunciar Sua grosseria e estragar a reputação construída discursivamente para Ele, dá um salto e chega à conclusão de que a culpa pelo descompasso pode, na verdade, ser sua:

> (…) mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil (LISPECTOR, 1999, p. 313).

Ao falar de soma de incompreensões, a autora destaca o caráter menos banal que deveria perpassar a relação das pessoas com Deus. O reconhecimento dessa possível culpa leva à problematização da relação com Deus, tirando-a de uma posição que não comporta questionamentos à figura de um Pai Todo-Poderoso. A possibilidade de ter de perdoar a Deus demonstra como esse Deus é um construto muitas vezes sem sentido. Não é Deus quem precisa ser perdoado, e sim a narradora que precisa reformular seu conceito sobre Ele e seu modo de vivenciar a experiência religiosa. Tal percepção é que lhe permite dizer que

> enquanto eu imaginar que "Deus" é bom só porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar. Eu, que sem nem ao menos ter me percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus. […] Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe (LISPECTOR, 1999, p. 313).

4. Conclusão

O exercício de linguagem que está presente na crônica de Clarice Lispector que foi analisada seguramente contribui para uma compreensão mais densa da realidade e da experiência religiosa, pois nos apresenta um mundo que está além das possibilidades humanas de mensuração e compreensão puramente discursiva.

Esperamos haver demonstrado com o presente trabalho o modo pelo qual o texto clariceano termina por desbanalizar o discurso sobre Deus, dialogando com as construções discursivas da Teologia, tensionando as mesmas e abrindo espaço para a proposição de uma percepção diferenciada de Deus e da realidade.

Referências bibliográficas

GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. Subjetividade e identidade na obra de Clarice Lispector. *Revista Garrafa* (PPGL/UFRJ. Online), v. 2, 2007. Disponível em http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa13/v2/mayararibeiro.html, acessado em 23/06/2011.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras*: retratos teológico-literários. São Paulo: Loyola, 1999.

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

MAGALHÃES, Antonio. *Deus no espelho das palavras*: teologia e literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2000.

_____. Notas introdutórias sobre teologia e literatura, in: *Teologia e Literatura*. São

Bernardo do Campo: UMESP, Curso de Pós-Graduação em Ciências da Religião. Caderno de Pós-Graduação em Ciências da Religião, nº 9, 1997, pp. 7-40.

MANZATTO, Antonio. Pequeno panorama de teologia e literatura, in: MARIANI, Ceci & VILHENA, Maria Angela (org.). *Teologia e arte*: expressões de transcendência, caminhos de renovação. São Paulo: Paulinas, 2011, pp. 87-98.

MATOS, Gregório de. "A Jesus Cristo nosso Senhor", in: *Poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1976.

PAULA, Blanches de. Água viva: o instante-já do encontro entre teologia e literatura, in: *Teologia e Literatura*. São Bernardo do Campo: UMESP, Curso de Pós-graduação em Ciências da Religião. Caderno de pós-graduação em Ciências da Religião. São Bernardo do Campo, n. 9, 1997, p. 101-134.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):9-14, 2012

Problema da análise de René Girard do desejo triangular em *Dom Quixote*

ANA LUÍZA DUARTE DE BRITO DRUMMOND
Graduanda em Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa e Bacharelado em Estudos Literários) pela Universidade Federal de Ouro Preto. e-mail: analuizadrummond@yahoo.com.br

Resumo: Apresentamos neste trabalho uma breve análise da teoria do desejo triangular, proposta por René Girard, na qual o crítico se apoia em algumas obras literárias clássicas, entre elas, *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote da Mancha*, de Cervantes, para defender sua teoria. Girard procura explicar a presença da novela do "Curioso Impertinente" como a prova da percepção do desejo triangular por Cervantes. Nesse sentido, procuramos apresentar a construção da argumentação de Girard e sua precipitada conclusão.
Palavras-chave: René Girard. *Dom Quixote*. Desejo triangular.

Resumen: Presentamos aquí un breve análisis de la teoría del deseo triangular, propuesta por René Girard. Para defender su teoría, el crítico se apoya en algunos clásicos de la literatura, entre ellos *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes. Girard trata de explicar la presencia de la novela del "Curioso impertinente" como prueba de la percepción del deseo triangular en Cervantes. En consecuencia, se presenta la construcción de la argumentación de Girard y su conclusión precipitada.
Palabras clave: René Girard. *Don Quijote*. Deseo triangular.

René Girard (2009) foca sua crítica naquilo que ele chamará de desejo triangular. Triangular, pois é o triângulo, segundo o crítico, a melhor metáfora para expressar a tripla relação que une sujeito desejante, mediador e objeto. Nesse sentido, Girard inicia seu texto mostrando como esse desejo pode ser percebido no *Dom Quixote*, de Cervantes, e, para isso, ele começa com uma citação em que Dom Quixote fala a Sancho sobre quem foi Amadis de Gaula. Bem sabemos que O Cavaleiro da Triste Figura tem por base e medida de suas ações todo o heroísmo que ele leu nos romances de cavalaria, em especial, no *Amadis de Gaula*, romance pelo qual ele nutre grande admiração, especialmente pela figura do protagonista homônimo. Envolto em toda essa admiração, de acordo com Girard, D. Quixote não escolhe mais os objetos de seu desejo, mas passa a desejar os objetos que Amadis de Gaula teria escolhido. Assim também ocorre com Sancho Pança, o fiel escudeiro de Dom Quixote. Para Girard, Sancho só deseja ser dono de uma ilha porque esse desejo lhe foi sugerido por Dom Quixo-

te. Nesse caso temos, de um lado, Amadis de Gaula como mediador do(s) desejos(s) de D. Quixote e, do outro, D. Quixote como mediador do desejo de Sancho.

Depois dessa introdução, René Girard fará o que ele mesmo chama de "volta ao mundo", passando por Flaubert, Stendhal, Proust, Dostoiévski e retornando a Cervantes, procurando – e, por isso, encontrando – em todos esses romancistas a presença do desejo triangular. Cabe destacar, em meio a essa viagem, a questão da distância entre sujeito e mediador, que Girard elabora comparando as personagens stendhalianas a D. Quixote.

> Em Cervantes, o mediador reina num céu inacessível e transmite ao fiel um pouco de sua serenidade. Em Stendhal, esse mesmo mediador baixou à terra. Distinguir claramente esses dois tipos de relacionamento entre mediador e sujeito é reconhecer a imensa distância espiritual que separa um Dom Quixote dos vaidosos mais inferiores dentre as personagens stendhalianas. A imagem do triângulo não pode nos reter de modo duradouro a não ser que permita essa distinção, a não ser que nos permita medir, num relance, essa distância. Para alcançar esse duplo objetivo, é suficiente que se faça variar, no triângulo, a *distância* que separa o mediador do sujeito desejante.
> É em Cervantes, obviamente, que essa distância é a maior (GIRARD, 2009, p. 32).

A partir disso, Girard elabora duas categorias em que as obras romanescas se agrupam segundo o desejo triangular. São elas: a) "*mediação externa* quando a distância é suficiente para que as duas esferas de possíveis, cujo centro está ocupado cada qual pelo mediador e pelo sujeito, não estejam em contato"; e b) "*mediação interna* quando essa mesma distância está suficientemente reduzida para que as duas esferas penetrem com maior profundidade uma na outra" (GIRARD, 2009, p. 33). Como exemplo, podemos citar para a) a relação (ou distância) entre D. Quixote e Amadis de Gaula e para b) a relação entre Julien Sorel e Mathilde de la Mole. Cabe ressaltar ainda que essa distância é unicamente espiritual, ou seja, não tem nenhuma relação direta com a distância física. Por isso, Sancho, indiferente de estar sempre próximo a D. Quixote, permanece sempre submisso a seu mediador, pois sua mediação é a mediação externa.

De retorno à "volta ao mundo" de Girard, novamente em D. Quixote, mas agora na outra ponta, ele nos apresenta um brevíssimo resumo da novela do *Curioso impertinente*, mostrando sua relação com *O eterno marido*, de Dostoievski. *O curioso impertinente* é, para Girard, a presença da mediação interna na obra de Cervantes. E conclui:

> A presença simultânea da mediação externa e da mediação interna no âmbito de uma mesma obra confirma, a nossos olhos, a unidade da literatura *romanesca*. E a unidade dessa literatura confirma, reciprocamente, a de *Dom Quixote*. Provamos uma pela outra como se comprova que a terra é redonda ao dar a volta a seu redor. O poder criador é tão intenso no pai do romance moderno que ele se exerce sem dificuldade em todo o "espaço" romanesco. Não há uma só ideia do romance ocidental que não esteja presente nem Cervantes sob forma de germe. E a ideia dessas ideias, a ideia cujo papel central fica confirmada a cada instante, a ideia-mãe a partir da qual se pode reencontrar tudo, é o desejo triangular [...] (GIRARD, 2009, p. 75).

É muito aceitável – apesar de discutível – hoje em dia que todas as ideias do romance ocidental já estavam presentes em *Dom Quixote*, mesmo que apenas de forma embrionária. Mas, a nosso ver, Girard não comprovou o motivo da presença da novela do *Curioso Impertinente* no romance de Cervantes. Por quê? Bom, se a questão é relativa ao desejo triangular tendo como base uma mediação interna para contrastar com a mediação externa presente no romance, podemos facilmente encontrar essa mediação interna em outros capítulos de *D. Quixote*. Vamos a eles.

Estando D. Quixote numa cabana junto com Sancho e alguns cabreiros, chega um moço com a notícia de "que morreu esta manhã aquele famoso pastor estudante chamado Grisóstomo, e murmura-se que morreu por amor daquela endemoninhada moça Marcela, a filha de Guillermo, o rico, aquela que anda com traje de pastora por esses ermos" (CERVANTES, 2010, p. 150). Então D. Quixote pede a um dos cabreiros que lhe narre a história de Marcela. Um deles assim o faz. Marcela, cuja mãe morreu no parto, cresce sobre a guarda de seu tio, que tenta casá-la com seu consentimento quando a menina completa quase 15 anos. Marcela era possuidora de uma beleza tão grande que "ninguém a olhava sem dar graças a Deus, que tão formosa a havia criado, e a maioria ficava enamorada e perdida de amor por ela", por isso seu tio a mantinha sobre grande recato e muito encerramento. Apesar disso, sua fama espalhou-se por léguas ao redor, e seu tio começou a ser importunado por numerosos pedidos de casamento. Marcela, que não se sentia "capaz de suportar as responsabilidades do matrimônio", torna-se pastora. Sua formosura faz com que todos a amem e sirvam-na, "mas seu desdém e desengano os levam ao extremo de suicidar-se, e assim, não sabem o que dizer-lhe além de chamá-la aos gritos de cruel e mal-agradecida, e outros títulos a estes semelhantes, que bem a qualidade de seu caráter manifestam" (CERVANTES, 2012, p. 156). Podemos ler essa história pela ótica de Girard da seguinte forma: Marcela é o objeto de desejo e todos os que a desejam são, de alguma forma, sujeito desejante e mediador interno de outrem. De acordo com o texto de Girard, essa leitura é plenamente possível. Ele diz que "para que um vaidoso deseje um objeto, basta convencê-lo de que esse objeto já é desejado por um terceiro a que se agrega um certo prestígio" (GIRARD, 2009, p. 31). Sabemos que a fama da beleza de Marcela atinge léguas ao redor, o que faz com que o número de sujeitos desejantes e, consequentemente, de mediadores, cresça paralelamente. Sabemos também que os que têm mais chance de terem-na por esposa são exatamente os que têm mais a oferecer ao tio, ou seja, os mais ricos e nobres. Quanto mais cresce a fama de Marcela, mais cresce o desejo dos amantes, levando alguns até ao suicídio. Para Girard, "apenas o ser que nos impede de satisfazer um desejo que ele próprio nos despertou é verdadeiramente objeto de ódio". Podemos tomar essa nossa análise como errada quando pensamos que sua ligação não está tão clara com o desejo triangular, pois o mediador não tem uma presença tão clara nessa história quanto na novela do "Curioso Impertinente". E isso é verdade. Porém, essa visão permanece apenas enquanto lemos a história contada pelo cabreiro, ou seja, vista de fora. No capítulo XIV, em que se lê a canção que Grisóstomo escreve antes de suicidar-se, temos uma versão de um dos "apaixonados" por Marcela. Nessa canção, convém destacar a seguinte estrofe:

Pode-se, porventura, em um instante
esperar e temer, ou é bom fazê-lo
sendo as causas do temor mais certas?
Tenho, se o vil ciúme está diante,
de cerrar estes olhos, se hei de vê-lo
pelas feridas da minh'alma morta?
Quem par em par não abrirá a porta
para a desconfiança, quando mira
descoberto o desdém, e as suspeitas,
oh, amarga conversão!, verdadeiras feitas,
e a verdade mudada em vã mentira?
Oh, no reino do amor feros tiranos
zelos!, ponde-me um ferro nestas mãos!
Dá-me, desdém, uma torcida soga.
Mas, ai de mim!, que, com cruel vitória,
vossa memória o sofrimento afoga.
(CERVANTES, p. 174).

Fica-nos claro, nessa estrofe e com o diálogo que ocorre depois da leitura da canção, que Grisóstomo, mesmo sabendo da bondade de Marcela, fustigava-se com "os ciúmes imaginados e as suspeitas temidas como se fossem verdadeiras". Bem sabemos também que, para Girard, a relação entre sujeito e mediador é puramente espiritual e é, obviamente, espiritualmente que Grisostómo sente-se traído, provavelmente por acreditar que Marcela (objeto) poderia casar-se com *outro* (mediador) que não ele (desejante). É cabível aqui a citação de Proust que Girard traz em seu texto: "Em amor, o rival feliz, ou, por outra, o inimigo, é o nosso benfeitor. Se não tivéssemos rivais, se não os julgássemos ter... Pois não é necessário que existam de fato" (*apud* GIRARD, 2009, p. 47). E ainda, a citação de Dostoiévski: "Se soubéssemos analisar melhor os nossos amores, haveríamos de ver que muitas vezes as mulheres só nos atraem por causa da concorrência de outros homens a que temos de disputar-lhas; suprimida a concorrência, desaparece o encanto da mulher" (*apud* GIRARD, 2009, p. 70). Em realidade, Grisóstomo não possui diretamente *um* mediador interno. São inúmeros os amantes de Marcela, e ele sequer precisa conhecê-los para saber que eles existem, pois eles já existem numa ideia geral, numa fama que cresce, e, antes de tudo, eles existem em sua mente. Cabe ressaltar também que todos os que amam Marcela a amam pela sua beleza. Conforme ela mesma afirmará depois, se fosse feia, ninguém a desejaria dessa forma. Eles a desejam por que todos os *outros* também a desejam, por que todos os *outros* também a consideram bela. A beleza aqui é puramente física. Marcela torna-se exatamente um objeto, um troféu para aquele que conseguir ostentá-la a seu lado. Imaginá-la com outro não é sentir-se triste porque perdeu o amor de sua vida, mas, sim, porque perdeu o objeto que o faria melhor que todos os *outros*, que mostraria sua superioridade. Todos a amam pura e simplesmente pela cópia do amor que eles roubam de outrem. A canção de Grisóstomo e seu suicídio não têm nada de original; por mais que tentem mostrar um amor maior, mais puro, é pura cópia, pois outros também fizeram o mesmo por Marcela. Em relação a isso, podemos destacar o seguinte trecho do texto de Girard:

> O vaidoso romântico não se quer mais discípulo de ninguém. Ele se convence de ser infinitamente *original*. Por toda parte, no século XIX, a espontaneidade se torna dogma, destronando a imitação. Não nos deixemos enganar, insiste Stendhal, os individualismos professados com tanto alarde escondem uma nova forma de cópia. Os enfados românticos, o ódio à sociedade, a nostalgia pelo deserto, tanto quanto o espírito gregário, não encobrem, na maioria das vezes, nada mais que um interesse mórbido pelo *Outro* (GIRARD, 2009, p. 38-39).

O trecho faz referência a Stendhal, mas podemos perfeitamente encaixá-lo no personagem de Grisóstomo. Sendo assim, podemos considerar que essa é mais uma das ideias que já estavam presentes em Cervantes, e que não é tão particular assim do século XIX, conforme aponta a citação.

Para não alongar demais essa análise, convém somente citar outra história presente em *O Engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*, em que podemos perceber a presença do desejo triangular proposto por Girard. Na história de Cardênio temos, dentre outros, quatro personagens principais, que são Cardênio, Lucinda, D. Fernando e Doroteia. D. Fernando é um nobre que se acredita perdidamente apaixonado por Doroteia, uma formosa moça, mas de baixa posição social. Ele conhece Cardênio numa empreitada que este fará para o duque, pai de D. Fernando. D. Fernando torna-se amigo de Cardênio, diz a ele que desposará Doroteia, Cardênio tenta impedi-lo, porém sem sucesso. Mais tarde D. Fernando passará um tempo na casa de Cardênio, onde descobrirá Lucinda, que ama Cardênio há um tempo e é correspondida por ele. D. Fernando, acreditando estar apaixonado por Lucinda, e, devido à sua posição social, consegue desposá-la. Lucinda finge suicídio, Cardênio desaparece acreditando no bom sucesso do casamento. No fim todos se encontrarão na estalagem que D. Quixote acredita estar encantada. O que convém destacar nessa história é que D. Fernando deseja Lucinda unicamente por saber que ela é desejada por seu amigo Cardênio. Doroteia foi apenas uma aventura do nobre, que a usou e depois a abandonou. Tanto procede essa análise que, no episódio da estalagem onde tudo se resolve, Cardênio volta a unir-se a Lucinda e Doroteia a D. Fernando. A semelhança dessa história com a do "Curioso Impertinente" é grande, tendo em vista que em ambas a relação de amizade está diretamente ligada à relação da mediação interna. Mesmo nessa ligeira análise podemos perceber que Cardênio é o mediador interno de D. Fernando, e Lucinda, o objeto, assim como Lotário é o mediador interno de Anselmo, e Camila, o objeto.

Para finalizar, é interessante notar que a análise que Girard faz do "Curioso impertinente" é muito válida, pois ali o desejo triangular, tendo por base a figura do mediador interno, fica muito clara. O que defendemos aqui é apenas que essa análise não explica, conforme acredita o crítico, a presença dessa novela na obra de Cervantes. Girard se mostra tão preso a essa teoria que acaba negligenciando alguns fatos do romance, como, por exemplo, o suicídio de Anselmo (que não ocorre).

Como uma tentativa de entender a presença da novela do "Curioso impertinente", podemos pensar que Cervantes, além de se referir a si mesmo no romance, no episódio em que o Cativo se lembra de um prisioneiro de guerra de sobrenome Saavedra (o último nome de Miguel de Cervantes) e, até onde vão as pesquisas biográficas do autor, elas indicam a prisão de Cervantes conforme falada pelo Cativo, Cervantes

apresenta durante o *D. Quixote* o nome de outras obras de sua autoria. Por que incluir uma novela totalmente alheia ao romance, mas contada por um personagem *do* romance? Ora, a questão é: por que não? Se Cervantes é tido como o pai do romance moderno, em que todas as ideias já estão presentes, essa é, "apenas", outra ideia original. Por que a novela do "Curioso Impertinente", e não outra, como, por exemplo, *Riconete y Cortadilho*, que é referida no romance? Bom, essa resposta ainda não temos. Ao que parece, a novela só tem relação com a obra como um todo na medida em que ela está *dentro* da obra (*mise en abyme*). Fora isso, ela não tem nenhuma ligação com os personagens, com o enredo ou com espaço do grande e clássico *Dom Quixote.*

Referências

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*. Trad. José Luis Sánchez e Carlos Nougué. São Paulo: Abril, 2010 (2 vols.).

GIRARD, René. O desejo "triangular", in: *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Trad. Lília Ledon da Silva. São Paulo: Ed. Realizações, 2009.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):15-27, 2012

Cidade (em) alta: o "realismo urbano" em narrativas literárias e fílmicas latino-americanas

DANÚBIA FERREIRA ALVES
Mestranda em Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: Análise do processo de representação da América Latina na literatura e no cinema contemporâneo. Para tanto, foram selecionadas obras representativas desse cenário: os romances *Técnicas de Masturbação entre Batman e Robin* (2002), de Efraim Medina Reyes, *Trilogia Suja de Havana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, e os filmes *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado, e *Plata Quemada* (2000), de Marcelo Piñeyro. A oposição entre o Realismo Mágico e o Realismo Urbano que insurge nas narrativas contemporâneas. A Macondo de *Cem Anos de Solidão* dá lugar a Mc Ondo, das novas gerações de escritores e cineastas que apontam para a urbanidade, para a modernização do espaço latino-americano e para a fragmentação do sujeito inserido nesse contexto e em meio a suas problemáticas.
Palavras-chave: Realismo Urbano; Literatura; Cinema; América Latina; Contemporaneidade.

Resumen: El análisis del proceso de representación de América Latina en la literatura y en el cine contemporáneo. Para tanto fueron elegidas obras representativas de ese escenario: los romances *Técnicas de Masturbación entre Batman y Robin*, (2002), de Efraim Medina Reyes, *Trilogia Suja de Havana*, (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, y las películas, *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado, y *Plata Quemada* (2000), de Marcelo Piñeyro. La oposición entre el Realismo Mágico y el Realismo Urbano que irrumpe en las narrativas contemporáneas. La Macondo de *Cien Años de Soledad* da lugar a la Mc Ondo, de las nuevas generaciones de escritores y cineastas que señalan para la urbanidad, para la modernización del espacio latino-americano y para la fragmentación del sujeto insertado en este contexto y en medio a sus problemáticas.
Palabras-clave: Realismo Urbano; Literatura; Cine; América Latina; Contemporaneidad.

O presente artigo é fruto da pesquisa de Iniciação Científica intitulada *Cidade (em) alta: análise de narrativas literárias e fílmicas latino-americanas*, realizada no período de abril de 2009 a abril de 2010, no âmbito da Universidade Federal de Uberlândia, sob a orientação do prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, do Instituto de Letras e Linguística. O artigo se constitui a partir da análise de produções literárias e fílmicas, ressaltando as relações e diálogos existentes entre essas duas linguagens artísticas e a forma de representação do espaço latino-americano. Para tanto foram selecionadas duas obras literárias e duas narrativas fílmicas a fim de analisar possíveis aproximações entre elas. Nesse intuito foram selecionadas obras representativas no cenário

literário contemporâneo da América Latina: *Técnicas de Masturbação entre Batman e Robin* (2002) do escritor colombiano Efraim Medina Reyes, *Trilogia Suja de Havana* (1998), do cubano Pedro Juan Gutiérrez, e os filmes *Cidade Baixa* (2005), um filme brasileiro do diretor Sérgio Machado, e *Plata Quemada* (2000), um filme argentino do diretor Marcelo Piñeyro.

O interesse pela literatura latino-americana e pelas questões relacionadas a ela sempre se fizeram presentes em minhas reflexões, principalmente os questionamentos sobre o chamado Realismo Mágico ou Maravilhoso que é conceituado por diferentes teóricos, dentre eles o cubano Alejo Carpentier em seu prólogo ao livro *O reino deste mundo* (1949), Irlemar Chiampi, em *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980) e Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo em *Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso* (2010). Segundo esses autores essa vertente literária teve seu início em meados da década de 40, alcançando seu ponto culminante na década de 60. Tal manifestação literária faria parte de um projeto maior para popularizar a literatura dos países da América Latina em todo o mundo, o que ficou conhecido como *boom* literário latino-americano. Vários foram os autores que fizeram parte desse "movimento", que didaticamente foi dividido por Carolina Marinho (2009) e Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo (2010) em duas partes: a primeira contou com nomes como o de Jorge Luis Borges, Roberto Arlt e Adolfo Bioy Casares, argentinos; Miguel Angel Asturias, na Guatemala; Arturo Uslar Pietri, venezuelano; Alejo Carpentier, de Cuba; José Maria Arguedas, peruano, e Juan Carlos Onetti, uruguaio. Na segunda etapa temos nomes como o de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Lezama Lima, Mario Benedetti, dentre outros.

Embora este período do *boom* tenha sido de extrema importância para o cenário literário latino-americano, acabou por cristalizar no imaginário dos leitores, principalmente os europeus, algumas imagens da América Latina como lugar arcaico, exótico, de intensa mestiçagem e sincretismo. Diante disso, fui levada a reflexões sobre a existência de uma ruptura na arte contemporânea com essas imagens que quiçá promovesse uma renovação no âmbito artístico e literário desses países. Eis que me deparo com um novo tipo de representação do real que me pareceu adequado intitular de "Realismo Urbano", pois as tramas contemporâneas do cinema e da literatura têm como pano de fundo o espaço citadino e o caos decorrente dele. Outra denominação possível para essa variante artística é Realismo Virtual, expressão que teve seu respaldo em autores como Alberto Fuguet e Sergio Gómez (1996), que perceberam a forte presença do tecido urbano nas narrativas contemporâneas, além de uma superação da visão de aldeia por meio das novas tecnologias. Essa urbanidade e o avanço trazido pelas novas mídias contribuiriam para o predomínio de uma linguagem "violenta" que iria ao encontro dos problemas sociais que permeariam o cotidiano do homem contemporâneo.

Para chegar à renovação na representação do espaço latino-americano, é necessário primeiramente passar pela problemática visão cristalizada e canonizada a partir do Realismo Mágico. Para compreendê-la faz-se necessária a leitura de alguns teóricos como a já citada Irlemar Chiampi (1980), que discute a questão do uso do termo *mágico* ou *maravilhoso* para designar a literatura produzida nos países da América Latina. Para a autora o termo *mágico* não representaria a literatura feita nestes países e, sim, estaria associado ao ocultismo e à magia. Portanto, o nome mais apropriado para representar

esta literatura seria o de Maravilhoso, que de acordo com Chiampi sempre esteve arraigado em nosso território e que se deve em grande parte "ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento do seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia" (CHIAMPI, p. 50). Embora haja muitas discordâncias sobre a pertinência do termo Mágico ou Maravilhoso devido à questão da "ontologia da realidade e da fenomenologia da percepção" (ESTEVES, 2010, p. 396), o que podemos observar é que este movimento construiu uma imagem estereotipada, de uma América Latina repleta de mistérios, misticismo e exotismo. Alejo Carpentier, outro autor importante para a reflexão sobre esta questão, acredita que maravilhoso seria o melhor termo para designar não só a literatura e a arte latina como também o cotidiano dessas pessoas e os fatos ocorridos nessa parte do globo. Para ele o dia a dia do povo latino estaria repleto de acontecimentos maravilhosos, místicos e insólitos, o que seria consolidado pela fé que os indivíduos latino-americanos possuem. Em seu prefácio emblemático de *O reino deste mundo* (1949), que por sua importância pode ser visto como manifesto da literatura maravilhosa, Alejo Carpentier aponta para uma forma mística e sobrenatural de se encarar a realidade. O seu contato com o Haiti em uma viagem que realizou em 1943 foi decisivo para comprovar sua teoria e fez com que ele se deparasse com a religião vodu e com a fé de um povo em um escravo negro chamado Mackandal, que seria sacerdote dessa religião e uma das principais figuras na luta pelo processo de independência do Haiti. Segundos habitantes da ilha o curandeiro possuiria também poderes licantrópicos, o que é ressaltado em vários trechos da obra como esse no início do prefácio: "[...] Entender-se-á com isso de se transformarem em lobos que existe uma enfermidade a qual os médicos chamam mania lupina [...]" (1985, sem número de páginas). Carpentier está se referindo a uma das formas físicas assumidas por Mackandal e seus seguidores. Esta passagem é um prelúdio dos elementos maravilhosos que encontraríamos em parte dos textos literários da época.

Não poderia deixar de mencionar também dentro dessa perspectiva mágico-realista o escritor colombiano Gabriel García Márquez com sua obra representativa *Cem anos de solidão* (2006). O autor, como dito anteriormente, compunha juntamente com outros grandes nomes da literatura o segundo período do Realismo Mágico ou Maravilhoso. Esta obra é escolhida por muitos teóricos e críticos para discutir a forma de representação do real na literatura da América Latina até a década de 60. O que chama a atenção particularmente é o modo como o autor recria em sua obra a imagem do espaço latino-americano, que ganha uma conotação de lugar mágico, arcaico e rural. Pois é nesse cenário, chamado pelo autor de Macondo, que vivem as suas personagens, que têm a vida cotidiana permeada por acontecimentos insólitos, grotescos e pela presença de seres sobrenaturais. É interessante notar que nesse tipo de escrita tais elementos são tomados pelas personagens e até mesmo pelos leitores da obra como algo corriqueiro e natural, ou seja, em nenhum momento colocam em dúvida os acontecimentos apresentados. A forma como as personagens e o narrador percebem os fatos narrados faz com que nós leitores não nos importemos com o fato de um padre levitar ao tomar uma xícara de chocolate quente nem nos incomodemos com a imortalidade do cigano Melquíades e com as múltiplas mutações sofridas por algumas das personagens. Como

obra emblemática *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, constitui parte do nosso imaginário em relação ao fazer literário latino-americano e permeia a construção de algumas imagens desse espaço. Diante dessa verificação houve a necessidade de investigar e conhecer outras formas de representação no âmbito literário e artístico contemporâneo, no intuito de identificar uma possível busca pela renovação estética e mimética nas linguagens artísticas desses países.

Nesse momento em que surge esse interesse me deparei com novos nomes de autores latino-americanos, como os dos colombianos Santiago Gamboa, Juan Diego Mejía, Jorge Franco Mario Mendoza Zambrano e Efraim Medina Reyes, os cubanos Senel Paz e Pedro Juan Gutiérrez, o argentino Ricardo Piglia, os chilenos Pedro Lemebel e Alberto Fuguet, dentre outros. Diante das leituras desses autores importantes no cenário contemporâneo, foi se delineando uma nova geração, que para mim era completamente desconhecida, sendo chamada por alguns estudiosos, como o colombiano Daniel Cardona Ochoa, de "la generación mutante" ou denominada por Fuguet de geração "Mc Ondo", em oposição à Macondo de Gabriel García Márquez. O que se pôde perceber é que esses autores traziam um novo olhar sobre a América Latina, inserindo-a na contemporaneidade com todos os problemas advindos da globalização, principalmente o da fragmentação do sujeito, que se sente em muitos momentos "fora do lugar". Outros problemas sociais são postos em voga nessas obras, como as drogas, a violência e a desigualdade social. O que mais chama a atenção nessas narrativas é a forma como tais autores tentam a ruptura com o estereótipo latino-americano criado pelo *boom* literário a partir dos anos 40.

Para me aprofundar nessa possível renovação da linguagem e das imagens do território latino-americano, faz-se necessário adentrar em outra expressão artística além da literatura para consolidar a tese de uma renovação no pensamento artístico contemporâneo. Para tanto escolho o cinema; que ao lado da literatura possa nos conduzir a essa reflexão. Algumas questões se fazem pertinentes ao tema, como a análise do novo desenho que se faz sobre a reconfiguração do espaço latino-americano, trabalhando, por exemplo, com autores como Eneida Maria de Souza (2002), que afirma que várias mudanças ocorreram na cena cultural e política da América Latina, e que estas transformações tornaram-se visíveis na paisagem urbana, na literatura e na política. Na literatura, segundo a autora, temos uma dessacralização do ideal de América Latina defendido pelo Realismo Mágico, pois segundo ela, "o termo 'Realismo Mágico' serviu para caracterizar o estilo paradigmático do Terceiro Mundo, uma estereotipada incorporação realizada pelos discursos hegemônicos" (p. 31). Essa imagem, de acordo com a autora, sempre atendeu aos ideais hegemônicos, que queriam manter a imagem de uma América Latina arcaica, periférica e fora da civilização. Também o uruguaio Hugo Achugar (2006) pensa esta questão do posicionamento atual da América Latina em relação à globalização e à contemporaneidade, afirmando que o tradicional e o contemporâneo convivem juntos nestes países, e que o homem latino-americano é representado muitas vezes pela figura do aldeão, ou seja, que representaria uma resistência contra este processo globalizante, portanto, o sujeito adotaria, em muitos momentos, hábitos ou costumes da vida moderna, mas manteria o seu nacionalismo e regionalismo, unindo, por exemplo, símbolos como o McDonald's ao mate no Uruguai. Embora a globalização atue no intuito de homogeneizar as nações cultural, política e historica-

mente, o autor defende a ideia de que a América Latina tem uma heterogeneidade própria. A noção de heterogeneidade aplicada a uma identidade latino-americana é desenvolvida também por Antonio Cornejo Polar em seu livro *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas* (2000). Outro conceito importante para os estudos latino-americanistas é o de transculturação, cunhado por Angel Rama, que também deve ser objeto para qualquer reflexão sobre essa cultura.

Como o escopo deste estudo não abarcaria um número grande de artistas, alguns nomes representativos desta vertente da narrativa contemporânea foram selecionados: o já citado escritor colombiano Efraim Medina Reyes, com *Técnicas de Masturbação entre Batman e Robin* (2004), e o cubano Pedro Juan Gutiérrez, com *Trilogia suja de Havana* (2008). Estes dois autores trazem à tona uma representação da realidade atravessada pelos efeitos de drogas, do erotismo e da violência, características que foram encontradas também na linguagem das obras fílmicas destes países. É possível, portanto, estabelecer uma relação entre o cinema e a literatura latino-americana na contemporaneidade. Dentre os filmes, dois despontaram em meu horizonte de pesquisa: *Cidade Baixa,* do diretor Sérgio Machado, que apresenta um tenso triângulo amoroso entre as personagens Deco, Naldinho, dois amigos que ganham a vida fazendo fretes a bordo de um barco na Bahia de Todos os Santos, e Karina, uma *stripper*, para quem os dois amigos oferecem carona a Salvador, e *Plata Quemada,* do diretor Marcelo Piñeyro, obra esta baseada no livro homônimo do escritor Ricardo Piglia, publicada em 1997, que, por sua vez, é baseado em fatos verídicos, retratando um grande roubo que ocorreu no Uruguai, além de demonstrar de forma poética e instigante um relacionamento homoafetivo. Em comum todas as quatro narrativas trazem como pano de fundo o tecido urbano, a linguagem violenta, com o uso de um vocabulário carregado de palavras ditas de baixo calão, além de um investimento no erotismo. Nessa perspectiva meu intento consiste em entrecruzar a obra cinematográfica *Plata Quemada* com *Técnicas de Masturbação entre Batman e Robin* e *Cidade Baixa* com *Trilogia Suja de Havana*, acreditando na existência de um diálogo entre os elementos constitutivos dessas obras.

A obra intitulada *Técnicas de Masturbação entre Batman e Robin* foi escrita pelo escritor colombiano Efraim Medina Reyes em 2003, e está dividida em oito partes, as quais retratam de forma irônica o comportamento e as relações afetivo-sociais do homem contemporâneo que vive nesta parte do globo. O presente livro já nos surpreende pelo título e também pela capa do mesmo, na qual podemos ver o próprio autor seminu, o que faz com que muitos tenham uma ideia equivocada a respeito do conteúdo e do formato da obra. Mas o que me parece certo é que tanto a capa como o título do livro têm como objetivos provocar os leitores e a crítica, e imediatamente demonstrar a intenção de ruptura com a estrutura narrativa convencional e seus parâmetros. O que se percebe ao ler os escritores contemporâneos da América Latina como Efraim Medina Reyes e Pedro Juan Gutiérrez é esse desejo de conseguir desestruturar as fórmulas literárias tidas como prontas e que antes foram usadas pelos escritores "canonizados" pelo *boom*.

A personagem principal, Sérgio Bocamole, o nome também surge como uma aresta irônica dentro da narrativa, é o perfeito exemplo do sujeito perdido no mundo globalizado, que em meio a tantos problemas sociais e urbanos, busca encontrar seu lugar no mundo e construir sua própria história, o que de acordo com o autor Daniel

Soares Filho, em seu artigo *"El fin del siglo XX en Hispanoamérica, bajo la óptica de Batman y Robin de Efraim Medina Reyes"*, seria a fragmentação do sujeito contemporâneo. Tal personagem vive com a mãe e, ao que tudo indica, não tem, no presente, a presença paterna a seu lado. Várias vezes, durante a narrativa, ele relembra os momentos vividos ao lado de seu pai. Sérgio embora tenha vivido várias relações amorosas furtivas, se apaixona realmente por Marianne, que além de ser meio extravagante tinha várias outras aventuras paralelas, o que fez com que Sérgio sofresse várias desilusões. Mas isto nunca o impediu de continuar amando esta "louca" mulher. Uma relação intensa como todas as demais experiências narradas no livro que envolve personagens várias, formando um "jogo de encaixes" a partir das relações paralelas apresentadas no interior da obra. Como, por exemplo, Ana e Juan, que viveram juntos por seis anos, mas que depois se separaram e mudam o rumo de suas vidas, além de Gaby, que divide um apartamento com Ana e que tem, de acordo com o narrador do livro, "uma vida desenfreada", e a já mencionada Marianne, uma mulher intrigante, cheia de conflitos, que sai de casa cedo por não suportar as atitudes do padrasto e que acaba se envolvendo com toda a classe de homens e problemas. As experiências vividas por essas personagens se unem às experienciadas por Sérgio Bocamole.

Ao sair da casa de sua mãe, Bocamole vai viver na cidade que ele nomeia como Cidade Imóvel, que representa perfeitamente a noção de caos urbano, pois é uma cidade cheia de problemas como o tráfico de drogas, a marginalidade, a pobreza e a violência. É este cenário urbano que irá fornecer a Bocamole a matéria para suas histórias contadas no decorrer do livro: aventuras sexuais ardentes, intermináveis bebedeiras com seus amigos, buscas frustradas por trabalho, assassinatos etc. Toda esta narrativa é feita por meio de uma linguagem desprovida de palavras rebuscadas e preciosismos, uma linguagem que me parece adequado chamar de direta, sem voltas nem rodeios. Sinto-me à vontade para dizer que esta linguagem pode ser considerada nua e crua, assim como o autor na capa do livro, uma nudez que representa e desvela um homem sem máscaras, com todas as suas fragilidades e dúvidas. Em vários momentos, Bocamole se vê divagando em meio a suas incertezas e, por que não dizer, em meio a suas crises existenciais, como podemos perceber já no início do livro: "Eu me pergunto se existe espaço suficiente numa janela para alguém que não quer pular" (p. 13).

O texto é narrado em primeira pessoa, como podemos constatar já na primeira página: "Eu me chamo Sérgio Bocamole e moro no décimo nono andar de um prédio de apartamentos do centro de uma pequena, bonita e hedionda cidade" (p. 13), mas esta não é a única voz presente no livro: este é ainda atravessado por outros discursos, o escritor se vale de diferentes tipos textuais, como cartas e letras de músicas. Podemos comprovar essa mescla de textos no uso de fragmentos de uma carta da mãe de Sérgio Bocamole, contando como foi abandonada pelo pai deste. Outro exemplo é a presença de versos de algumas das canções do grupo de rock 7 Torpes Band, que também são personagens da trama. Outra característica revelada pela narrativa de Efraim Medina é a apresentação dos capítulos de forma desordenada, ou seja, fora de uma sequência lógica, cronológica. Portanto, é necessário que o leitor se atente a isto, embora os fatos estejam desordenados: todos os capítulos e histórias se entrelaçam de forma a produzir o sentido desejado. Esta desordem nos fatos narrados para mim representa ainda mais a desordem do pensamento deste homem e suas várias faces.

Plata Quemada, do diretor Marcelo Piñeyro, é uma narrativa fílmica que se encaixa no gênero policial, assim como o romance homônimo no qual é baseado, mas que, de acordo com o artigo de Leonardo Francisco Soares (2008), mescla-se a outros gêneros: "Inserindo-se na rica tradição do gênero policial, e ao mesmo tempo reordenando-a e mesclando-a a outros gêneros – como o romance negro americano, o novo jornalismo, o relato social brechtiano, a tragédia clássica [...]" (2008, p. 130). Tal filme baseia-se em uma história real, um caso policial argentino, ocorrido entre 27 de setembro e 6 de novembro de 1965. Além de ter como cenário as cidades de Buenos Aires e Montevidéu, parte do romance se passa na capital Uruguaia. Toda a trama gira em torno de um grande assalto realizado em um banco em San Fernando, província de Buenos Aires. Esse crime é arquitetado e realizado por uma quadrilha formada por Malito, Cuervo e os "mellizos" Angel e Nene. Após a concretização desse roubo, a quadrilha decide fugir com "la plata"; neste momento começam as complicações. O intrigante neste "romance policial" é a existência de uma relação homo-afetiva entre os dois principais integrantes da quadrilha: Nene e Angel, cuja história de amor, no interior da trama fílmica, sobrepõe-se ao enredo do roubo realizado, assumindo o primeiro plano da narrativa. A forma como o filme é realizado coloca mesmo que de forma implícita a relação homo-afetiva em primeiro plano.

De acordo com Leonardo Francisco Soares, assim como a narrativa literária de Ricardo Piglia, a narrativa fílmica do diretor Marcelo Piñeyro foi construída por múltiplas vozes. "Coaduna-se, de acordo com seus registros específicos, desde o jargão das classes marginais, passando pela fala popular, o tom da linguagem jornalística, a terminologia do discurso psiquiátrico, até as declarações dos informes policiais" (p. 5). Além deste caráter polifônico do filme, encontramos o uso de uma linguagem violenta e forte que permeia toda a narrativa, forte no sentido de não haver meias palavras, tudo é dito de forma direta e objetiva, o que causa em nós telespectadores certos impactos. Gírias, jargões e um vocabulário chulo fazem parte do repertório linguístico das personagens principais da trama. Tal violência está presente também em outros elementos que compõem a narrativa, como as imagens das armas, confrontos com policiais, até mesmo nas relações sexuais.

O roteiro do diretor Marcelo Piñeyro apresenta uma estrutura dividida em um prólogo no qual as personagens centrais da trama são apresentadas juntamente com os fatos que as conduziram ao grande assalto. Nessa parte, podemos identificar a participação do narrador. As outras três partes: O Fato, As Vozes e Plata Quemada apresentam, respectivamente, o assalto e suas consequências, a fuga para Montevidéu e finalmente o cerco e o momento da queima de "la plata". A parte intitulada "As vozes" é a mais subjetiva da narrativa, pois é o momento em que Angel e Nene narram em primeira pessoa seus conflitos amorosos, morais e religiosos. Angel, por exemplo, aponta para os fatos que o levam a um estado de permanente tristeza e dúvida. Ele se penitencia por viver uma relação homossexual e sentir os desejos e sentimentos que sente. Na última parte as vozes saem de cena e a trama ganha outro tom, passa a ser contada de outro ângulo.

Ao analisar as obras *Técnicas de Masturbação entre Batman e Robin* e *Plata Quemada,* pude encontrar em ambas uma linguagem mais direta e ao mesmo tempo mais forte e dura, capaz de representar toda a violência e marginalidade presentes nesses textos.

Uma linguagem objetiva aparentemente sem metáforas. Além disso, a fabulação das duas narrativas é permeada por imagens de violência urbana como assaltos, furtos, drogas e crimes em geral. Tanto em "Cidade Imóvel" como em "San Fernando", o leitor e o expectador se deparam com experiências limite: assaltos, assassinatos, consumo de drogas, agressões físicas e amores doentios. Outro ponto em comum entre estas narrativas é a escolha do cenário em que se passam os fatos narrados: em ambas temos a presença do "tecido urbano" como pano de fundo para os acontecimentos que compõem as estórias. Nada de paisagens amenas ou bucólicas, nos deparamos com as imagens de ruas, edifícios, automóveis, bancos, agitação etc. Esta é uma das características que pude identificar nas obras analisadas, o que me leva a acreditar que exista de fato uma representação da realidade urbana nas narrativas contemporâneas latino-americanas, fato que reforça a possibilidade de se falar em Realismo urbano.

Além do cenário comum, outra confluência entre as obras é a maneira como os dois artistas organizam a estrutura narrativa. Como havia mencionado antes, a obra literária de Efraim Medina não apresenta uma linearidade narrativa, assim como o filme *Plata Quemada*. Essas obras apresentam um modo de tramar/tecer a história complexo e diferenciado. Há a presença de várias vozes que coexistem na obra, o que as pode tornar em alguns momentos de difícil compreensão para aqueles mais desatentos.

Embora apresentem pontos em comum, nota-se que o romance é mais radical no que se refere à quebra da linearidade narrativa, pois a organização dos capítulos segue uma ordem aleatória, sendo que em alguns momentos podem ser lidos de modo independente ou até mesmo descolados do todo. Porém, cabe aqui ressaltar que o filme de Marcelo Piñeyro rompe com a estrutura narrativa convencional do cinema ao trazer as diferentes vozes discursivas que estão presentes também na obra do escritor Ricardo Piglia, além de trazer à tona o tema da homoafetividade, uma temática sempre instigante neste contexto latino, o que o torna ainda mais importante no cenário fílmico contemporâneo.

Cidade Baixa e *Trilogia suja de Havana:* confluências

O filme de Sérgio Machado, *Cidade Baixa,* apresenta como temática um ardente triângulo amoroso, vivido por personagens marginalizados ou excluídos. Tal relação amorosa é formada pelas personagens de Naldinho (Wagner Moura), Deco (Lázaro Ramos) e a prostituta Karina (Alice Braga). A trama tem início quando Deco e Naldinho, amigos de infância, se encontram com Karina, quando esta procurava carona para chegar até Salvador. Os dois jovens se oferecem para ajudá-la, mas como forma de pagamento, seria necessário que esta mantivesse relações sexuais com os dois amigos. Portanto no caminho até o destino final, a cidade baiana, inicia-se a história de amor entre os três. O que de início era uma mera diversão para os dois amigos de infância transforma-se em uma relação triangular, permeada por ódios, ciúme e, ambiguamente, amor.

Ao chegar a Salvador a relação entre as três personagens vai se estreitando, Karina conquista o coração dos dois amigos, que passam a ter vários confrontos em nome desta mulher. Ela muitas vezes é anjo e outras vezes demônio, objeto do desejo e da luxúria das personagens masculinas. Quanto mais se aproximam de Karina, os dois

amigos mais se afastam um do outro. O ponto culminante desta separação é quando Deco e Naldinho começam a escolher caminhos diferentes para suas vidas, um decide esquecer Karina, dedicando-se ao boxe, enquanto o outro decide cometer pequenos roubos no intuito de ter dinheiro para agradar a mulher.

No desenlace do filme, tem-se o confronto corporal entre as duas personagens masculinas em uma cena que mistura violência e erotismo – há certa ambiguidade na relação de Naldinho e Deco. Além disso, após a luta, Karina assume a figura de "mãe" ao colocar lado a lado os dois e cuidar de ambos sem fazer diferença entre eles. A figura causadora da discórdia é também, no momento final do filme, a conciliadora.

As personagens do filme ilustram perfeitamente o conceito de marginalidade que pretendo abordar nesta análise, pois são pessoas que foram excluídas da sociedade pela situação social ou por sua cor, que se veem obrigadas a se virar para sobreviver, são pessoas, como diz o próprio diretor em entrevista ao *site Cinema em Cena*, "que varremos para debaixo do tapete por não querer vê-las". Em geral essas personagens fogem ao estereótipo dos mocinhos ao qual estávamos acostumados. Ao trazer para o foco da cena as personagens marginalizadas, *Cidade Baixa* aponta para um conceito que, contemporaneamente, vem sendo utilizado (Cf. ROCHA, 2004; FERRON, 2008), a de "dialética da marginalidade", em oposição e diálogo com a "dialética da malandragem", cunhada por Antonio Candido em artigo de mesmo nome. De acordo com artigo de João Cesar Castro Rocha, essa nova dialética evidencia a mudança nas relações sociais, em que a figura principal deixa de ser o malandro e passa a ser o marginal, passando de objeto a sujeito do discurso.

Essa inversão do estereótipo tradicional das personagens centrais também é acompanhada por uma mudança de foco: da cidade cartão postal, a Salvador privilegiada, que corresponde à chamada cidade alta, para a "margem", a imagem da cidade baixa e litorânea da capital baiana. Essa mudança na forma de representação de Salvador é, segundo artigo de Cláudio de Oliveira Simões (2009), uma característica da contemporaneidade.

Ao deparar-me com a obra do escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, pude perceber que esta se enquadra perfeitamente nos moldes da literatura contemporânea latino-americana, apresentando, assim como as outras obras já citadas, uma linguagem dotada de violência e um forte investimento no erotismo. Posso dizer que os principais temas da narrativa são o sexo, os problemas sociais, como a desigualdade social, assassinatos, a prostituição e as drogas. Todos esses problemas encontram-se potencializados na obra devido ao momento histórico no qual vive a personagem principal da narrativa. Pedro Juan, assim se chama a personagem principal da trama, está vivendo em um período de recessão em Cuba, devido ao embargo econômico realizado pelos Estados Unidos; além disso, a ditadura reina no país, impondo aos cidadãos várias restrições.

Creio que é interessante ressaltar aqui a existência de uma grande identificação entre a personagem principal e o autor da obra, o fato de ambos terem o mesmo nome contribui para que os leitores façam imediatamente a inferência de se tratar de uma obra autobiográfica. Minha intenção não é entrar na discussão sobre a ficção e o pacto autobiográfico, no entanto é preciso ressaltar que muitos fatos da vida do autor se confundem com acontecimentos da vida da personagem. Narrativa autobiográfica ou não,

o que podemos constatar é que Pedro Juan Gutiérrez traça um panorama de seu país, principalmente da cidade de Havana.

A história se passa no ano de 1994, nessa "louca cidade chamada Havana". Pedro Juan é um ex-jornalista que não consegue mais achar trabalho, assim como grande parte das pessoas deste lugar. É por isso que é uma pessoa desiludida e sem expectativas, que com um "bico" e outro vai conseguindo sobreviver em meio à crise. A todo momento, depara-se com lembranças do que já foi Cuba e, principalmente, memórias dos tempos de bonança na vida dele. Quando era respeitado por todos, tinha a seu lado uma mulher que considerava especial e, o mais importante, segundo ele, tinha dignidade.

Embora existam vários problemas a seu redor, Pedro Juan consegue se entregar aos prazeres da vida e por que não dizer, aos prazeres da carne, pois durante toda a narrativa ele relata de forma bastante explícita suas aventuras sexuais. Nessas passagens podemos comprovar o uso de uma linguagem mais direta, quase jornalística, "obscena", que confere à narrativa, em vários momentos, um erotismo exacerbado. Em um dado momento, por exemplo, o narrador se lembra de uma aventura ao lado de uma de suas amantes, que se chamava Hayda: "Podemos trepar nós três. Você não fala que o pau dele é grande demais e não pode enfiar na sua bunda? Então, eu por trás e ele pela frente, você vai gozar pra caramba" (p. 52). Há ainda uma exaltação do corpo do negro, que é bastante explorado ao longo da narrativa. Pedro se autodenomina um negro vigoroso, sensual, forte e atrativo, além disso, descreve muitas das vezes as negras cubanas, com suas belas formas e com seu ardor sexual. Para alguns leitores habituados a uma escrita mais formal e menos direta, este livro provoca um choque e anuncia uma ruptura com as temáticas do Realismo Mágico ou Maravilhoso, tomando como parâmetro a escrita de Gabriel García Márquez e a do também cubano Alejo Carpentier. Não há espaço para a magia do sobrenatural, o que existe em *Trilogia suja de Havana* é a magia da realidade nua e crua de um homem que luta para sobreviver e que é movido primordialmente por seus mais baixos instintos.

Conforme já salientado, Pedro Juan é o narrador personagem dessa narrativa, que apresenta capítulos curtos e não-lineares. Os fatos são simplesmente narrados desordenadamente, os capítulos são breves e muitas vezes nos parecem soltos, mas é possível entender que embora não estejam ordenados cronologicamente compõem o mosaico do sujeito contemporâneo latino-americano, o que corresponde à fragmentação do indivíduo, também encontrada na obra de Medina Reyes, dentre outros.

O cenário urbano está fortemente presente na referida narrativa, várias imagens nos possibilitam a identificação do caos urbano vivenciado pelos cidadãos de Havana, com seus cortiços, os problemas de saneamento básico e de transporte, as drogas, a prostituição etc.

Durante a realização da referida pesquisa percebemos que vários autores e diretores latino-americanos vêm claramente demonstrando uma preferência pela representação dos sujeitos à margem, assim como ocorre em *Cidade Baixa*, que retrata, como confirma o título, a parte menos privilegiada da cidade soteropolitana; o mesmo ocorre em *Trilogia Suja de Havana,* na qual o narrador personagem faz claramente uma oposição entre a parte nobre da capital cubana e a parte desprivilegiada.

Essa forma de representação do povo latino-americano a meu ver busca destruir o mito da América Latina exótica e mística reforçado pelos autores do *boom.* Por outro lado, é preciso ressaltar que essa caracterização pode estar construindo outros mitos e estereótipos em torno desses sujeitos e espaços.

Outro ponto em comum que pode ser identificado em ambas as obras é a escolha do cenário urbano como pano de fundo das narrativas. São duas capitais que enfrentam problemas semelhantes, que acabam por impor às personagens a necessidade de se assumir determinados papéis e posturas. Poder-se-ia até cogitar, a partir dessas duas narrativas, em um determinismo – algo próximo do Naturalismo – que as condicionam ao modo de vida do lugar. São personagens movidas pela necessidade de sobrevivência dentro desse caos social.

Em relação às personagens também existe uma identificação em relação à construção da imagem da "marginalidade". Os protagonistas de *Cidade Baixa* e *Trilogia suja de Havana* se adaptam ao perfil do sujeito marginal, no sentido de excluído pela sociedade, mas ao mesmo tempo no sentido daquele que comete crimes para conseguir manter-se nesse mundo caótico. Pedro Juan realiza tráfico de produtos, o que estava proibido na época do embargo econômico em Cuba, assim como Deco e Naldinho roubam ou enganam as pessoas, para se virarem nesse universo da "dialética da marginalidade".

Além dessas confluências já citadas observamos em ambas as obras o uso exacerbado do erotismo, da representação do sexo, seja por meio do tórrido triângulo amoroso de *Cidade Baixa,* representado de forma quase explícita, algo não muito frequente no cinema brasileiro contemporâneo, seja pelas aventuras sexuais escancaradas pelo narrador Pedro Juan em *Trilogia suja de Havana.*

Considerações Finais

Diante do contato com essas obras literárias e fílmicas, pude confirmar a riqueza artística presente na arte latino-americana contemporânea, que, infelizmente, ainda é pouco investigada, o que faz com que autores de talento e seus trabalhos demorem a chegar ao público leitor/espectador brasileiro, permanecendo, muitas vezes, no anonimato. Espero que ao final deste artigo tenha conseguido pelo menos apresentar um breve panorama do que está sendo produzido atualmente no território latino e a forma como a linguagem artística e mimética vem sofrendo alterações, produzindo novas imagens, e a partir disso, a meu ver, modificando algo no imaginário de alguns leitores e estudiosos que estavam presos às noções cristalizadas a partir do *boom* literário ocorrido entre as décadas de 40 e 60, como as imagens da América Latina como espaço arcaico, místico e de natureza exótica. Pois embora tal movimento tenha sido de extrema importância para elevar a literatura latina a outros níveis, é de extrema urgência que voltemos nossos olhos para a contemporaneidade e as produções que se inserem nela, pois é a partir daí que poderemos repensar o lugar do artista e do sujeito latino-americano em meio às problemáticas apresentadas.

Referências bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. "Repensando a heterogeneidade latino-americana: a propósito de lugares, paisagens e territórios", in: *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

CARDONA OCHOA, Daniel. La generación mutante: nuevos narradores colombianos. Blog: *Mutantes Enlatados*, fevereiro de 2008. Disponível em: http://mutantesenlatados.blog.galeon.com/2008/02/. Acesso em: 23 de abr.2012.

CARPENTIER, Alejo. "Prefácio", in: *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CIDADE BAIXA, Direção de Sérgio Machado. Vídeo filmes, 2005. 1 DVD (100 min. aprox.) son., col.

CHIAMPI, Irlemar. "O mágico e o maravilhoso", in: *O realismo maravilhoso:* forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 43-87.

ESTEVES, Antonio; FIGUEIREDO, Eurídice. "Realismo mágico e Realismo Maravilhoso", in: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de Literatura e Cultura*. 2 ed. Niterói: Ed. UFF/ Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010, p. 393- 412.

FERRON, Janete Terezinha. "'Cidade de Deus': do malandro ao marginal", in: *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic:* tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo: USP. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/JANETE_FERRON.pdf. Acesso em: 04 set. 2012.

FILHO, Daniel Soares. "El fin del siglo XX en Hispanoamérica, bajo la óptica de Batman y Robin de Efraim Medina Reyes", in: *Anais do V Congresso de Hispanistas/ I Congresso da Associação Brasileira de Hispanistas*, 2010, Belo Horizonte: UFMG. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%205031004/El%20fin%20del%20siglo.pdf. Acesso em: 20 abr. 2012.

FUGUET, Alberto y Gómez, Sergio. Mc Ondo. Barcelona: Mondadori, 1996.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Trilogia suja de Havana*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. 60 ed. Trad. Eliane Zagury. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

MARINHO, Carolina. "Maravilhoso e Narratividade", in: *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas/ Autêntica Editora, 2009, p. 19-60.

POLAR, Antonio Cornejo. "O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas: voz e letra no 'diálogo' de Cajamarca", in: *O condor voa: literatura e cultura latino-americana.* Org. Mário J. Valdés. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

PLATA Quemada. Direção de Marcelo Piñeyro. São Paulo: Europa Filmes, 2001. 1 dvd (125 min.), son., color., legendado.

RAMA, Angel. "Os processos de transculturação na narrativa latino-americana", in: *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp. [s.d.].

REYES, Efraim Medina. *Técnicas de masturbação entre Batman e Robin.* Trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

ROCHA, João César Castro. "Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporâne", *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 fev. 2004. Folha Mais!.

SIMÕES, Cláudio de Oliveira. "Que cidade é essa? Representações da Salvador contemporânea no teatro soteropolitano atual e na televisão", in: V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009. Salvador. *CULT- Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: UFBA. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19495-2.pdf. Acesso em 20 abr.2012.

SOARES, Leonardo Francisco. "Plata quemada: a violência em linguagem", *Caligrama: Revista de estudos românicos,* Belo Horizonte, v. 13, p. 125-138, 2008. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/174. Acesso em 12 abr. 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. "Nas margens, a metrópole", in: *Margens/Márgenes*. Belo Horizonte/ Buenos Aires/ Mar del Plata/ Salvador, n. 2, dez. 2002.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):28-36, 2012

Calvinism and transcendentalism in the poetry of Emily Dickinson

DIANA FRANCIELLY BONTEMPO DE MESQUITA
Graduada em Letras pelo Centro Universitário de Patos de Minas

Abstract: For the critical analysis of the literary texts suggested, the point of departure is the literature research, for which an initial survey of references has already been done. I will consider some methods of work which, in the first line, will make an observation of the religious literature of Emily Dickinson and the Calvinist perspective, obviously considering the historical dimension of the texts discussed. We must clarify that the method of this article is the hermeneutic analysis of the literary texts, since the poems and the letters selected involve only a starting point for the understanding of a much broader aspect, which is the religious education in a historical moment where women were totally submissive to their husbands. As part of their obligations, as men expected beforehand, was the fact that they were primarily religious. The poetry of Emily Dickinson will be analyzed facing the religious issues, taking a strong look at the knowledge of the American culture, considering creation, family values and religion. I want to show the importance of bringing Emily Dickinson to the Brazilian culture due to the impact she makes in our literature. The Brazilian poets Carlos Drummond and Manuel Bandeira, among others, were very much inspired by Emily Dickinson's poetry, her work was read by them.
Keywords: Literature and Religion; American poetry; Emily Dickinson

Introduction

Emily Dickinson (1830-1886), was born in Amherst, Massachusetts, in the United States of America. She was the daughter of Edward Dickinson (1803-1874) and Emily Norcross Dickinson (1804-1882), had two brothers, William Austin Dickinson (1829-1895) and Lavinia Norcross Dickinson (1833-1899), and studied at Amherst Academy, founded (1814) by her grandfather Samuel Fowler Dickinson, Massachusetts. She was a poet and author of a lyric and exceptionally personal work, characterized by mysticism and introspection. Emily was a supportive person to those who suffered of a lost love, self-taught; she was educated with principles of a religion that was extremely severe and puritan, of Calvinist inspiration, with which she never identified with.

Connie Ann Kirk states that

> Dickinson more openly admired her father than her mother, who was often ill, but she had traits of them both in her personality. She loved reading and rigorous thought like her father; but she also preferred staying out of the limelight like her mother, and she was often ill like her, though never bedridden for as long (KIRK, 2004 p. 2).

Her work and her character were highlighted by her constant struggle between insecurity and rebellion. Emily did not permit herself to be part of the church which her family used to attend. Although there was something about determined words from the Bible that she grew up listening to, and also the fervor of faith that she witnessed in people that were close to her, which would not let her totally disbelieve that there wasn't life after death, the existence of a God, or that a spiritual dimension in fact could exist, she appreciated the clear observations of science, with emphasis on the science of nature, for which she always wondered of.

Connie Ann Kirk affirms that "many scholars read Dickinson´s poetry today and see a soul searching for faith. Some see one with highly developed sense of spirituality that would not be bounded by organized religion" (KIRK, 2004 p. 34).

Emily affirmed that the pressure made by the Calvinist church and by her family made her alienate even more from the path that would take her to a supposable conversion, that her family wanted her to have just like they did. Right afterwards, around the year 1860 she refused to go to church and never did. Still she is seen as a person who excluded herself and renounced to believe in a God never yet seen, one who with eyes of a scientist preferred to risk hell than to be a hypocrite or pretend to believe in the stories of the Bible. A fact about Dickinson and religion is that she pondered the definition of immortality and other spiritual issues all her life.

Her father Edward instructed that the part of women in education was to enhance their domestic abilities and to learn how to be a sociable partner before the professional life of their husbands without exceeding or dominating their intelligence. Women should never exceed conversations in public or even in their homes where the subject would be literary. They were supposed to keep their energies for their duties at home where they had to keep the house warm, organized and welcoming to their husbands. Edward would criticize women who had parts in public life and literary life, although, at the same time, he would always read their works. Emily put in question the roles imposed by a patriarchal society in which she lived and chose to preserve its integrity in a world where poetic creativity and independence were denied to women.

The legal framework of Calvinism, with its elected officials, was fully in line with the thoughts of Edward Dickinson, lawyer and politician. Emily felt great respect for her father, a respect that was very close to the feeling of fear. She always knew that her father was one of the great forces responsible for forming her personality. Revolted against the orthodox environment where she was born and where she lived, however, that same anger was rooted in a passionate dedication to the small world where she performed her daily duties. The differences of opinions in matters of individual preferences were essentially trivial. Emily realized this, even though she refused to accept it until after the death of her father.

The poetry of Emily Dickinson will be analyzed here facing the religious issues,

taking a strong look at the knowledge of the American culture, considering creation, family values and religion. I want to show the importance of bringing Emily Dickinson to the Brazilian culture due to the impact she makes in our literature.

Poetic analysis

The present work is grounded in the studies about Emily Dickinson, which has an immense collection of analysis and considerations. This work, however, intends to expand the frame of this problematic issue, placing the individual at the scene of a historical dimension, based on the problem of Calvinist dogma generated by conflicts between secular society and family.

It's risky to actually say what the Presbyterians beliefs are. They are known as a confessional church, they confess to the world their beliefs in a systematic way. They never overestimate the perfection of God, when they think of him they find themselves in a repetition of superlatives: God is the most, the Best, the greatest, in all areas of their comprehension. They believe they know God primarily in terms of his actions rather than in terms of his perfection. They are concerned with the experience of his purposeful activity in their lives and in the lives of the world. They know God more in his deeds than they do in his attributes.

For all her adult life she was torn between her romantic aspirations and her realistic apprehensions. Emily yarned to share the faith that Wadsworth, Emerson, and Thoreau had in the unaided human consciousness, but her sense of human limitation would not let her do so.

Connie Ann Kirk comments:

> That Emily may have preferred mature men or those who were otherwise out of reach is not beyond the realm of possibility. The older men would more likely have had the depth of wisdom she may have sought out in a match, and the married and distant ones may have insured for her that she would never kneel to take the marriage vow (KIRK, 2004 p. 44).

She is known to be a central human dilemma to be a problem of knowledge rather than a matter of the Will. Emily could not accept the romantic optimism about the self. At the age of fifteen she wrote of herself: "But it is my nature always to anticipate more than I realize." As she got older and more mature she learned repeatedly how bitingly true this self-assessment was. For Dickinson as an adult, it was not the perversity of the Will but the inevitability of death, which could make life unbearable and even necessary. "If roses had not faded, and frosts had never come, and one had not fallen here and there whom I could not waken, there were no need of other Heaven than the one below": this she wrote to a friend in 1856.

Emily had most difficulty when she had to choose whether to join church or not. The estrangement from her world and the difficulties began to show during her fifteen years of age. Here she reached a point of crisis, a few years after she left May

Lyon's seminary. She was afraid of being deceived and dared not to trust herself, or her thoughts of what would really be the idea of God and the church.

Her family was all confessing and joining the church, this pressured her more and more in such a way that made her feel lost. This example she saw at home, and grew up with, made her ponder over and over again. It got to one point where she turned against the revivals because she saw them as carnivals of irrational behavior and craven capitulation.

It´s extremely difficult to define which would be Emily´s position before God, because since early age she had already stopped attending the church that her family would follow with such fervor. She refused to make a renewed "conversion to Christ" and declared "I am standing in rebellion", even though her poems showed some religious beliefs, and in others she mocked God and the religion, as in the following poem:

'Faith' is a fine invention
When Gentlemen can see –
But Microscopes are prudent
In an Emergency –

In this poem she makes a critical view of faith as a clairvoyant invention. In many of her letters Emily is defined as pagan. It is necessary to clarify that it is not about searching in Emily the complexities that surrounded her problems, but, in the historical circumstances in which she grew up in and lived, not forgetting the huge pressure she had from her family facing a religious conversion that was denied on her part. A conversion did not come to her as it did to her family members; she turned on this issue and also showed that she did not fully understand the necessity and the causes of such a conversion.

Thinking precisely about the religious facts and about the Calvinist dogma which this poet lived with, is where we intend to build a brief portrait of the religious conflict with the American culture and family values, in the hope that this panel suits us as a template for understanding wonders that still drive our choices of life and religion.

Charles Wadsworth, pastor of the Presbyterian Church, and a friend of Emily Dickinson, taught her that religion could be freely applied to many secular situations and expressed through startling imagery. One of her poetic responses to the new religious style was the redefinition of church, sermons, and worship along totally secular lines. In the following poem we can see the reduction of religious images to the world.

Some keep the Sabbath going to Church –
I keep it, staying at Home –
With a bobolink for a Chorister –
And an Orchard, for a Dome –

Some keep the Sabbath in Surplice –

I just wear my Wings –
And instead of tolling the Bell, for Church,
Our little Sexton - sings.

God preaches, a noted Clergyman –
And the sermon is never long
So instead of getting to Heaven, at last –
I´m going, all along.

In some poems, Emily Dickinson depicted the nonexistence of God as a boon because of the compensating realities that stood in his position. She replaced the religious dogma by the belief in solitude and love, both romantic and literary values. As the following poem puts the matter, what the ear cannot hear, the eye, gloriously and certainly, can see:

Omnipotence – had not a Tongue –
His lisp – is Lighting – and the Sun –
His Conversation – with the Sea –
"How shall you know"?
Consult your Eye!

Emily Dickinson wrote in the poem that follows: "Escape is such a thankful Word." In fact, her references to "escape" occur primarily in reference to the soul. In her scheme of redemption, salvation depended upon freedom. The poem ends with praise for the "trusty word" of escape. Contrasting a vision of "the savior" with the condition of being "saved," Dickinson says there is clearly one choice: "And that is why I lay my Head Upon this trusty word." She invites the reader to compare one incarnation with another. Upending the Christian language about the "word," Dickinson substitutes her own agency for the incarnate savior.

Escape is such a thankful Word
I often in the Night
Consider it unto myself
No spectacle in sight

Escape – It is the Basket
In which the Heart is caught
When down some awful Battlement
The rest of Life is dropt –

'Tis not to sight the savior –
It is to be the saved –
And that is why I lay my Head
Upon this trusty word –

In the poem that comes next Emily shows contradiction between believing and not believing in the existence of a heaven, where we could she says it's the "Eden", but at the same time she doesn't know if it´s true. In that case she asks for it to come slowly, so this way she could have time to think it through and see if she believes or not. Emily shows that she has never felt the paradise or seen it, and for someone to consider something which has never been seen or felt it´s extremely complex.

Come slowly - Eden!
Lips unused to Thee -
Bashful - sip thy Jessamines -
As the fainting bee -

Reaching late his flower,
Round her chamber hums -
Counts his nectars – enters -
And is lost in Balms.

It is analyzed in the following poem that Emily makes a metaphor to the god. The lady here in this poem treats the little bird, which we believe it is God, in a way that a God should not be treated. God sees it all but does not contest, he believes that the end of the lady will soon come. But he gives in kneeling to adore.

The Lady feeds Her little Bird
At rarer intervals –
The little Bird would not dissent
But meekly recognize

The Gulf between the Hand and Her
And crumbless and afar
And fainting, on Her yellow Knee
Fall softly, and adore –

In the next poem Emily Dickinson questions what Heaven really means. In first place she says that heaven could not be a Physician, even though it is believed that heaven brings the cure, this healing cannot come after death. Second, Emily questions if heaven would be an exchequer, due to the fact that in heaven it is believed that there they give you rules, and tell you what to do. But again Emily is not yet satisfied with a definition for heaven, she finishes the poem by saying that in these negotiations she thinks it´s a better off staying away, due to facts that are not accepted or even believed by her.

Is Heaven A Physician?
They say that He can heal –

But Medicine Posthumous
Is unavailable –
Is Heaven an Exchequer?
They speak of what we owe –
But that negotiation
I´m not a Party to –

Conclusion

Till this day, specialists on Emily Dickinson defend different points of view, in an attempt to situate within this or that literary tendency. Her poetry is defined as belonging to such incongruent movements as the transcendentalists, the metaphysical, and the surrealists.

Paula Bernat Bennett states that

> it is, I believe, Dickinson´s singular determination to juggle her two basically incompatible positions – her utter immersion in domestic life and her obsessive quest for literary immortality – that made her such an anomaly in her own day, as in ours (BENNETT, 2002 p. 218).

Dickinson's poetry expresses her struggles with her faith, her father, with mortality, and with the changes of being a woman and a poet. She emerged as a powerful and persistent figure in the American culture. She was portrayed as singular and enigmatic and even eccentric. Emily was a rebellious but courageous woman, whose poems showed an enormous gathering of forces. She became extraordinarily resonant in the popular imagination.

Those who were intimate to her, and lived close to her loved Emily; they admired her and recognized her personality. They respected her ways of living and thinking, and how she would be comprehended, as a dedicated artist who needed her privacy, who needed time to read, write and meditate.

Her production was irregular for an author who was so abundant, who wrote obsessively and left almost 1.800 poems. Some are smaller, the ones called "valentines", verses sent to those who were friends as a salutation in a special occasion, or just to have fun with her nephews and nieces and other children, to whom she was always so affectionate. On the other hand there are those who are set to be indecipherable, like many of those that she sent to her friend Susan, as allusions.

At the age of 55, after two years of illness, the poet was gone. Died in her bed, in the same house where she was born, taken care of by Lavinia and Susan. Her death certificate mentions nephritis; by the symptoms she would describe, like strong pains in her neck, faints, today specialists suspect of hypertension. Anyhow, the medicine at the time would never be able to save her. Even in these conditions she wrote till the last month of her life. In one of her last poems she honors her friend Helen Hunt Jackson,

who had just passed away few months before. By this poem we can believe that Emily died believing in eternal life, a doubt that always had her.

> Of Glory not a Beam if left
> But her Eternal House –
> The Asterisk is for her Dead,
> The Living, for the Stars –

In life, the mastermind of Emily Dickinson was only appreciated by those who were closer to her, who also enjoyed of her brilliant conversations, without any banality. Her surprising poetry, of extremely originality in the use of language, could not be well accepted by a literary establishment who only expected a woman to write sentimental verses and required the adoption of those traditional forms, with rigid schemes of rhyme and meter.

Named as the supreme female poet from the American language, and one of the major voices of the lyric and metaphysic poetry of all times, Emily Dickinson is currently a cult author. Her importance and influence are immense. Her house in Amherst was transformed into a museum in 2003: it receives peregrination and admirers; there are performances there, reading of poems in the garden, "Emily for children", and much more a successful poet could have the power to awaken on people.

Dedication

I dedicate the present work to my parents who not only have always been there for me, but also because they supported me and helped me get through every step of the way. Without them I not only wouldn´t be here, but I wouldn´t be the woman I am today.

Acknowledgements

I want to thank God who gave me wisdom and serenity to conduct this research and face the challenges in every step of the way.
My parents, Odimar Olegario de Mesquita and Eurisnéia Bomtempo de Mesquita, who game me life and character; my sister Káthia Daise Bomtempo de Mesquita and my brother José Sávio Bomtempo de Mesquita, who have always supported me and encouraged me in all my projects, making me believe in the possibility of the realization of my dreams.
My Professor Dr. Luís André Nepomuceno, who accepted to guide me through this work and who has carefully followed and instructed the preparation of my research with patience and kindness.
To all of those who directly or indirectly in some kind of way has contributed to achieving this work a success.

References

KIRK, Connie Ann. *Emily Dickinson:* a biography. West Port, Connecticut: Greenwood Press, 2004.

JOHNSON, Thomas H. *Mistério e Solidão:* a vida e a obra de Emily Dickinson. Trad. Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

DICKINSON, Emily. *Loucas Noites/Wild Nights*: 55 Poemas de Emily Dickinson. Tradução e comentários Isa Mara Lando. Barueri, SP: DISAL, 2010.

DICKINSON, Emily. *Alguns poemas.* Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2006.

WENDY, Martin. *Emily Dickinson*. New York: Handbooks, 2002.

KEANE, Patrick J. *Emily Dickinson's Approving God:* Divine Design and the Problem of Suffering. Columbia, Missouri, 2008.

LUNDIN, Roger. *Emily Dickinson and the Art of Belief.* 2nd ed. Cambridge, U.K.: Wm. B. Eerdimans Publishing Company, 2004.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):37-49, 2012

Mas afinal, o que é mesmo universal?: sobre o entre-lugar da literatura (da cultura) da Amazônia em tempos de culturas híbridas

EMÍDIO JÚNIOR SANTOS BAHIA
Graduando em Letras – Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Pará.
Monitor e ex-bolsista PIBIC/UEPA/FAPESPA. e-mail: emidiobahia@hotmail.com

Resumo: O objeto desse trabalho é a dicotomia universal/local na literatura (na cultura) da amazônia, constitutiva de um processo amplo de miscigenação que dá forma e vida aos processos simbólicos. Ratificando a ideia de que a cultura amazônica é uma cultura universal por ser híbrida, mesmo sendo marginalizada. O objetivo desse trabalho é analisar sob a ótica de Néstor Canclini, Goethe, Faustino dentre outros, que a literatura (cultura) da Amazônia apresenta uma sistemática de intercâmbio cultural. A metodologia utilizada para a compreensão é o método comparativo-descritivo. Os resultados mostram-nos que a miscigenação resultante da formação social amazônica, que transita entre uma cultura moderna e uma tradicional, reflete-se na produção simbólica da região, que as produções que propõem um intercâmbio cultural podem ser consideradas, segundo a ótica de Goethe: Universais, e que muito do considerado universal não mais é do que imitação de outros processos simbólicos, superando-os ou diluindo-os.
Palavras-chave: Literatura (cultura) da Amazônia; universal/local; culturas híbridas; cultura de margem.

Abstract: The object of this work is the universal / local dichotomy in the literature (culture) of the Amazon, constitutive of a large miscegenation process which gives life and form to the symbolic process. Reaffirming the idea that the Amazonian culture is a universal culture for being hybrid, even though marginalized. The objective of this work is to analyze under the scope of Néstor Canclini, Goethe, and Faustino among others, that the literature (culture) of Amazon presents a systematics of cultural interchange. The methodology chosen in order to comprehend is the descriptive-comparative method. The results show us that the miscegenation resulting from the Amazonian social formation, which transits between a modern and a traditional culture, reflects on the symbolic production of the region; and that the productions that propose a cultural interchange can be considered, according to Goethe: Universal. And much of what is considered universal, is not more than imitation of other symbolic processes, overcoming or diluting them.
Keywords: Literature (culture) of the Amazon; Universal / Local; Hybrid Cultures; Marginal Culture.

Introdução

Este artigo tem por finalidade expor considerações teóricas sobre a dicotomia universal e local na literatura (na cultura) da amazônia, resultante como será exposto, de um processo de miscigenação cultural amplo que dá forma e vida aos processos simbólicos, ratificando a ideia de que a cultura amazônica é uma cultura universal por ser híbrida, mesmo sendo marginalizada (nesse caso considera-se esse marginalizado como cultura da margem, excluída). E que a dicotomia universal e local não existe de fato no eixo da cultura assim como vem sendo transmitido boca a boca, e sim, num eixo de pensamento totalmente diferente daquilo que se compreende como sistema universal de cultura, logo, de arte.

O método de análise utilizado na exposição é o comparativo-descritivo, fazendo um paralelo com as teorias elencadas para a fundamentação teórica aqui abordada e a ratificação ou não dos conceitos. Para tanto, foram utilizados como corpo teórico autores diversos que tratam do tema universalismo, como Goethe no campo da literatura e Silviano Santiago, no eixo das ciências sociais. Além de outros teóricos que abordam conceitos relevantes e que ratificam ideias para o desenvolvimento desse modo de pensar a cultura amazônica aqui exposto, como a interpretação de Kestler (2008) para a ideia de universalismo exposta por Goethe, a qual versa o universal como intercâmbio cultural. Os conceitos de imitação e diluição utilizados por Faustino (2003), ratificando e ideia de que não existe nada unívoco e, sim, múltiplo. E as considerações teóricas sobre culturas híbridas de Néstor Canclini.

A discussão sobre o particular (local) e o universal em lugares que não estão ligados diretamente àquilo que se convencionou chamar *centro cultural*[1] (como acontece no Brasil no eixo Sul-Sudeste, onde tudo aquilo que está à margem não é considerado cultura nacional muito mais por razões político-ideológicas do que estéticas) ainda é bastante frequente. A busca do entre-lugar[2] universal/local provocou uma discussão acalorada em Belém-PA, quando nos referimos à nomenclatura dada à literatura produzida no Pará.

Em artigo publicado pelo Prof. Paulo Nunes no blog escritoresap.blogspot.com, sob o título *Literatura Paraense Existe?!* Nunes considera que a expressão literatura paraense, "além de ser acanhada demais, fere a universalidade, princípio básico a qualquer manifestação que se deseje artística" (NUNES, 2008, p. 1). E segue argumentando que a aceitação da denominação literatura paraense para as manifestações literárias produzidas no Pará significa "cairmos numa armadilha fácil, montada por aqueles que tentam perpetuar-nos como frutos de uma cultura exótica, regional, incapaz de difun-

[1] Define-se centro cultural aquilo que se compreende como cultura do centro, com poderes político-ideológicos numa dada cultura, e se autointitulando cultura nacional, em contraposição à cultura de margem, "excluída", periférica.

[2] Entre-lugar: termo utilizado por (FERNANDES, 2005) para denominação "entremeio", "entremeado" que são, segundo o autor, expressões utilizadas na linguagem coloquial dos "caboclos" e "ribeirinhos" da Amazônia paraense para se referirem a alguma coisa misturada. Como o encontro das águas entre o rio Negro e o Solimões, um com águas claras e outro com águas escuras; O Entre-Lugar é justamente a linha híbrida que divide e ao mesmo tempo mistura as águas dos dois rios. Como uma penumbra.

dir sentimentos universais" (idem). Logo, a denominação literatura paraense deve ser substituída pela adjetivação-pátria *literatura brasileira de expressão amazônica*, em virtude da não-superfragmentação de um processo cultural bem mais amplo, o nacional.

Já Edilson Pantoja em seu artigo *Não Existe Uma Literatura Paraense?!*[3], em contraposição ao pensamento de Nunes, afirma que a troca de designação para *literatura brasileira de expressão amazônica* não é mais que uma mudança de nomenclatura que não oblitera a expressão "literatura paraense", mas a substitui por outra de igual valor. E que não se pode, "em nome de um desejo de *universalização*, suprimir o regional" (PANTOJA, 2003). Afirmando que sem o local (o particular), não existiria o universal nem o nacional sem o regional.

Mas o que é mesmo universal?

Determinemos aqui duas ideias sobre aquilo que é considerado universal. Uma no conceito da própria área da literatura advindo de Goethe, segundo consta, o primeiro a usar esse termo nos estudos literários, e outra fundada na exposição do teórico Silviano Santiago, também da área da literatura, mas com um viés voltado para a área das ciências sociais. Segundo Goethe em trecho de uma de suas cartas denominado "Poesia e Universalismo"[4], ele define universal da seguinte forma:

> Vejo cada vez mais [...] que a poesia é um bem comum da humanidade, um bem que aparece por todo lugar e em todas as épocas, em centenas e centenas de pessoas. (...) A bem verdade, se nós, alemães, não olharmos para além do nosso ambiente estreito, sucumbimos com certa facilidade à arrogância tola. Por esse motivo, gosto de acompanhar outras nações; e aconselho a todos a fazer o mesmo. Nestes tempos, a literatura nacional não quer dizer muito, a hora é da literatura do mundo, e cada um deveria contribuir para o seu desenvolvimento. Estimar o que vem do estrangeiro, contudo, não nos deveria levar à fixação em coisas particulares, considerando-as modelo. Não convém pensar que a China é exemplar, ou a Sérvia, Calderón, Os Nibelungen. Em vez disso, se desejarmos o modelo, temos de voltar aos gregos, cujas obras sempre reproduziram a beleza humana. Tudo o mais devemos contemplar apenas do ponto de vista histórico, aproveitando tudo que há de bom, sempre na medida do possível.

A ideia de Goethe de universal está ligada à observação do estrangeiro, da cultura além da nacional, no entanto, não tomando as coisas particulares. E se quisermos utilizar um modelo, devemos voltar aos gregos, cujas obras sempre reproduziram a beleza humana. Nesse sentido, Goethe se fixa não num particular e, sim, num modelo

[3] Texto publicado originalmente no site www.dalcidiana.blogger.com, em fevereiro de 2003, mas foi removido. Postado por João Jorge Pereira dos Reis. Esta versão foi extraída do endereço: http://joaojorgereis.blogspot.com/2011/08/nao-existe-uma-literatura-paraense.html

[4] ECKERMANN, in: SOUZA, 2011, p. 132.

que reproduza a beleza, para a utilização como molde. Logo, a ideia exposta propõe uma busca da beleza, aproveitando tudo, na medida do possível.

Afinal, o que é ser universal? Segundo Kestler (2008), no artigo "O conceito de literatura universal em Goethe", é possível compreender que a ideia de Goethe está mais ligada ao processo de comunicação e àquilo que há de comum entre as diferenças culturais, aquilo que ele denomina *Weltliteratur* (literatura mundial).

> Depreende-se de suas reflexões expostas em cartas, conversas e resenhas que Goethe entende *Weltliteratur* não no sentido de um cânone literário de obras exemplares e muito menos no sentido de um sumário quantitativo sempre crescente de obras literárias de todas as épocas e lugares. Goethe denomina de *Weltliteratur* o que atualmente chamamos de intercâmbio e comunicação intercultural, nos quais se manifestaria o que há em comum entre as diferentes culturas, sem que se apague a individualidade que se baseia em diferenças nacionais. No sentido prático, *Weltliteratur* se refere à tarefa dos escritores e poetas, que devem fomentar o intercâmbio intelectual através de traduções, resenhas, discussões e encontros pessoais. A idéia da universalidade da poesia combina-se no conceito goetheano de *Weltliteratur* à necessidade da prática da tolerância entre os povos, da aceitação das diferenças culturais e da ênfase no universalmente humano. (...) Não se baseia em idéias de homogeneização cultural e muito menos em noções particularistas, sectárias, de uma suposta superioridade cultural de determinados povos ou em ideais patrióticos. Pelo contrário. Para Goethe, já desde a época do assim chamado Classicismo de Weimar, ou melhor, de sua coalizão estética com Schiller a partir de 1794 e até a morte deste em 1805, não se tratava de valorizar o estritamente nacional em detrimento do universal (KESTLER, 2008).

Nesse sentido, a ideia de *Weltliteratur*, segundo Kestler, não está calcada em um paradigma estético de homogeneização e noções particularistas de segregação e, sim, de tolerância, intercâmbio e comunicação intercultural buscado no que há de comum nas diferenças culturais, que o intercâmbio intelectual, por meio das traduções, resenhas deve ser estimulado para o viés de uma literatura do mundo, universal, mas que também observa o particular, ao mesmo tempo não se restringe somente a esse, e não acatando medidas de superioridade e homogeneização de cultura(s).

Já no campo das ciências sociais, Silviano Santiago discute a denominação universalidade como um jogo do colonizador com o intuito de difundir a história da Europa como universal e a difusão de uma uniformização ocidental do mundo, tornando-nos reféns desse processo. Segundo ele,

> a universalidade ou bem é um jogo do colonizador, em que se consegue pouco a pouco a uniformização ocidental do mundo, a sua totalização, através da imposição da história europeia como Historia universal, ou bem é um jogo diferencial em que as culturas, mesmo as em situação econômica inferior, se exercitam dentro de um espaço maior, para que se acentuem os choques das ações de dominação e as reações dos dominados (SANTIAGO, 1982, p. 23-24).

Nesse sentido, a universalidade seria um bem criado para a dominação cultural de um espaço maior (o global) de sistemas que numa tentativa de afirmação identitária, puramente etnocêntrica[5], impõe por meio da ratificação da história da Europa como uma história universal, uma hegemonia cultural e uma tentativa de homogeneização do processo cultural, instituindo um modelo de vida e de cultura amplamente difundido na hipermídia nesse século e pelos jornais desde os séculos XVIII e XIX, demonstrando o importante papel da mídia como propagadora desse sistema ideológico de uniformização da cultura ocidental, principalmente na América.

Logo, no sentido aqui exposto, corroborado pelo conceito de Goethe, ser universal é ser híbrido. É ser a mistura, o entremeio de sistemas simbólicos diferentes. É a não restrição do olhar no local, no particular, e, sim, tomar "o local e o universal", a literatura (a cultura) regional e a do mundo, num sentido em que ambas convivam em harmonia na busca por uma beleza; não havendo superposição ou imposição de sistemas simbólicos, tornando outros sistemas reféns de processos colonizatórios e midiáticos que professam ideologias de homogeneização em favor de um sistema "ocidental" de cultura e de vida, que desconsideram particularidades mais por questões político-ideológicas do que estéticas, marginalizando culturas em nome de um etnocentrismo estéril e uniformizador.

Sobre a hibridação cultural e a universalização da cultura

Existe cultura pura? Durante muitos anos, os nacional-socialistas germânicos propagaram aos quatro ventos a ideologia da raça pura - a ariana de ascendência germânica - a qual seria o berço de uma cultura superior. Justificativa como se sabe para o massacre do qual foram vítimas milhões de judeus. Esse etnocentrismo na cultura é algo que muito se discutiu e se discute. Não seria o *sentimento ocidental* um etnocentrismo? O que seria a cultura ocidental? Seria realmente uma homogênea cultura de Atenas, a Paris, Londres, Nova Iorque, Ciudad de México, Brasília e Buenos Aires?

Sabemos que jamais houve e jamais haverá na história da humanidade uma cultura pura. O que há são as culturas de menos contato e as culturas de mais contato social. O que possibilita uma maior troca simbólica, no caso da segunda, e uma menor, no caso da primeira. No entanto, com o processo de globalização da cultura desde meados do século XIX (com a segunda revolução industrial) e até hoje com a hipermídia, o contato entre os povos de diferentes culturas foram se estreitando e se entrelaçando, criando uma hibridação cultural bem mais aparente do que outrora. Um exemplo é o processo de ocidentalização da cultura oriental e do médio oriente. Hoje Xangai e Pequim não são mais as burlescas cidadelas na qual ainda se utiliza como meio de transporte principal os riquixás, mas outros meios mais velozes e contemporâneos como os

[5] "A busca identitária, inevitável durante os períodos de crise, corre o risco, contudo, de transformar-se em etnocentrismo, isto é, em 'erigir', de maneira indevida, os valores próprios da sociedade à qual se pertence, em valores universais" (TODOROV *apud* BERND, 2003, p. 17).

metrôs e os trens-bala. No cenário social contemporâneo de Tóquio, as gueixas já não produzem o mesmo papel.

O que vemos nesses países é um modo de vida quase semelhante ao modelo de vida divulgado pela mídia nesse sistema de universalização da cultura ocidental (germano-francobritânica), e agora, no final do século XX e início do XXI, americana (estadunidense), criando um processo denominado universalização da cultura, tentativa de homogeneização do processo cultural, que Santiago (1982) define como "uniformização ocidental do mundo". No entanto, por maior que seja a tentativa de homogeneização, essas ainda preservam processos tradicionais, certos aspectos da cultura local.

Percebe-se em contraposição à tentativa de homogeneização da cultura, nessas e em outras metrópoles, um modelo de vida que mistura tradicional e moderno, como ocorre na Índia e o seu sistema de castas. Politicamente já extintas, mas enraizadas ainda hoje no cerne da cultura local, onde as vacas circulam em meio aos automóveis modernos de fábricas europeias e aos transportes típicos. Isso, num país emergente, com o 10º maior PIB global e a democracia mais populosa do planeta. Assim como ocorre em Istambul (Turquia) e Dubai (Emirados Árabes), cidades que misturam tradição e modernidade, passadismo e modernismo, artesanato e modernização. Instaurando um sistema cultural híbrido, resultado do contato entre diferentes culturas. Como afirma Baudelaire (1998), todo moderno tem uma tradição. Nesse caso, tradição e moderno são pares dicotômicos intrínsecos, viventes em uma relação de mutualismo contínuo.

Mas essas culturas em contato não são um fenômeno novo, resultante do cenário social da modernidade e pós-modernidade, e sim, algo que sempre houve, mas com menor intensidade. O comércio é o maior incentivador desse processo de hibridação cultural. Os *pidgins*[6] são exemplos desse processo. As próprias cidades também são exemplos dessa sistemática híbrida cultural. Durante a Idade Média, as grandes cidades eram inabitadas, e o espaço cultural estava restrito às pequenas vilas e à vida campesina, criando um isolamento e uma miscigenação cultural menos intensa, mas ocorrente devido aos andarilhos que circulavam entre essas vilas, e também, é claro, aos comerciantes. Os jograis e menestréis são exemplos de andarilhos que transmitiam a cultura pela via oral, e por meio desse a cultura sofreu algumas transformações e hibridações. Nesse caso, não levamos em conta aquilo que se entende como um profissional "contador de histórias" dotado de certa sistematicidade do ato de contar e tão bem exemplificado por V. Propp em *Morfologia do conto maravilhoso*, e sim, por pessoas responsáveis pelo contato cultural entre os povos europeus e difusores de processos simbólicos de origens diversas. Mas esse sistema de hibridação não detém o mesmo poder de miscigenação das grandes cidades, principais responsáveis por trocas simbólicas intensas e significativas na história das culturas, miscigenando sistemas simbólicos e recriando/reinventando culturas.

Na Amazônia, o isolamento resultante da vastidão territorial, da densidade da floresta e do abandono da região até antes da descoberta do látex na região (a partir da

[6] "O inglês pidgin que se desenvolveu nos contatos comerciais entre ingleses e chineses ao longo da costa do mar da China, tomando o vocabulário emprestado do inglês e sua sintaxe ao chinês (a origem do termo *pidgin* seria, aliás, a deformação do termo inglês *business*, que indicaria bem a função social dessa forma linguística)" (CALVET, 2002, p. 42).

segunda metade do século XIX) institui um sistema cultural relativamente pouco miscigenado. Nesse período, a cultura amazônica estava restrita à cultura indígena, à cultura "branca" e africana (oriunda do processo de escravidão), resultado das incursões dos colonos na região, sendo que pela vastidão territorial desde os últimos limites do Ceará à subida do Amazonas até Castella, não havia mais do que nove povoações de brancos, sendo que dessas, três eram vilas de donatários em extrema decadência e abandono, segundo relata d'Azevedo (1999, p. 189-190). Mas com a exploração do látex, a região rapidamente se desenvolveu e em poucos anos Belém e Manaus, pequenas vilas ribeirinhas esquecidas no Inferno Verde, de Alberto Rangel, transformaram-se em grandes cidades, *mímese* de Paris e Londres, onde circulavam bondes, companhias de teatro europeias que se apresentavam em teatros neoclássicos suntuosos, populações nordestinas, paulistas, capixabas, inglesas, dentre outras. O resultado desse processo é um sistema cultural extremamente peculiar, mistura de um sistema social ocidental, moderno (no sentido de modernização resultante do modelo de vida industrial), universalizado, e um sistema local, oriundo do modelo de vida indígena e ribeirinho, caboclo, criando um estreitamento de laços entre a Amazônia e o restante do sistema cultural brasileiro e estrangeiro. O resultado é uma cultura híbrida que mistura uma tradição oral, advinda das culturas indígena e africana, e uma cultura também de tradição escrita, ligada à cultura europeia, com a circulação de romances franceses na região por meio dos gabinetes de leitura como o Grêmio Literário Português e dos jornais diários que publicavam variedades, de contos a romances-folhetins.

No campo da literatura, muito daquilo que é considerado universal é apenas imitação, diluição ou influência de obras, autores e estilos. O que seria d'*Os Cantos* poundianos sem Homero? (o próprio Pound admite a influência); haveria a cultura brasileira como a conhecemos hoje sem as culturas portuguesa, espanhola, africana e indígena? Dalí sem Breton? (Será que Dalí faria quadros surrealistas? Teria ele não se insurgido contra seus professores passadistas da Real Academia de Belas Artes de São Fernando e tornado-se o Dalí que conhecemos?) Buñuel sem Dalí? (Teria feito o monumental *Un Chien Andalou*?). Mário Faustino, poeta, jornalista e crítico de poesia brasileiro, diz o seguinte sobre a imitação e a diluição[7]:

> Camões lírico imitou Petrarca; Camões épico, Virgílio, que por sua vez imita Homero. Diluindo, entretanto, Camões eventualmente supera seu modelo (Petrarca: sonetos e *canzoni*) e quase sempre o transforma, imprimindo outras direções às suas linhas de força (imitando Virgílio). Mas os imitadores de Camões, em Portugal e no Brasil, sempre foram meros diluidores, servindo apenas para enfraquecer e vulgarizar a corrente original. O caso de Bento Teixeira, com sua Prosopopéia[8], é o mesmo dos portugueses Jerônimo Corte Real (*Segundo cerco de Diu*, 1574) e Francisco de Andrade (*Primeiro cerco de Diu*, 1589): Camões diluído sem vigor criador e sem competência técnica (FAUSTINO, 2003, p. 51).

[7] Para Faustino o conceito de diluição é "imitação sem progresso em relação ao modelo original" (FAUSTINO, 2003, p. 43).

[8] Imitação abrasileirada d'*Os Lusíadas* de Camões.

A história da humanidade está repleta de imitadores, diluidores, *ipsis litteris*[9] de autores que influenciaram outros etc. Por isso o sentimento de universalização da cultura está repleto de equívocos, sobretudo ideológicos. No mundo contemporâneo não se fala mais em identidade e sim, identidades resultantes do conflito desse sistema cultural híbrido, no qual o Ser já não se identifica totalmente com o seu espaço ou não consegue se identificar com os traços daquilo que entende como sistema simbólico fruto da cultura local, demonstrando um sistema cultural muito mais múltiplo do que unívoco[10]. Por isso há a falta de identificação com o esse meio extremamente híbrido, caleidoscópico da contemporaneidade.

Literatura (cultura) da Amazônia: processos de miscigenação

Nos termos da literatura da Amazônia, aquilo que é considerado universal é justamente aquilo que dialoga, que permeia entre o local, nas vozes literárias da região, e o universal. Desde os motes, cor local, metro. Seria Dalcídio Jurandir local? Os bucólicos personagens de *Chove nos campos de Cachoeira* são marajoaras, mas apresentam conflitos sociais e existenciais. Seria Eutanázio mais bucólico que Fabiano[11]? Segundo Fares (1996, p. 55), "no viés de Eutanázio, o mundo era visto através das lentes do pessimismo e da amargura". Assim como ocorre em *Vidas Secas* com Fabiano, Werther de Goethe, dentre outros personagens da literatura denominada universal. A *cor local* de Dalcídio pode ser regional, mas as temáticas, o metro, são universais. O romance e os problemas sociais e existenciais não são exclusividade do sistema simbólico amazônico. O que há em Dalcídio é o regional sem o regionalismo - característica que perpassa muitos dos escritores do modernismo de 30 na literatura brasileira, como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, José Lins do Rego. E ratificado pelos *professores-jurados de estética* – conforme diria Baudelaire (1998) – como um modelo a ser seguido pelos escritores que enveredam por essas águas tormentosas e até profanas das literaturas consideradas locais, de margem.

Temáticas como o amor, a religião, a morte dão o tom de muitas obras poéticas consideradas universais na literatura mundial e da amazônia. Os conflitos de amor (homo) erótico em Mário Faustino não são considerados regionalistas, não pelo seu caráter de abordar temáticas ditas universais, mas pelo seu constante diálogo com T.S Eliot, Pound e poetas de língua inglesa, aproveitando o possível na busca por uma beleza. Os conflitos religiosos e o diálogo com o anjo de Rilke feitos pelo próprio Faustino e por Paulo Plínio Abreu também não podem ser considerados regionalistas, pois seguem uma lógica de não particularização, da observação de outros sistemas simbóli-

[9] Expressão latina que significa literalmente, pelas mesmas letras.

[10] Utilizo-me nessa passagem do conceito de Deleuze sobre a *univocidade do ser*, que segundo Zourabichvili, (2004, p.58) é: A univocidade é a síntese imediata do múltiplo: o um não se diz mais do múltiplo, senão em vez de este último se subordinar ao um como ao gênero superior e comum capaz de englobá-lo. Isso significa que o um não é mais que o diferenciante das diferenças, diferença interna ou síntese disjuntiva.

[11] Personagens dos romances de Dalcídio Jurandir e Graciliano Ramos, respectivamente.

cos. Assim como a poesia concreta com motes filosóficos de Max Martins, com a utilização de um sistema estético não voltado totalmente para o local.

Os autores descritos anteriormente são aquilo que a crítica literária local e mesmo a nacional considera o mais importante (o universal) da literatura produzida no Pará. Mas e a Academia do Peixe Frito[12]? Seria possível tachá-la de regionalista, local? Bruno de Menezes, maior representante desse grupo descreve em *Batuque*[13] uma Amazônia realmente intimista, enfocando para as temáticas da região, mas o que se desconhece é que a obra vai além... O batuque do negro nas prosas poéticas de Bruno de Menezes revelam as sonoridades da região amazônica e além dela. A sonoridade de uma cultura não só amazônica, pois apresenta como referências musicais o lundum, jongo, carimbó, samba, chorinho, maxixe, quadrinha, toada, ladainha[14], do batuque do tambor vindo com as naus séculos antes, com os negros escravizados, as quais estão presentes na obra de Bruno de Menezes e em outras obras da cultura nacional, e por que não dizer, mundial. Isso ratifica a ideia da não-observação somente do particular, pois a sonoridade descrita por Bruno em *Batuque* não é somente fruto de um sistema local, mas múltiplo, aproveitando o possível de outros sistemas.

Muito daquilo que se considera local, fruto simbólico da cultura da região, não mais é do que um híbrido com origens diversas e, muitas vezes, desconhecidas. Néstor Canclini (2008) afirma que muitas das obras da arte e da literatura latino-americana são realizações de fora do nosso continente; no entanto, são interpretadas como paradigmas da nossa identidade.

> É sabido quantas obras da arte e da literatura, avaliadas como interpretações paradigmáticas de nossa identidade, foram realizadas fora do continente, ou ao menos dos países natais de seus autores. Desde Sarmiento, Alfonso Reyes e Oswald de Andrade até Cortázar, Botero e Glauber Rocha. O lugar do qual vários milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõe músicas já não é a cidade na qual passaram a infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam lugares realmente vividos (CANCLINI, 2008, p. 327).

As guitarradas[15] são um grande exemplo desse processo na cultura do Pará. Utilizam a guitarra elétrica e os ritmos caribenhos, influência das ondas das rádios como

---

[12] "A Academia do Peixe Frito é marca de resistência de uma geração de escritores paraenses, conhecida também como "geração do peixe frito", que se baseou no costume do paraense de se alimentar de peixe e gostar muito de comer peixe frito. Um grupo de escritores - Bruno de Menezes, Jacques Flores – Rodrigues Pinajé, De Campos Ribeiro – se reunia no mercado, no Ver-o-Peso, no final da manhã, para bebericar e tirar gosto com peixe-frito". LARÊDO, Salomão. *Movimentos literários locais.*
Publicado em: <http://slaredo.blogspot.com.br/2012/03/movimentos-literarios-locais.html>. Acessado em: 20/05/2012.

[13] "*Batuque*, de autoria de Bruno de Menezes (1893/1963), embora seja um livro de poesia, nos faz lembrar uma narrativa iorubá, pois o drama do negro oprimido é denunciado por meio de uma 'narratividade poética'" (FARES; NUNES, 2010).

[14] Castro (2010) descreve esse processo em *Referências Musicais de Bruno Batuque*.

[15] Gênero musical originário do estado do Pará – Brasil.

PRC5 (atual rádio Clube do Pará), durante a primeira metade do século passado, e das rádios caribenhas, com ótima recepção na região, frente às rádios brasileiras do sudeste, o que em termos de processo cultural mostra outro Brasil na área musical: o Brasil do norte, sob influências diferentes. No artigo "Desvendando o Caribe no Pará"[16], o musicólogo Bernardo Farias descreve esse processo singular na história do Pará, da influência caribenha na formação da música produzida no estado, tão icônico daquilo que se considera cultura local.

No que tange às mitopoéticas amazônicas, muitas apresentam estrutura semelhante às histórias gregas clássicas. A Iara, a mãe-d'água, e as sereias de Homero e de Camões são extremamente semelhantes, as belíssimas mulheres-peixe, encantadoras de marinheiros, ou pescadores, na aculturação local. A cultura mundial está repleta de seres que constitutivamente se assemelham a outros numa cultura diversa, mesmo quando queiramos afirmar a sua univocidade ou originalidade.

E o naturalista Inglês de Souza, em seus contos amazônicos, descreve em Acauã a famosa Cobra-Grande, que também ronda o imaginário social de Belém, afirmando-se que a cobra (Boiúna) estaria em profunda hibernação, que seria renovada todo ano durante o Círio de Nazaré. O trajeto do círio é o trajeto em que repousa a famosa cobra. Tão semelhante à outra narrativa também brasileira: Boitatá, que, segundo consta, criada/recolhida pelo padre José de Anchieta. E semelhante também a outra narrativa advinda das terras da Escócia, o monstro do lago Ness, descrito como uma grande serpente que repousa em um lago nas terras altas da Escócia. Outras histórias de mesmo cerne são aquelas relacionadas às anacondas, gigantescas cobras que vagam os rios da região, perpetuadas nos filmes e também presentes no imaginário social de populações da Amazônia de língua espanhola. Sem falar dos monstros marinhos descritos pelos escritores na expansão marítima europeia, muitos deles descritos como imensas serpentes, assemelhando-se às narrativas orais da Amazônia.

Na mesma história (Acauã), uma das personagens, Vitória, ao aparecer no casamento da irmã Aninha, assemelha-se à famosa Medusa das histórias mitológicas gregas, a mulher com cabelos de serpente. Tais situações comprovam que a hibridação e a influência das narrativas orais da literatura da Amazônia têm raízes em intercâmbio cultural resignificado.

No campo da estrutura, as histórias seriam semelhantes, e o que se modificaria então são o lugar no processo ideológico de afirmação como cultura de centro e cultura de margem; a via de transmissão, uma oral outra escrita; e a própria utilização da linguagem e de recursos estilísticos diferenciados. Mas no que tange ao intercâmbio e à comunicação intercultural, não se poderia afirmar um não-universalismo.

A literatura da Amazônia como oriunda de um meio extremante híbrido, principalmente quando falamos em termos étnicos, reflete exatamente esse hibridismo em suas produções culturais. Pintar o local não é necessariamente sinônimo de regionalismo, de uma literatura menor; Dalcídio, ao compor suas obras, utiliza-se da linguagem popular da Amazônia como molde para seus dramas sociais e existenciais, comuns em muitos sistemas simbólicos.

---

[16] Publicado no site http://www.bregapop.com/servicos/historia/338-bernardo-faria/4956-desvendando-o-caribe-no-para-bernardo-faria Acessado em: 18/05/2012.

> Percebe-se que ao narrar os fatos, descrever paisagens, recordar acontecimentos, Dalcídio o faz quase sempre oferecendo-nos um abundante material folclórico, linguístico-lexical e dialectológico, acompanhado de um sem-número de ditos e modismos regionais, que o povo cria e recria, recolhe e armazena na memória coletiva. [...] Ele passa a retratar em suas *obras-humanas*, (dada a verossimilhança com que fora escrita) por meio de uma linguagem simples e pura, viva e pitoresca. Assim, cada passo e cada sofrimento de seu *mundus vivendi* (representado por pessoas simples, humildes, como pescadores... e muitos doutores que detém o poder, mas não a emoção) aparecem emoldurados em suas páginas. (...) E nesta condição, ao comentar a dramaticidade vivida por essas pessoas, o faz com um realismo que nos envolve e nos coloca no meio deles. (...) Alimentando o seu imaginário, Dalcídio desvenda os segredos do mundo, e possibilita-nos conhecer uma outra forma de viver – a da pobreza, que ele tanto viveu e sentiu (ASSIS, 1996, pp. 42-44).

Logo, a literatura de Dalcídio, ao utilizar como fonte a linguagem popular da região (há objetivo maior da literatura – poesia – do que a renovação da linguagem? Faustino [2003] retifica essa ideia) como seu amuleto (fonte de poder) para a propagação de uma realidade, não o faz num sentido de observação somente do particular, mas de um universal. Os problemas sociais humanos são desvelados não pela ótica de um narrador observador, como Euclides da Cunha e outros exploradores estrangeiros, e sim, de um narrador onisciente, que desvela, por meio do monólogo interior, o modo de pensar sobre o meio, sobre a vida de gente muito pobre, humilde, que passa despercebida no mundo caleidoscópico moderno e pós-moderno.

Considerações Finais

A cultura no singular não existe. O homem não é um ser isolado. Ele vive/convive com outros (a linguagem é um produto social). Por isso, o intercâmbio cultural é constante. Queiramos ou não, sempre haverá mudanças; isso é automático e imanente aos processos simbólicos. O próprio "local" é híbrido, pois é um estágio ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico no processo da dialogia cultural. Na literatura (cultura) da Amazônia, que transita entre uma tradição e uma modernidade, muitos dos processos simbólicos considerados locais são ressignificações de outros processos, pautando-se uma sistemática aculturada que por vezes supera o seu modelo tradicional (imitando, mas não diluindo). E que muitas das obras consideradas regionalistas não mais são do que fruto de uma sistemática ideológica mantenedora de culturas na margem por questões políticas, não por questões estéticas. Tachando certos processos simbólicos como locais, apenas pela utilização de temáticas, cor local, desconhecendo de fato o seu processo de formação, influências e intercâmbios, propondo uma ótica particularista de homogeneização, não seguindo uma visão da busca por uma beleza, mas da imposição de um sistema simbólico etnocêntrico e estéril. Como afirma Baudelaire (1998, p. 33):

> Todos compreendem facilmente que, se os homens encarregados de exprimir o belo se conformassem às regras dos *professores-jurados*, o próprio belo desapareceria, visto que todos os tipos, ideias e sensações se confundiram numa vasta unidade, monótona e impessoal, imensa como o tédio e o nada. A variedade, condição *sine qua non* da vida, seria banida. Tanto isso é verdade que nas múltiplas produções da arte sempre há algo novo que fugirá eternamente à regra e às análises da escola! O assombro – um dos grandes prazeres causados pela arte e pela literatura – resulta da própria variedade dos tipos e das sensações. O *professor-jurado*, espécie de tirano-mandarim, sempre me dá a impressão de um ímpio que quer substituir Deus.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. "A exposição Universal de 1855", in: *A Modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CALVET, Jean-Louis. *Sociolinguística*: uma introdução crítica. São Paulo: Parábola, 2002.

CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da Modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CASTRO, Urubatan Ferreira de. *Referências musicais de Bruno Batuque*. Seminário do Grupo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas – Avaliação e Prospecção. Org. de. Josebel Akel Fares. Belém: UEPA, 2010.

D'AZEVEDO, João Lúcio. *Os jesuítas no Grão-Pará*: suas missões e a colonização. Belém: SECULT, 1999.

ECKERMANN, Johann Peter. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, in: SOUZA, Roberto Acízelo de. *Poesia e universalismo*: uma ideia moderna de literatura – textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó, SC: Argos, 2011.

FARES, Josse. "Mergulho ansioso nos campos de Dalcídio ou bebendo água da chuva nas palmas da mão", in: *Asas da Palavra*, v. 3, n. 4, junho/96. Belém: Unama/Pa., 1996.

FARES, Josse; NUNES, Paulo. *Amazônia*: vozes em negritude. Rio de Janeiro: Mulemba Revista científica, n. 2, UFRJ, 2010.

FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos Concretos*. Org. de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FARIAS, Bernardo. *Desvendando o Caribe no Pará*. Disponível em: http://www.bregapop.com/servicos/historia/338-bernardo-faria/4956-desvendando-o-

caribe-no-para-bernardo-faria. Acessado em: 18/05/2012.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. "Literatura Brasileira de Expressão Amazônica, Literatura Amazônica ou Literatura da Amazônia?" Belém: *Rev. Moara*, n. 23, jan./jun. 2005, p. 178-189.

KESTLER, I. M. F. "O conceito de literatura universal em Goethe", *Revista Cult* (São Paulo), v. 130, p. 46-49, 2008.

ASSIS, Rosa. "Dalcídio Jurandir: a simplicidade de um simples e alguns aspectos de sua obra", in: *Asas da Palavra*, v. 3, n. 4, junho/96. Belém: Unama/Pa., 1996.

SANTIAGO, Silviano. "Apesar de dependente, universal", in: *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Uma ideia moderna de literatura*: textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Org. Roberto Acízelo de Souza. Chapecó, SC: Argos, 2011.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):50-60, 2012

"Assim n'água entraste...": morte estética em Cecília Meireles

JONAS MIGUEL PIRES SAMUDIO
Graduado em Filosofia (2003) e em Teologia (2006); graduando em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Orientação: Prof. Dr. João Carlos Biella.

Resumo: Cecília Meireles, poeta do modernismo brasileiro, de acordo com muitos pesquisadores, apresenta em sua obra uma proximidade com a tradição poética. Objetiva-se refletir, partindo-se do Poema "34", de *Metal Rosicler* (2005), como a poesia ceciliana articula, em uma noção de belo, a dimensão da morte e, nesse caso, do suicídio, que não será compreendido como uma temática, mas numa dimensão poética. Desse modo, a pergunta que norteará nossas considerações concerne à origem e à destinação da poesia, pois, assumimos, com Blanchot (2011), que "a literatura começa no momento em que a literatura se torna uma questão".
Palavras-chave: Poesia; morte estética; Cecília Meireles; Poema 34.

Resumen: Cecilia Meireles, poeta del modernismo brasileño, de acuerdo con muchos investigadores, muestra en su obra un vínculo con la tradición poética. Nuestro objetivo es reflexionar, a partir del "Poema 34", en "Metal Rosicler" (2005), como la poesía ceciliana articula, en un sentido de la belleza, la muerte y, en este caso, el suicidio, que, aquí, no será tema, pero comprensión de poesía. Por lo tanto, la pregunta que guiará nuestras consideraciones dice respeto al origen y el destino de la poesía, pues, suponemos, con Blanchot (2011), que "la literatura comienza en el momento en que la literatura se convierte en un problema".
Palabras-clave: Poesía; muerte estética; Cecília Meireles; Poema 34.

Chove torrencialmente no texto [...]
Sobre o texto, chove torrencialmente.
Começam por cair Água-mel que, benfazeja, veio por fim ao longo período de seca,
depois água-marinha, que irá salgar os campos,
Em seguida, água, uma massa de chuva torrencial por onde avança o silêncio da água *que cresce na noite tempestuosa [...]*
Fora do abrigo, só avança o silêncio da água

Maria Gabriela Llansol

Cecília Meireles, mulher-poeta do modernismo brasileiro. Cecília, como a mártir patrona dos músicos, canta, como um louvor atemporal, à beleza, origem e destinação da poesia – um belo, contudo, que não prescinde do disforme, do feio; antes, que pode encontrar nos braços da dissolução, da morte e do morrer, um lugar de expressão que implode as não-compreensões que cercam a arte e suas expressões. Ha-

verá, portanto, como condição da existência da poesia, e da literatura, uma pergunta pela origem que, concomitantemente, será uma pergunta pela destinação da obra.

"Admitamos que a literatura começa no momento em que a literatura se torna uma questão", afirma-nos Maurice Blanchot (2011, p. 311). Admitamos, ainda, que a falta é uma mão que escreve na mão do poeta; admitamos, ainda, que, no movimento da mão da poeta Cecília Meireles, mão que é uma falta que toma corpo-mulher, há um desejo que pergunta: para onde vou, eu, poema?

Perguntando pelo caminho estético da poesia, caminho que pode, por vezes, ser descrito pelo singrar de uma barca sob as águas subterrâneas, somos levados a Cecília Meireles que, poderíamos dizer, insere-se à margem, conscientemente, da poesia moderna brasileira. Assim, como "águas que correm sobre nada _____ por que sem leito que as fixe" (LLANSOL, 1994, p. 42), a poesia ceciliana, herdeira, dentre outros, das estéticas simbolista, trovadoresca e romântica, tem forte apelo formal, que aparece no uso da métrica e da rima; desse modo, apresenta uma estrutura aparentemente rígida, o que a coloca em posição contrária ao projeto estético do Modernismo.

Além disso, não nos é possível olvidar, que, segundo Nelly Coelho (s/d, p.90), em plena renovação modernista, Cecília Meireles surge com uma poesia pouco influenciada pelos apelos revolucionários e se une aos escritores espiritualistas do Rio de Janeiro. A esses

> [...] uniu-se Cecília Meireles, sem dúvida atraída por afinidades de temperamento, pois, ainda que renovadores, os escritores da corrente espiritualista buscavam uma transformação despida do extremismo e do caráter revolucionário do Movimento Modernista paulista, iniciado em 1922. Não aceitavam eles a anarquia revolucionária destes, seu total desligamento com o passado literário e o caráter exageradamente nacionalizante do Movimento (COELHO, s/d, p. 90).

Ainda de acordo com a autora, referindo-se a Tasso da Silveira, a principal atitude contra a qual se colocava o grupo de espiritualistas era contra o "vandalismo inicial" – podendo-se compreender, aqui, por vandalismo, o caráter vanguardista, a chamada fase heroica do modernismo – que, com o passar do tempo, foi desaparecendo. Igualmente, os escritores espiritualistas reivindicavam

> [...] uma renovação mais equilibrada e talvez mais de natureza ideológica do que formal: uma literatura fundamentada no "pensamento filosófico", na "tradição cultural", na "brasilidade" e na "universalidade". No tocante à solução formal, aceitavam os metros tradicionais usados pelos parnasianos, bem como o verso livre dos simbolistas; o artista era livre para adotar o ritmo que melhor se ajustasse à expressão de sua mensagem poética, e dentro dessa liberdade é que se podia avaliar a verdadeira arte do poeta (COELHO, s/d, p. 91).

Conforme informa-nos Nilma Lacerda (2005, p. XV), a voz de Cecília, voz de uma tradição renovada que ecoa no complexo momento do modernismo, desempenha importante papel, pois, "[...] sem estar integrada formalmente a nenhuma dos vários grupos que se formaram, [ela] construiu obra singular, merecedora da admiração de

artistas contemporâneos e do público, chamados – pelas palavras e sensibilidade da artista – a participar do mistério da vida".

Cecília Meireles, poeta-mulher, desenvolvendo um caminho seu em relação à poesia modernista, assume uma dicção particular, o que faz de sua poesia uma reflexão, a partir de seu temperamento, sobre o ser humano; uma poesia severa, humana, certamente, como nos diz Nelly Coelho (s/d, p. 94), uma poesia que nos faz mergulhar em trevas luminosas e olhar, ainda uma vez, sobre a beleza que se oculta entre flores, galhos, raízes e sob a terra. Quiçá, uma beleza vista pela poesia-morte, aquela que desce a "essa região neutra em que se afunda, doravante entregue às palavras, [aquela] que, para escrever, caiu na ausência de tempo, ali onde é preciso morrer de uma morte sem fim" (BLANCHOT, 2005, p. 317).

Nesse navegar, almejamos ir a águas mais profundas e, não ficando em sua superfície, flutuar enquanto se afunda, vislumbrando nesse ritmado movimento aquático, o olhar ceciliano a respeito da morte, compreendida como um valor estético, tal qual por ela apresentado no Poema "34", de *Metal Rosicler*. Penúltima publicação (1960) em vida da autora, a obra é composta por 51 poemas, cuja numeração corresponde, igualmente, ao título de cada um. Considerada uma obra de maturidade da autora, *Metal Rosicler* (2005) inicia-se com uma epígrafe que explica a origem do título:

> Metal rosicler é uma pedra negra, como o metal negrilho, [...] como pó escuro sem resplendor, e se conhece ser rosicler em que, lançando água sobre a pedra, se lhe dá como uma faca ou chave, como quem a mói e faz um modo de barro, como ensanguentado; e quanto mais corado o barro, tanto melhor é o rosicler [...] Dá em caixa de barro como lama, e pedrinhas de todas as cores (ANTONIL, citado por MEIRELES, 2005, p. 146).

E conclui-se com a epígrafe, escrita em versos:

> Negra pedra, copiosa mina
> do pó que imita a vida e a morte;
> – e o metal rosicler descansa.
>
> Na noite densa em que se inclina,
> por faca ou chave que abra ou corte,
> estremece em tênue lembrança.
>
> Pois um sangue vivo aglutina
> dados coloridos da sorte,
> para uns acasos de esperança (MEIRELES, 2005, p.196).

De fato, o começo da poesia, obra em metal que sai do negro de uma intimidade, passa pelo sangue, pelo corpo – o poeta é um sensual, assegura-nos Manoel de Barros (1996, p.316) – e, por fim, toma cores variadas – "há mais tons de branco do que a brancura faz supor" (LLANSOL, 2001, p. 45), pois só as singularidades são reconhecidas; parece-nos, assim, que a poesia, a palavra tirada do meio dos fins, tem

> seu efeito sobre outros que não o poeta em monólogo consigo mesmo -, isso [...] ocorre se a obra de arte lírica, ao retrair-se e recolher-se em si mesma, em seu distanciamento da superfície social, for motivada socialmente, por sobre a cabeça do autor. O meio para isso, porém é a linguagem (ADORNO, 2003, p. 74).

Há uma esperança, por certo, desenhada na densidade de *Metal Rosicler*, um "livro de temática densa – próxima da morte, da desilusão –, mas com um pé no tempo que volta, que sempre volta no presente renovado" (segunda orelha de MEIRELES, 2005). Há esperança, sim; e, parece-nos, esta reside na estética, na obra poética que se abre ao *porvir*, de leitores. Há, ainda, uma tarefa à poesia: adormecer silenciosamente, esquecer-se para lembrar o caminho a ser traçado.

Diz-nos o poema "34":

01. Assim n'água entraste
02. e adormeceste,
03. suicida cristalina.

04. Todos os mortos vivem dentro de uma lágrima:
05. tu, porém, num tanque límpido,
06. sob glicínias,
07. num claro vale.

08. Não vês raízes nem alicerces,
09. como os outros mortos:
10. mas o sol e a lua,
11. Vésper, a rosa e o rouxinol,
12. nos seis espelhos que te fecham por todos os lados.

13. Pode ser que também Deus se aviste,
14. nessa imóvel transparência.
15. E pode ser que Deus aviste teu coração,
16. e saiba por que desceste
17. esses degraus de cristal que iam para tão longe.

18. Ah!
19. é o que rogamos para sempre,
20. diante da tua redoma
21. onde dormes sozinha com os teus longos vestidos,
22. diante da tua transparente,
23. fria, líquida barca (MEIRELES, 179-180).

A obra "34", de Cecília Meireles, compõe-se, à primeira vista, como uma evocação, um lamentoso suspiro – "Ah!" (v. 18) –, em que se desenha, aos olhos do leitor, a figura singular de uma suicida (v. 3) que, deitando em águas plácidas (v. 1-2), contempla a totalidade do mundo e Deus (v. 13-17) – em seus seis espelhos (v. 12) – e o movimento que a todos sincroniza – a morte –; e o faz de um modo diferente, inverso ao dos outros mortos (v. 8-11), sem tristeza (v. 4), guiada pela beleza de uma transparente bar-

ca (v. 22-23). Diante de seu adormecer cristalizado (v. 20-21), resta a permanência de um rogo, de uma prece (v.19), que busca o sentido do desvanecimento.

Ofélia.

A princesa suicida de *Hamlet* (2011), de William Shakespeare. Como não vê-la pairando sobre as águas desse poema?

E como não contemplar, na redoma da arte, o quadro de Sir John Everett Millais, *Ophelia*[1], concluído entre 1851-1852? E não será possível, igualmente, passarmos despercebidos, frente ao sorriso de uma morta-morrendo, o paradoxo de gozo e de aniquilamento que, de certo modo, toma conta do imaginário do suicídio, temática esta constante na arte. Com efeito, Bachelard afirma, a esse respeito, que

> o problema do suicídio na literatura é [...] decisivo para julgar os valores dramáticos. Apesar de todos os artifícios literários, o crime não expõe bem o seu íntimo. [...] É, literariamente, a morte mais preparada, mais planejada, mais total. [...] A água que é a pátria das ninfas vivas é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina. Desde a primeira cena entre Hamlet e Ofélia, Hamlet [...] como se fosse um adivinho [...] pressagia [seu] destino. [...] Assim, Ofélia deve morrer pelos pecados de outrem, deve morrer no rio, suavemente, sem alarde. Sua curta vida é já a vida de uma morta (BACHELARD, 1997, p. 83-84).

Assim, segundo Soraya Borges Costa (2011), em um importante estudo sobre o processo alquímico-existencial que subjaz à poesia de *Metal Rosicler*, aponta-nos que já a forma do poema "34", marcado pela irregularidade dos versos, das estrofes e da rima, sugere o movimento das "águas que embalam uma 'suicida cristalina' em sua morte suave e serena" (p. 69). Também, pode-se acrescer, o ritmo delicado do poema, em relação direta com o tema de uma mulher suicida, situa-o em uma paisagem de natureza melancólica; nesta, as glicínias compõem um leito que, em um claro vale, abre-se à contemplação do sol, da lua e de vésper. Certamente, sol-lua-vésper mostram, em uma intrínseca relação, a passagem do tempo, tema frequente em Cecília Meireles (COELHO, s/d, p.95), em sua manifestação: dia (sol), noite (lua) e as fases intermédias do crepúsculo e do amanhecer (vésper, morte e renascimento) (COSTA, 2011, p. 71).

Também, seguindo a reflexão de Costa (2011, p. 69), embora os verbos que indiquem a ação empreendida pela suicida – adormecer, dormir – tentem eufemizar essa mesma ação, não há dúvida de que se trata, realmente, de um suicídio. Sem tristeza, sem lágrimas, somos postos diante de um "satisfazer-se com a morte" (BLANCHOT, 2011, p. 94), de um suicídio, de uma morte premeditada e elegida, em que não há vítima, nem algoz – apenas o movimento deslizante do morrer. Igualmente, não se pode falar, nesta obra, de um movimento egoístico de morte, pois os seis espelhos que circundam a morta não são, de modo algum espelhos narcísicos, visto que, na sua conjugação, fazem ver, no plano, a profundidade de um infinito e não a um eu ensimesma-

[1] A pintura, bem como detalhes referentes à sua elaboração, pode ser vista no site oficial a respeito da obra de Millais:
<http://www.cazbo.co.uk/ThePainting/ThePainting/ThePaintingStandard.htm>. Acesso em 29 nov. 11

do; além disso, Deus, é possível, pode-se voltar para ver não só o gesto suicida, mas o coração, a interioridade de desejos daquela que se entregou a tal ato: falando da morte, fala-se de Deus e "Deus é [...] o rosto da sua morte" (BLANCHOT, 2011, p. 102). Não é, pois, uma morte condenada, antes, é a beleza a se desdobrar como um véu, que recobre o horror do real (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 37).

Tal morte, nesse sentido, deve ser mantida em seu aspecto de redoma, de cristal líquido – é o que se pede àquele que pode olhar o coração de quem morre. E o deve, pois, pode-se, certamente, sublinhar que a morte, aqui assumida como suicídio, reflete sobre a estética e a arte.

Para onde vou, eu, o poema?

Testemunhamos essa questão, sobre a origem e a destinação da poesia, no início. Agora, intensificando o olhar, que também faz a arte, reconhecemos essa

> [...] curiosa posição do sujeito que, imerso na contemplação, retira-se inteiramente da cena, tornando-se menos aquele que a observa e retrata que aquele que vive a cena, nela imerso. Resta ao poema, então, fazer o objeto falar. Elevado à dignidade da Coisa, recoberto pela beleza, o objeto ocupa a cena (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 40).

O objeto que, nesse poema, nos fala, aquele que elegemos, é a morte-sacrifício em sua relação com a arte, pois sentimos "aqui profundamente que a arte é relação com a morte" (BLANCHOT, 2011, p. 93).

Primeiramente, há que se destacar o peso dramático do suicídio e de sua preparação que, como uma dramatização poética, guarda significados. Muitos artistas, certamente, encontraram em suas vidas, em algum momento, algum muro que os encerrou na impossibilidade da travessia; Llansol (2011, p. 35) a isso se refere, quando comenta a respeito de autores que, fulgorizados, são figuras em seu texto:

> É um facto, Nietzsche enlouqueceu, Hölderlin endoideceu, Rilke não conseguiu entrar com seu corpo no poema, Virgínia Woolf suicidou-se, Spinoza acabou silenciando-se, Kafka foi pego a tempo por uma tuberculosa galopante, Pessoa foi-se degradando no alcoolismo, Kierkegaard acabou triste e só.

Não olvidamos, certamente, dos casos de Sylvia Plath, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca, Ana Cristina César e de tantos outros, cujos fins trágicos de vida apontam para algum nível intenso de impossibilidade e de dor. Contudo, todos esses, e tantos outros,

> cumpriram seu destino humano, que era – e é – o de arriscarem a identidade, mas sofreram espantosamente e não foi esse sofrimento o que, de certeza, procuraram. O objectivo era o de encontrar passagem, para eles e para os outros, não o de ficarem esfacelados e implodidos nos recifes da travessia (LLANSOL, 2011, p. 36).

Não nos impomos, assim, fazer uma análise psíquica do suicídio, mas, tão-somente, olhar para sua relação com a estética. Alvarez (1999) afirma-nos que os suicidas,

> para agir exatamente da maneira como agiram, devem ter ficado dias sem fim, ruminando cada um desses detalhes, selecionando-os, modificando-os, aperfeiçoando-os como artistas, até chegarem àquele acontecimento único e irrepetível que expressava a loucura de cada um em toda a sua singularidade. Nessas circunstâncias, *a morte pode acontecer, mas é supérflua* (ALVAREZ, 1999, p. 129, destaques nossos).

Tal trabalho formal com a própria morte, como Penélope que tece sua própria mortalha, e não a de Ulysses, parece encontrar já em Hamlet, na Ofélia primeva, uma realização marcante, como se pode ouvir na descrição dela feita pela Rainha Gertrudes:

> Há um salgueiro que cresce inclinado no riacho
> Refletindo suas folhas de prata no espelho das águas;
> Ela foi até lá com estranhas grinaldas
> De botões-de-ouro, urtigas, margaridas,
> E compridas orquídeas encarnadas,
> Que nossas castas donzelas chamam dedos de defuntos,
> [...] Quando ela tentava subir nos galhos inclinados,
> Para aí pendurar as coroas de flores,
> Um ramo invejoso se quebrou;
> Ela e seus troféus floridos, ambos,
> Despencaram juntos no arroio soluçante.
> Suas roupas inflaram e, como sereia,
> A mantiveram boiando um certo tempo;
> Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,
> Inconsciente da própria desgraça
> Como criatura nativa desse meio,
> Criada pra viver nesse elemento.
> Mas não demoraria pra que suas roupas,
> Pesadas pela água que a encharcava,
> Arrastassem a infortunada do seu canto suave [...] (SHAKESPEARE, 2011, p. 117).

Morta, cantora de cantos antigos; deslizante, envolvida em longos vestidos (v. 21), como nos diz Cecília Meireles. Uma morte suave, doce, cuja companhia é a das flores e da água, belo túmulo de cristal. O suicídio, de certo modo, pode nos parecer o abolir do mistério da morte (BLANCHOT, 2011, p. 109), pode aniquilá-la na sua pretensão de a todos dominar, a todos dobrar sob sua vontade. O suicida sinaliza que, se

> pelo suicídio, quero matar-me num momento determinado, ligo a morte ao agora: sim, agora, agora. Mas nada mostra melhor a ilusão, a loucura desse "eu quero", pois a morte nunca está presente. Há no suicídio uma notável intenção de abolir o futuro como mistério da morte: de certo modo, matar-se é querer que o futuro seja sem segredo (p. 110).

Há, assim, um trabalho formal da morte expresso no poema "34" que a torna sublime, um sublime morrer na vontade de desvanecer. E, se quem quer morrer não

morre – "todos os mortos vivem dentro de uma lágrima" (v. 3) –, talvez por que "perde a vontade de morrer, ingressa no fascínio noturno onde morre numa paixão sem vontade" (BLANCHOT, 2011, p. 110), podemos nos perguntar se a permanência na forma de suicida-poema, da Ofélia ceciliana, não é garantia de uma vida estética que atrai todos os olhares-leitores, até mesmo, o olhar de Deus. É, certamente, uma supra-vida na morte que se acolhe no movimento do deslizar: "O hidrofóbico não afunda na água, desliza. Assim, as águas não só não engolem o não-flutuante como mínima é a fricção entre estas e o deslizante" (LLANSOL, 2002, p. 120). Recorda-nos Blanchot (2011) que

> [...] o fato de morrer que inclui uma reversão radical, pela qual a morte era a forma extrema do meu poder torna-se não só o que me desapossa ao lançar-me fora do meu poder de começar e até de acabar, mas torna-se também o que não possui nenhuma relação comigo, o que não tem poder sobre mim, o que é desprovido de toda a possibilidade, a irrealidade do indefinido (p. 112).

Morte e arte – interessante, notamos que o poema "34", igualmente, leva-nos, pelo verso "[...] a rosa e o rouxinol" (v. 11), ao conto "O Rouxinol e a Rosa" (2002), de Oscar Wilde. Neste, pela junção de dois temas-imagens ligados à lírica – o rouxinol, pássaro noturno, e a rosa, rainha das flores – o escritor trata do sacrifício do pássaro, realizado durante o canto, para que, em meio às rosas brancas, uma pudesse se tornar vermelha e, assim, fazer com que um jovem estudante pudesse ir a um baile com sua amada

> [...] E a roseira pedia ao rouxinol que comprimisse mais o peito de encontro ao espinho.
>
> – Aperta mais, pequeno rouxinol! – exclamava ela –, ou nascerá o dia antes que a rosa esteja terminada.
>
> E o rouxinol comprimia-lhe mais de encontro ao espinho, e o espinho tocou-lhe o coração, e uma dor violenta e cruciante percorreu-lhe o corpo. violenta, violenta era a dor, e cada vez mais vigoroso se tornava o canto, pois o rouxinol cantava o amor aperfeiçoado pela morte, o amor que não morre na tumba.
>
> E a maravilhosa rosa tornou-se carmesim como o céu oriental. Carmesim era a orla das pétalas, e rubro como um rubi era o centro da rosa.
>
> Mas a voz do rouxinol foi-se tornando cada vez mais fraca, suas asas começaram a bater, e uma névoa cobriu-lhe os olhos [...].
>
> Lançou, então, seu último acorde musical. A alva luz ouviu-o, esqueceu-se da aurora e permaneceu no céu [...].
>
> – Olha, olha! – exclamou a roseira. – A rosa já está terminada.
>
> O rouxinol, porém, não respondeu, pois jazia morto em meio à espessa relva, com o espinho cravado no coração (WILDE, 2002, p. 202).

Rouxinol e rosa, sacrifício e amor, beleza e morte: parece que os símbolos da poesia e do afeto, este que é a "coisa que mais define o mundo, muito mais do que a apetência pelo poder" (LLANSOL, 2011, p. 25), dizem-nos que a entrega, espontânea, da suicida constrói, ao redor de si, um silêncio, que só pode ser tocado pela arte. Também

aqui, arte e morte são mútuos que se tocam. A estética, assim, é um tipo de morte, não como fim derradeiro, mas como aparas, como as dobras do estar preso ao poder e ao mando. A Ofélia ceciliana, este rouxinol que sucumbe na arte, saindo de si – não se vendo no espelho – afunda no rio da escrita, desliza, desvanece sua presença de pessoalidade e torna-se símbolo da passagem do mundo e de seus muros para a liberdade da poesia.

No verso 20, "diante da tua redoma", rogamos com o olhar que perpetua a imagem da morte-estética. Morre o autor, morre o poeta, mas a obra permanece, singrando mares de novas compreensões, de novas leituras, desenhando novos trajetos, novos caminhos e empreendendo infindáveis travessias. Torna-se imagem, a poesia; imagem aberta, por certo, posta diante da contemplação. Visualizar o poema, convida-nos o "34", pois o belo é um convite ao olhar. E quem escreve, pode fazê-lo por meio do olhar expectante. Diz-nos Blanchot (2011),

> a morte, a morte contente, é o salário da arte, é a meta e a justificação para escrever. Escrever para perecer em sossego. Sim, mas como escrever? O que é que permite escrever? A resposta é nossa conhecida: não se pode escrever se não se estiver apto a morrer contente. A contradição recoloca-nos na profundidade da experiência (p. 96).

Escrever e morrer, não como contradição: como alternativa que se escolhe, pois, quando se vê outro – um "eu" que se estilhaça –, o poeta se põe a submergir em meio à linguagem, aceita o convite para entrar nessa água, sedutora, gentil e, por que não dizê-lo, capaz de levar à morte.

O poema "34", assim, parece-nos colocar frente a uma compreensão poética que não desconsidera o papel da poesia e do sujeito que a ela se entrega: constrói imagens, destina-se ao morrer – quer, aceita, deita-se ao largo da água que faz sucumbir –, é como uma jovem que, já morta, torna-se transparente de significados, por abraçar o deslizar dos significantes; já que, quando o autor se retira do poema e, nele, morre, somente a visão de uma outra realidade se mostra. E esta não mais pertence ao autor, mas torna-se independente, adquire uma nova forma de existência, a do belo, que se abre a múltiplos mundos de significação.

O poema é, pois, uma imagem do belo que não desconsidera o disforme, o feio, o suicídio, "pois é na morte, na morte pela beleza, que o poema se constrói, no momento mesmo em que a morte se dá: escritura do desastre. Esta, a sua forma de beleza. Esta, a sua melhor morte" (CASTELLO BRANCO, 2003, p. 37). E, se consideramos, com Blanchot (2011), que quem se suicida está afirmando a vida e seu desejo de permanecer e que

> a morte, se sobreviesse na hora escolhida, seria uma apoteose do instante; o instante, nela, seria a própria centelha dos místicos e, por conseguinte, o suicídio conserva, certamente, o poder de uma afirmação excepcional, continua sendo um evento que não se pode contentar em dizer que voluntário, que escapa à usura e extravasa os limites da premeditação (p. 108-109).

Podemos, certamente, afirmar que, em "34", a suicida permanece viva em seu instante de entrada na água, de cristalização como imagem da morte suave, não lhe

possível escapar ao desejo impressionante de que, como imagem consignada em poema, permaneça em sua realidade de pujança e de doçura.

Para onde vou, eu, o poema?

Adentre nas águas da linguagem, aceite morrer, torne-se imagem: permaneça poesia, o belo que desliza sobre as paisagens.

Referências

ADORNO, Theodor. "Palestra sobre lírica e sociedade", in: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 65-89.

ALVAREZ, A. "Sentimentos", in: *O Deus selvagem:* um estudo do suicídio. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 27-142.

BACHELARD, Gaston. "O complexo de Caronte. O Complexo de Ofélia', in: *A Água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes: 1997, pp. 73-95.

BARROS, Manoel de. "Conversas por escrito (Entrevistas: 1970-1989)", in: *Gramática expositiva do chão.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, pp. 305-343.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro porvir.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A branca dor da escrita*: três tempos com Emily Dickinson. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

COELHO, Nely N. "O eterno instante na poesia de Cecília Meireles", *Alfa:* Revista de Linguística. Disponível em: <seer.fclar.unesp.br/alfa/article/download/3232/2959> Acesso em 15 de novembro de 2011.

COSTA, Soraya Borges. *A poesia de Cecília Meireles em busca do rosicler*. Uberlândia, 2011, 128 f. (Dissertação de Mestrado).

LACERDA, Nilma. "Afinando o ouvido para estas "Canções" e outros cantares", in: MEIRELES, Cecília. *Obra poética:* Canções. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas.* Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Lisboaleipzig 2*: O ensaio de música. Lisboa: Edições Rolim, 1994.

_____. *Parasceve*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

_____. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

MEIRELES, Cecília. "Metal Rosicler", in: *Obra poética:* Canções. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, pp. 143-196.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

WILDE, Oscar. "O rouxinol e a rosa", in: *Contos e novelas.* Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 197-203.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):61-65, 2012

Desdemona, a twofold character in the Elizabethan society

KÁTHIA D. B. DE MESQUITA
Aluna no 5º período de Letras, sob orientação do Prof. Luís André Nepomuceno

Abstract: In this paper I propose to analyze one of Shakespeare's characters: Desdemona, from the tragedy *Othello*. She is a rich character full of ambiguity, living at a period going through many political, religious and social changes. The idea is to compare Desdemona's behavior with the role of women from the Elizabethan era, through a historical bias. First I will propose a brief study of the historic events of that time and then explain how Desdemona's behavior goes along with the aptitudes of the Elizabethan women. Therefore understanding that the role women play in a society is greatly influenced by the past history and the society itself where she lives in.
Key words: Tragedy; Elizabethan era; Othello

Resumo: Neste artigo proponho analisar um dos personagens de Shakespeare: Desdêmona, da tragédia *Otelo*. Ela é uma personagem rica e cheia de ambiguidades, vivendo em um tempo que passa por muitas mudanças políticas, religiosas e sociais. A ideia é comparar o comportamento de Desdêmona com o modelo de mulher da era elisabetana através de um viés histórico. Primeiramente proponho um breve estudo dos eventos históricos daquele tempo e então vou elucidar como o comportamento de Desdêmona acompanha as atitudes das mulheres elisabetanas. Desta forma compreendendo que o papel da mulher numa sociedade é grandemente influenciado pela história que a precede e pela própria sociedade em que vive.
Palavras-chave: Tragédia; Era Elisabetana; Otelo

Although Elizabethan society followed a patriarchal model, England was for the second time governed by a woman, Elizabeth I (1558-1603). She reestablished the government of her father Henry VIII and was able to consolidate the Anglicanism. She also worked real firm as to establish the English conquest through the seas. It was in the reign of Elizabeth I that the colonization of North America started. Elizabethan England in 1588 was also able to destroy Philip II's Invincible Armada.

Many changes were happening in the world at that time of Renaissance. The phenomenon started in Italy, where the visual arts had a great impact; by the time it reached England, literature had to play its part, and it was enormous.

William Shakespeare had Queen Elizabeth I as a lover of his plays. England was having years of peace. Therefore, art had its stage. Since all the changes related to scientific discoveries and political uprisings, it was expectable to see such contradictions

like a patriarchal country governed by a woman and consequently this dual reality reflected in Shakespeare's work. According to Wright,

> The women of Shakespeare's plays exemplify both the traditional role of the women of the Middle Ages and the changing role of the women of Elizabethan age of Renascence England. This duality in the personalities of the women in the plays mirrors the changing role of women in the times in which Shakespeare lived as they struggled with their strengths, weaknesses, and the expectations of their societies (1993, p. 7).

In a sense, women had a queen and that could be something that at times inspired them on taking some actions on controlling their own lives, but even if they did, they were still under the authority of men. The character chosen to illustrate what has been said so far is Desdemona, from *Othello*.

The play evolves with the villain Iago fabricating a strategy to destroy Othello, whom he envies impressively. He spites Othello and sets up a chain of suspicious in Othello's mind to trap and ruin him. Othello, a noble man, in all his greatness, has a flaw. He is insecure about his relationship with Desdemona. Iago perceives that and uses it against Othello. The honorable husband, driven mad by Iago's plot ends up murdering his loyal and most loving wife.

The first climax of the drama is the disobedience of Desdemona. She left her house in the middle of the night to marry a man without her father's consent, not to mention that Brabantio, her father, was not even aware of her daughter's engagement. Desdemona's personality shows essence and aptitude. On her first speech, in the Council Chamber, right after her father reminds her that she owes him obedience, she says, "I do perceive here a divided duty" (I.3, 183). This line shows also strength: she knows how to argue with the right words. Her point here is to prove that she is not mistaken. She goes along to state her point of view:

> I am hitherto your daughter. But here's my husband,
> And so much duty as my mother showed
> To you, preferring you before her father,
> So much I challenge that I may profess
> Due to the Moor my lord.
> (I. 3, 187-191)

Desdemona states that she is following the natural order of things. A woman will leave her father and then, follow her husband. Except in this case a woman did it without first asking for her father's consent or waiting for him himself to arrange her marriage. What is even more surprising is that she went through the whole process without her father being aware of it. She has fallen in love, accepted a man's courtship and finally gotten married. It took her courage, another sign of her unique personality.

Desdemona also showed honesty and truth. She knew that her act as a 17th

century Venetian woman, living in a patriarchal society was against a hierarchy. Consequently she says:

> That I did love the Moor to live with him,
> My downright violence and storm of fortunes
> (I. 3, 249-250)

Also in the Elizabethan society women were to follow a hierarchy and they were greatly influenced by religion. At first they were influenced by the Catholic Church and then by the Reformation beliefs, but both religions stated that women were to obey their men as it is still said in the Scriptures. Disobedience was not only a terrible sin but also a moral mistake, the worst of them. By the words "violence" and "storm", Desdemona expresses how wild her act was, especially the word "storm": it implies that something was disturbed. A certain chaos was established by a violent act of disobedience.

Brabantio was astonished by her daughter's attitude. He had never portrayed her as stormy and violent:

> A maiden never bold;
> Of spirit so still and quiet that her motion
> Blushed at herself; and she, in spite of nature,
> Of years, of country, credit, everything.
> (I. 3, 96-98)

But yet she shows humbleness and delicacy when she asks the Duke to accompany Othello in war:

> To my unfolding lend your prosperous ear,
> And let me find a charter in your voice,
> T' assist my simpleness.
> (I. 3, 245-247)

It is possible to see at this point a woman who is not completely in contradiction with a hierarchy, but she shows some control of the situation in asking for and then getting what she wants. The Duke had suggested that she should stay at her father´s house until Othello is back from Cyprus. But she does not want to go back to her father's house. "I would not there reside" (I. 3, 242) she says.

Brabantio sees Desdemona as a threat to male authority. He then, conveys to Othello,

> Look to her, Moor, if thou hast eyes to see.
> She has deceived her father, and may thee.
> (I. 3, 293-294)

Othello at first does not believe his father-in-law, but later on, it will be one of the calls to lead him on killing his wife. Nevertheless as Bloom affirms, what Othello should fear the greatest is not Desdemona but himself:

> In some respects, Othello is Shakespeare's most wounding representation of male vanity and fear of female sexuality, and so of the male equation that makes the fear of cuckoldry and the fear of mortality into a single dread (BLOOM, 1998, p. 448).

Desdemona was brave enough to break a hierarchy when she chose her husband, but her personality also shows how fragile the women of that time were. Among her strengths she has her flaws. She is a dual character, just like the Elizabethan society. Contradictory as she is, it may be her innocence what prevents her from escaping her death. Men judged that women were not canny enough for big decisions. Desdemona is naïve, and she is unable to see the evil in Iago and in her own husband, Othello.

In her choice of Othello, she is looking for freedom and venture but what she finds is a mortal destiny. Desdemona grieves not being born a man. Just so she could have lived all the adventures told her by Othello.

> She wished she had not heard it, yet she wished
> That heaven had made her such a man. She thanked me
> (I. 3, 164-165)

Desdemona is additionally most generous, which at first can sound like a quality, but ended up being a flaw. When she accepts Cassio's requests to help him acquire back his post, she gives Othello another call of her false guiltiness. Desdemona is determined to help Cassio, no matter what. She is truly loyal: "If I do vow a friendship I'll perform it" (III. 3, 21), she says. Therefore, a grave fault, because while she remembers Cassio's cause she is completely unaware of her own. At this point in the play Iago has already poisoned Othello and as much as she talks about Cassio, it will only get her into her misfortune.

Desdemona goes on: she is active and determined to fight for Cassio's cause. But when Othello shows violence slapping her, she is most subservient. She cries and bounds her head. The courageous determined woman is no longer in this scene. What it has is a lady victim of misunderstanding, violence and a tragic destiny.

The strongest mark in Desdemona's personality and what makes her nature dual is how submissive she is. Her blind love and loyalty will take her step by step into Iago's trap. Desdemona's last chance to prove her innocence is by showing Othello that she is immaculate from any sin. She tries, first with words and then, planning their first nuptial night together.

When Othello accuses her of "strumpet" she says,

> No, as I am a Christian.

> If to preserve this vessel for my lord
> From any other foul unlawful touch
> Be not to be a strumpet, I am none.
> (IV. 2, 85-88)

Later on in act IV, scene II, Desdemona inquires Emilia to prepare her bed with the "wedding sheets". At this very night Desdemona will be killed by her husband, pure and clean on her nuptial sheets. As if she knew it even though trying to avoid the tragic destiny, she says "It is my wretched fortune" (IV.2, 134). Desdemona sees the tragic consequence of her mistake, her disobedience, although not being able to change it. Describing Desdemona with Bradley's words:

> Desdemona, the "eternal womanly" in its most lovely and adorable form, simple and innocent as a child, ardent with the courage and idealism of a saint, radiant with that heavenly purity of heart […] (1981, p. 164).

Desdemona in her twofold character represents well the women of the Elizabethan society. It was a period of many changes including the role of women. Women were expected to be submissive and obedient, but yet in Shakespeare's plays, they wanted to choose who they were going to love and wed. After all England had a queen.

Works cited

BLOOM, Harold. *Shakespeare: The invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.

BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*. London: MacMillan, 1981.

SHAKESPEARE, William. *Othello*. Mineola: Dover Publications, Inc., 1996.

WRIGHT, Courtni. *The Women of Shakespeare's Plays: Analysis of the Role of the Women in Selected Plays with Plot Synopsis and Selected One Act Plays*. Lanham: University Press of America, 1993.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):66-76, 2012

A poesia na prosa: o lirismo em *Lavoura Arcaica*[*]

KAREN CRISTINA DE MEDEIROS
Universidade Estadual de Maringá. e-mail: kacrime_@hotmail.com

Resumo: A partir de estudos sobre a problemática dos gêneros literários e fazendo-se uma breve discussão de como se deu a abordagem dos gêneros literários durante a história, o artigo a seguir traz uma análise da obra *Lavoura Arcaica,* de Raduan Nassar, evidenciando a existência da hibridez dos gêneros literários, especificamente o entrelaçamento da poesia com a prosa. Uma narrativa tradicional apenas não daria conta dos conteúdos mais profundos das personagens e, por este motivo, o texto se encontra pulverizado pelo poético. Todavia, não se trata somente de poesia comum, mas de poesia lírica, porque esta se constitui, por meio de metáforas, imagens e símbolos, uma via direta entre a parte mais abissal do ser e a exteriorização de sentimentos e emoções. Este trabalho, desta forma, intenta evidenciar processos relacionados à hibridez dos gêneros, mostrando como a poesia espraia-se na prosa, sendo que esta poesia que se encerra no romance apresenta traços líricos.
Palavras-chave: *Lavoura Arcaica*; Raduan Nassar; gêneros literários; lirismo.

Keywords: Considering the studies on the problems involving literary genres and making a brief discussion on how was the approach of literary genres along history, the present paper bring an analysis of *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar, evincing the existence of hybridism of literary genres, specifically the interlacement between prose and poetry. A traditional narrative itself would not be sufficient for the deepest contents of the characters, and for this reason, the text gets pulverized by the poetic. However, it is not only a common poetry, but a lyrical one, because it constitutes, through metaphors, images and symbols, a direct way between the most abysmal part of the being and the externalization of feelings and emotions. This work aims at evincing processes relates to the hybridism of genres, showing how poetry runs over the prose, and this poetry that remains in the novel presents lyrical features.
Keywords: *Lavoura Arcaica*; Raduan Nassar; literary genres; lyricism

1. Os gêneros literários no percurso histórico

O ser humano sempre teve a necessidade de classificar o mundo ao seu redor e reuni-lo em diversos grupos, considerando para isto distintos critérios de classificação. Na literatura não foi diferente, houve a necessidade de agrupar as várias formas de discurso a partir de estruturações tipológicas. Assim aconteceu desde

[*] Este artigo faz parte do Projeto de Iniciação Científica concluído *Lavoura Arcarca: a poesia na prosa romanesca,* orientado pela professora Dra. Luzia Aparecida Berloffa Tofalini.

a Antiguidade quando Aristóteles, em sua *Poética,* se propôs a definir e a classificar as diferentes formas de textos produzidos (*cf.* STALONNI, 2003, p.07).

É necessário, porém, compreender o significado da palavra *gênero* para entender o porquê dessa diferenciação das obras literárias em diferentes grupos. A palavra "gênero", de acordo com Angélica Soares (2000), vem do latim (*gênus-eris*) e

> significa tempo de nascimento, origem, classe, espécie, geração. E o que se vem fazendo, através dos tempos, é filiar cada obra literária a uma classe ou espécie; ou ainda é mostrar como certo tempo de nascimento e certa origem geram uma nova modalidade literária (SOARES, 2000, p. 07).

Massaud Moisés (1970, p. 34), porém, afirma que as discordâncias e as dúvidas existentes sobre os gêneros literários partem da má utilização da palavra *gênero* para expressar categorias literárias diferentes, citando como exemplo a poesia, a prosa, o soneto, a sátira, a epopeia, a lírica etc. E considera a palavra gênero como "famílias de obras dotadas de atributos iguais ou semelhantes"; assim, "o gênero divide-se em espécies, e estas em subespécies a que se pode dar o nome de formas". Segundo o autor, esta relação gênero – espécie – forma, simplificaria o estudo dos gêneros; entretanto, a confusão é gerada por estas palavras terem ganhado sentidos diferentes na evolução da língua, provocando um mal-entendido crítico.

Para compreender melhor a questão dos gêneros literários é importante considerar duas perspectivas: a histórica, que discute como se deu a abordagem do gênero durante a história; e a teórica, que visa a analisar as características marcantes das obras que permitem a sua classificação em um determinado gênero literário.

A problemática dos gêneros é um dos assuntos mais antigos discutidos pela crítica literária. Aristóteles inicia a discussão na obra *Poética*, reconhecendo a existência de três gêneros fundamentais: o épico, o lírico e o dramático. Para o filósofo grego, "o gênero literário é uma determinada forma que deve estar em consonância com o conteúdo e com a maneira como este conteúdo é comunicado ao leitor" (SAMUEL, 1988, p. 68).

Já em Roma, o poeta Horácio, refere-se à criação poética como "extraliterária" (COUTINHO, 1976, p. 18), por dotá-la de caráter didático e moralizante. Mas ao mesmo tempo em que a literatura tem uma função moral, esta deve ser feita de modo prazeroso. Desta forma, para ensinar os cidadãos, a literatura devia conter as normas da arte poética estabelecida, que eram constituídas a partir de modelos ideais do cânone literário.

O Renascimento retoma os valores da poética aristotélica e principalmente a horaciana, no que consiste à visão dos gêneros como "entidades fixas e fechadas, sujeitos, de modo absoluto, às regras arroladas nos tratados de preceptística ou artes poéticas" (COUTINHO, 1976, p. 18). Nesta concepção, os gêneros são fixos e totalmente puros, ou seja, não se misturam, devendo-se isto à necessidade de se criar uma literatura universal.

No fim do século XVII, começa na Espanha uma rebelião literária que consistia na reação contra as ideias dos teóricos clássicos. Escritores italianos e franceses também

tiveram forte influência nesta manifestação, tanto que é com o *Prefácio ao Cromwell* (1827), de Victor Hugo, que culminam os ideais do Romantismo. O autor Antônio Soares Amora sintetiza os postulados da criação poética:

> Condenaram-se as classificações clássicas dos gêneros literários e a autoridade das regras fixadas para cada gênero e espécie; em nome da liberdade de espírito fez-se a defesa do princípio – a única regra, para o gênero literário, ou, mais genericamente, para a criação literária, é o talento do escritor que cria em função das tendências de seu gosto e do gosto de sua época (AMORA, 1967, p. 144).

A liberdade de criação, portanto, é o ponto chave do Romantismo, e o ponto máximo desse grito por liberdade contra as classificações e as regras dos gêneros literários se dará no Modernismo (*cf.* AMORA, 1967, p. 144).

O crítico francês Brunetière estudou os gêneros sob o viés evolucionista, comparando-os a organismos vivos, no que concerne ao nascimento, ao crescimento, à morte ou a transformação. Sua visão é baseada nos modelos darwinistas e positivistas, vigentes na sociedade da época, e concebia que os gêneros, assim como os homens, estavam suscetíveis à evolução natural. Aguiar e Silva (1983) comenta as idéias de Brunetière da seguinte forma:

> Tal como algumas espécies biológicas desaparecem, vencidas por outras mais fortes, e mais bem apetrechadas para resistirem aos acidentes da concorrência vital, assim alguns gêneros literários morreriam, dominados por outros mais vigorosos. A tragédia clássica teria sucumbido ante o drama romântico, exatamente como, no domínio biológico, uma espécie enfraquecida sucumbe perante uma espécie mais forte (BRUNETIÈRI *apud* AGUIAR E SILVA, 1983, p. 365).

Pode-se afirmar, dessa forma, que para Brunetière os gêneros tinham vida própria. Entretanto, os gêneros e suas espécies não evoluem, o que acontece é uma palavra hoje ter um significado para determinado gênero literário e com a decorrência histórica esta mesma palavra indicar outro gênero, como por exemplo, a palavra *tragédia* que na Antiguidade designava uma espécie de teatro representando a vida do deus Baco, e com o passar do tempo o gênero literário tragédia começou a ser representado por episódios heroicos e catastróficos, distanciando-se da sua origem. Não foi o gênero que mudou ou evoluiu e, sim, a palavra que ganhou nova significação (*cf.* AMORA, 1967, p. 154).

O crítico francês peca na inconsistência de sua teoria e contra ela surge a *Estética*, de Benedetto Croce, em que há a "negação do conceito de gênero, em nome da unidade e individualidade da arte ou da poesia", sendo o gênero, para ele, "uma simples designação externa, posterior à operação intuitiva da criação e independente do próprio processo crítico criado apenas para comodidade didática" (COUTINHO, 1976, p. 20).

No ano de 1939 aconteceu o III Congresso Internacional de História Literária, no qual o principal assunto discutido foi a questão dos gêneros. As posturas assumidas colocam-se contra o autoritarismo das regras neoclássicas assim como a total negação da existência dos gêneros como na visão radical de Croce. O que se discute na literatura moderna, tal como foi debatido no Congresso de Lyon, são questões como:

> Os gêneros literários são preexistentes às obras ou, ao contrário, abstrações extraídas de algumas obras-primas mais geralmente imitadas? Se são preexistentes, terão, todavia, influência direta sobre as obras, sobre os autores, sobre a crítica? Constituem um código suscetível de constranger a liberdade do escritor? (MOISÉS, 1970, p. 33).

Discute-se, ainda, a existência dos gêneros na realidade objetiva, como se formam, vivem e desaparecem os gêneros e as espécies literárias, qual sua verdadeira natureza (AMORA, 1967, p.145). Não se pretende, neste texto, solucionar estas questões, mas assumir determinados pontos de vista, como o de Massaud Moisés (1970, p. 35), que afirma que, por haver tanta discussão sobre os gêneros eles realmente existem, caso contrário, não seriam objeto de tanto estudo e debate, mas eles existem como uma "instituição" e não como um animal, uma biblioteca, ou seja, algo concreto e visível no mundo.

Interessa também saber qual a verdadeira natureza dos gêneros e de suas espécies, uma vez que, se considerarmos que na essência do gênero ele é formado por um tipo de forma, e dentro desta forma há um tipo de conteúdo e um tipo de composição, então podemos afirmar que os gêneros existem na realidade objetiva, pois uma obra sempre se expressa a partir de um determinado gênero literário (*cf.* AMORA, 1967, p. 148).

A literatura moderna estuda os gêneros a partir dos elementos fundamentais que compõem uma obra literária citados acima: a forma, o conteúdo e a composição. A forma é como determinada obra se expressa e pode ser escrita em prosa ou em verso. O conteúdo se divide entre psicológico, se a realidade que reflete é do mundo das ideias, dos sentimentos e em físico, se a realidade refletida é a do mundo físico. E a composição pode ser expositiva, representativa ou expositivo-representativa (*cf.* AMORA, 1967, p.146). A junção destes elementos, portanto, compõem um determinado gênero literário. Para exemplificar podemos pensar quanto ao gênero lírico: sua forma é em verso, combinada a um conteúdo psicológico e uma composição expositiva. No entanto, quando há uma especificação, uma particularização, dizemos que é uma espécie literária.

No exemplo acima, se demarcássemos o conteúdo psicológico como de sentimentos tristes, teríamos a elegia, uma espécie do gênero lírico (*cf.* AMORA, 1967, p.147). Outra visão da classificação dos gêneros literários é a de Massaud Moisés (1970, p. 38), que adota para o estudo a existência de dois grandes gêneros: a poesia e a prosa. Dentro dos gêneros há as divisões secundárias chamadas espécies, em que a poesia divide-se em lírica e épica e estas espécies subdividem-se em formas. O soneto, o vilancete, a ode seriam algumas das formas da poesia lírica que compõem o gênero poesia. O poe-

ma, a epopeia, o poemeto épico, são formas de poesia épica que também pertencem ao gênero literário poesia. Já a prosa tem três formas primordiais: o conto, a novela e o romance.

Essas formas literárias são definidas por Afrânio Coutinho (1796, p. 30) como integrantes do gênero narrativo de ficção, ou seja, o autor usa o discurso indireto para narrar uma estória imaginada. Essa estória, porém, apesar de ser imaginada, deve conter marcas que apontem experiências humanas, sendo esse o traço da verossimilhança. Neste sentido, distinguem-se da história e da biografia, por essas serem baseadas em fatos reais, enquanto a ficção recria a realidade a partir da visão que o autor possui do mundo que o cerca, tendo, portanto, liberdade para produzir sua obra. Para que se construa uma narrativa é necessário, basicamente, que se tenha algo a ser contado (enredo), sobre algo ou alguém (personagens) que evoluem em um modo particular de espaço e tempo (*cf*. STALLONI, 2003, p. 86).

Na Idade Média, a palavra *romance* não expressava uma forma literária, mas certo tipo de falar. A linguagem popular era conhecida como *romanice loqui* (falar românico). Desta forma, o romance passou a designar a língua falada pelos povos que eram dominados pelos romanos e, com o tempo, a expressão passou a caracterizar a linguagem popular em oposição à língua erudita, rebuscada. Posteriormente, a palavra *romance* acabou "rotulando obras literárias de cunho popular, folclórico. E, como estas fossem de caráter predominantemente imaginativo e fantasista, a expressão prestava-se ambiguamente para nomear narrativas em prosa e em verso" (MOISÉS, 1970, p. 163).

A ascensão do romance aconteceu com o Romantismo no século XVIII, período literário que refletiu as "desamarras" sociais ocorridas na sociedade moderna, vindo a constituir uma literatura popular e determinando o surgimento da burguesia, uma nova classe social. Desta forma, a epopeia, antes tida como a mais alta expressão literária e cultivada pela nobreza, foi substituída pelo romance, que passou a se valer de "tudo quanto era forma e recurso de expressão literária", passando a assimilar "variadas conquistas de sensibilidade" e reduzindo-as a "um todo harmônico" (MOISÉS, 1970, p. 164). Nesta composição do romance, admitia-se o namoro da poesia com a prosa.

2. *Prosa poética e prosa lírica*

Os termos *poema* e *poesia* têm sido utilizados, em muitas ocasiões no decorrer da história, de maneira indistinta. A indistinção entre esses vocábulos ocorre devido ao fato de "a palavra 'poema' ser empregada histórica e universalmente para designar o texto em que o fenômeno poético se realiza" (MOISÉS, 1977, p.40). Em outras palavras, o vocábulo em questão tem a mesma raiz do termo "poesia", originado no grego *poieîn* (fazer). Defendeu-se, durante os anos, a ideia de que a estrutura formal do poema, devido à metrificação, deveria conter poesia, o que não é verdade. Sobre essa questão é possível reiterar dois pontos: primeiro, um poema pode ou não conter poesia, dependendo da forma como o "eu" se coloca diante daquilo que fala; e segundo, o poema não é a única estrutura formal que pode conter poesia. Se o "eu" se expressar no texto por intermédio "de palavras polivalentes, o poema conterá poesia. Se não, o fenômeno

poético estará ausente, apesar de toda a aparência em contrário" (MOISÉS, 1977, p. 41).

A poesia, portanto, não contêm uma forma fixa que a defina, sendo, então, possível para um poema assumir a forma de verso ou um poema em prosa exprimir poesia, assim como um romance, um conto ou uma novela, também podem conter poesia, porque a poesia não se define com o verso, mas com a essência daquilo que é dito. Quando um texto narrativo utiliza a poesia como recurso de expressão poética, é possível dizer que está se valendo da "prosa poética", como quer Massaud Moisés (1977), sendo que essa fusão da poesia com a prosa resulta

> no abandono do estilo periódico e da construção por grandes massas arquiteturais bem equilibradas, para buscar em uma construção mais 'afetiva' que racional os movimentos que correspondem à ebulição do ser interior (dinamismo ou fluidez, lentas ondulações, ou rupturas súbitas), ou efeitos 'impressionistas' – passando, assim, do universo do discurso [oratório] para o universo poético (BERNARD *apud* MOISÉS, 1977, p. 44).

A prosa poética, por sua vez, apresenta elementos típicos da poesia (ritmo, musicalidade e rimas) enraizados em seu discurso, mas também contêm certa diluição das "concretudes da prosa narrativa (personagem, enredo, etc.)" (MOISÉS, 1977, p. 44). Isso não significa que a estrutura narrativa não exista, no entanto, todo o romance e sua intriga estão intimamente coesos com a poesia. Henri Bonnet (*apud* MOISÉS, 1977, 247) afirma que a ligação entre a poesia e a prosa é tão estrita que, ao se retirar um trecho poético de uma prosa poética, desestrutura-se totalmente o romance, pois a poesia está intimamente ligada à intriga.

Nesse viés da prosa invadida pela poesia, encontra-se a prosa poética lírica *Lavoura Arcaica,* de Raduan Nassar, em que o fenômeno poético, mais especificamente o lírico, aparece explicitamente em uníssono com a prosa. Nesse romance é possível detectar inúmeros recursos próprios da poesia espraiados na narrativa, como metáforas, rimas, prosopopeias, comparações e outros, compondo, desta forma, uma prosa poética.

A musicalidade é uma das características inerentes ao texto poético e ela está intimamente ligada ao ritmo, à métrica e às rimas. É possível perceber no trecho abaixo a musicalidade presente para expressar os sentimentos, o uso de rimas internas e o uso de metáforas, uma vez que "na impossibilidade de explicitar o recheio de sua interioridade, mas diligenciando não perdê-lo ou destruí-lo, o poeta lança mão do subterfúgio da metáfora" (MOISÉS, 1970, p. 65).

> Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (NASSAR, 1989, p. 9).

No fragmento, é possível observar o uso do recurso da metáfora, sendo que as palavras não estão em seu sentido literal. É que no texto literário, a função referencial

da linguagem cede lugar para a função poética, em que reina a conotação. A metáfora dá-se em torno de uma comparação explícita ou implícita criando um novo sentido (MOISÉS, 1977), desta forma, em "o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral" poder-se-ia fazer a seguinte comparação: "O quarto é como um mundo". Os termos "quarto" e "mundo" carregam aqui uma similitude latente. O primeiro está no sentido denotativo, enquanto o segundo apresenta vários sentidos, estando, portanto, no sentido conotativo. A palavra "mundo", neste trecho, não significa o universo ou o globo terrestre, está ligado ao universo próprio criado por André, o narrador-personagem, ao seu espaço individual em que é possível viver toda a sua intimidade e a sua individualidade.

O fato de a poesia espraiar-se na prosa, entretanto, não torna esta necessariamente lírica. A prosa impregnada de poesia é denominada como prosa poética. Para que ela seja lírica precisa haver a eclosão dos sentimentos do eu-poemático. Eis um exemplo: o autor simbolista Duque Gonzaga estabelece a poesia na prosa em seu livro *Horto de Mágoas*:

> A noite despregava-se lenta, lentíssima, de opérculo remoto, franzino a quietude roxa do espaço e, no isolamento estagnado, o balido fanho de uma ovelha tardia cavou o silêncio, sonorizando nas quebradas o eco reminiscente do *Ângelus* (GONZAGA *apud* MOISÉS, 1977, p. 45).

Assim, apesar do uso de palavras polivalentes, de metáforas e o uso de ritmo, não se pode afirmar que ocorra lirismo, pois não há presença de um eu lírico expondo suas inquietações emocionais diante do mundo.

Em *Lavoura Arcaica* há ocorrências de excertos cuja poesia se apresenta de forma comum, em que o eu-poemático emprega o uso de recursos próprios da poesia, porém, não há a eclosão dos sentimentos do eu, como no trecho que se segue: "O quarto estava escuro, era talvez a hora em que as mães embalam os filhos, soprando-lhes ternas fantasias; mas lá fora ainda era dia, era um fim de tarde cheio de brandura, era um céu tenro todo feito de um rosa dúbio e vagaroso" (NASSAR, 1989, p.113).

É possível perceber a poesia, nesse fragmento da obra, pela contradição de imagens que o eu-poemático traz: a escuridão do quarto contrastando com a claridade do dia. Todavia, faltam as emoções e o sentimento da interioridade da personagem e, por isso, diz-se que aí há apenas poesia, mas não poesia lírica.

A poesia que mareja na obra, no entanto, não é apenas a poesia comum, mas poesia lírica. O lirismo tem como principal marca a subjetividade do "eu" que fala, caracterizando como conteúdo principal "a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma", sendo que "o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e não de um objeto exterior" (HEGEL *apud* MOISÉS, 1970, p.61). Nota-se no trecho que se segue do romance de Raduan Nassar, as marcas típicas do lirismo:

> "É o meu delírio Pedro" eu disse numa onda morna, "é o meu delírio", eu tornei a dizer, me ocorrendo que eu já pudesse estar em comunhão com a saliva oleosa desse verbo, mas eram na verdade só as primeiras ressonâncias do meu sangue tinto que eu sentia salso e grosso, refluindo na cabeça, e intumescendo ali a flor antes inerme, e fazendo naquele amontoado de vermes, despojada de galões, a almofada sacra pra'eu deitar meu pensamento: só eu sabia naquele instante de espumas em que ondas eu próprio navegava, só seu sabia que vertigem de sal me fazia oscilar (NASSAR, 1989 p. 13).

A citação contém um tom emocional e confessional, em que o "eu" expõe suas emoções. O mundo é visto e descrito a partir de sua própria visão, totalmente subjetiva, pessoal, o que corrobora para a universalidade do texto. Os conteúdos que o narrador-personagem André carrega em sua alma são tão fortes e confusos que ele não consegue expressar todo seu conflito interno por meio de simples palavras, sendo, portanto, necessária a poesia para conseguir revelar a profundidade do seu ser. E mais do que a poesia comum, é somente com a poesia lírica que ele consegue sugerir a tensão e a luta de sua existência. Como bem sintetiza Massaud Moisés, "os sentimentos por vezes são tão fortes e difíceis de serem expressos somente por palavras comuns. É aí que a poesia corre em socorro do ser, facilitando a expressão das emoções humanas indizíveis por meras palavras" (MOISÉS, 1970, p. 65).

A linguagem literária tem marcas próprias, devido à necessidade de se diferir da linguagem cotidiana. É a partir do jogo com os significantes e significados, ou seja, pelo uso próprio que faz da linguagem, que o artista constrói uma obra de arte. A língua literária, conhecida como código retórico, tem como especificidade a comunicação com ambiguidade que, no entanto, é tida como um vício de linguagem na língua comum, como é o caso do pleonasmo. Os enunciados do texto literário, de fato, não apresentam um sentido preciso, abrindo-se para diferentes interpretações, pois têm como marca o significante bem definido, em detrimento do significado confuso, sendo rico em significações (*Cf.* LEFEBRVE, 1980).

Na estruturação de um texto literário, dependendo da esfera dos gêneros à qual ele pertença, os processos de construção serão diferentes. Por exemplo: na narrativa é mais comum o uso da metonímia e da sinédoque, e na poesia é recorrente o uso da metáfora, da musicalidade expressa pelas rimas, pela cadência e aliterações. Na prosa poética, por sua vez, essas estruturações se unem para dar origem a um único discurso em que prosa e poesia estão intimamente interligadas, sendo que toda essa linguagem é figurada, com conotações e abundância de sentidos.

O romance *Lavoura Arcaica*, por ser considerado uma prosa poética lírica, apresenta em seu discurso marcas da linguagem narrativa e poética. Uma não anula a outra, mas juntas constroem a obra literária. No romance, é possível encontrar vários recursos próprios da poesia, como a aliteração:

> não se **c**ons**t**ranja, meu irmão, en**c**on**t**re logo a voz solene **q**ue você **p**ro**c**ura, uma voz **p**o**t**en**t**e de re**p**rimen**d**a, **p**ergun**t**e sem **d**emora o **q**ue a**c**on**t**ece **c**omigo **d**es**d**e sem**p**re, **c**om**p**onha ges**t**os, me des**c**onforme de**p**ressa a **c**ara, me **q**uebre **c**on**t**ra os olhos a velha louça lá **d**e **c**asa (NASSAR, 1989, p. 17).

Os sons [k, p, d, t] são realizados pela repetição das consoantes oclusivas (c, p, d, t). A ocorrência de muitas oclusivas no trecho corrobora o sentido que se pretende: um conflito entre André e seu irmão, Pedro, que representa a figura austera da família, porque as oclusões dos sons de tais fonemas sugerem dificuldades, problemas enfrentados pelas personagens.

Outro recurso usado por Raduan Nassar são as rimas internas que são sons semelhantes no interior das frases e dão um grande efeito musical e rítmico: "buscava no intercurso o concurso do seu corpo" (NASSAR, 1989, p. 21); "ela vivia dentro de um quadro de estacas bem plantadas" (NASSAR, 1989, p. 19); "deitei meus olhos no chão, mas meus olhos pouco apreenderam sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios" (NASSAR, 1989, p. 10); nas falas do pai, Iohana, também se encontram rimas "ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer, ninguém ainda em nossa casa há de cruzar os braços quando existe o irmão para socorrer" (NASSAR, 1989, p. 58).

Momentos antes de André abandonar a fazenda de seu pai, ele vai ao encontro de sua mãe para se despedir, mas não consegue dizer uma única palavra. Ao relembrar a cena e contar ao seu irmão, tem-se uma das passagens mais poéticas e líricas da obra:

> Claro que eu poderia dizer muitas coisas pra mãe, mas achei inútil dizer qualquer coisa, não faz sentido eu pensei, largar nestas pobres mãos cobertas de farinha a haste de um cravo exasperado, não faz sentido, eu pensei duas vezes, manchar seu avental, cortar o cordão esquartejando um sol sanguíneo de meio-dia, não faz sentido, eu pensei três vezes, rasgar lençóis e pétalas, queimar cabelos e outras folhas, encher minha boca drasticamente construída com cinzas devassadas da família, por isso em vez de dizer a senhora não me conhece, achei melhor sem me desviar do traço de calcário, mesmo sem água, de boca seca e salgada, achei melhor me guardar trancado diante dela (NASSAR, 1989, p. 67).

Nesse trecho a quebra da relação materna torna-se clara e há o uso da metáfora para expressar a separação dolorosa da mão com o filho; uma relação que antes era tão forte é cortada a ponto do narrador-personagem dizer que a própria mulher que o gerou em seu ventre não o conhece, devido ao forte conflito interno em que ele está vivendo. E a metáfora continua: "Mas tudo o que pude ouvir, sem que ela dissesse nada, foram as trincas na louça antiga do seu ventre, ouvi de seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto, senti seu fruto secando com meu hálito quente" (NASSAR, 1989, p. 68). O fruto secando é André partindo, a sensibilidade da mãe pressentia a partida do seu fruto.

A comparação, outra figura de linguagem típica da poesia e que está ligada à metáfora, também é usada na obra: "Meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro no escuro" (NASSAR, 1989, p. 10).

A figura de linguagem denominada "prosopopeia" também é encontrada em *Lavoura Arcaica,* como nesse trecho em que o tempo é personificado, ou seja, atribuem-se características humanas ao tempo: "O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabru-

ras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros" (NASSAR, 1989, p. 95).

Todos os sentimentos, emoções e pensamentos que André carrega em seu interior são tão intensos e confusos que simples palavras não conseguem expressar essa parte abissal do seu ser. A poesia, portanto, e mais ainda, a poesia lírica, é necessária para conseguir revelar a profundidade do seu ser, tendo como tarefa a "tradução do indizível" (STALLONI, 2003, p. 170). É por esse motivo que as falas do narrador-personagem são as que mais contêm lirismo e, a partir da exposição dos fatos do enredo, os elementos narrativos (narrador, tempo, espaço) são liricizados. Isso se deve pelo romance ter como foco narrativo a primeira pessoa. O narrador-personagem não é confiável, pois coloca os fatos narrados a partir da sua visão subjetiva, ainda que haja uma distância temporal considerável entre os fatos narrados e o momento do relato. A carga emotiva que André coloca na narrativa por meio da poesia faz com que o leitor se compadeça de seu mundo em desconstrução; no entanto, não há provas de que os fatos narrados correspondam à realidade ou de que sejam apenas construções de sua imaginação, impressões de algo que tenha acontecido ao seu redor.

O romance não é um retrato fiel da realidade e, sim, uma visão subjetiva, pessoal do mundo em que o narrador-personagem está inserido (*Cf.* MOISÉS, 1970). Ao tentar descrever os conteúdos de sua alma, a poesia se faz necessária: os recursos poéticos como a metáfora, a comparação, a personificação e outros, são a forma encontrada para sugerir a angústia de sua interioridade.

Considerações finais

A partir deste estudo pode-se perceber que os gêneros não têm uma rigidez como se supunha, sendo possível o entrelaçamento da prosa com a poesia, surgindo, desta forma, novas formas literárias: a prosa poética e o romance lírico.

Quando em um texto em prosa há poesia comum, diz-se que é uma prosa poética; quando essa poesia expressa no texto expõe os sentimentos e emoções do "eu", diz-se que é uma prosa poética lírica. O romance de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, pode ser considerado tanto uma prosa poética quanto uma prosa poética lírica, pois contêm os recursos próprios da poesia e a eclosão dos sentimentos do narrador-personagem, ou seja, a poesia lírica.

A necessidade do lirismo dá-se pelo conteúdo expresso pela obra, de caráter totalmente subjetivo. É somente por meio da poesia, e poesia lírica, que as angústias humanas conseguem ser sugeridas e espraiadas no discurso.

A linguagem poetizada, presente em *Lavoura Arcaica*, atesta que, em um determinado momento, a prosa deixou-se seduzir pela poesia e o lirismo tomou conta do romance. Desse modo, e a partir da valorização da produção literária como expressão individual, delineia-se uma verdadeira revolução no conceito de poesia: a poesia não depende do verso, mas está na essência daquilo que é dito.

Referências

AMORA, Antônio Soares. *Teoria da Literatura.* 7 ed. São Paulo: Clássico-Científica,1967.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 5 ed. Coimbra: Almedina, 1983.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

LEFEBVRE, Maurice Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa.* Coimbra: Almedina, 1980.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Introdução à problemática da Literatura*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *A criação poética*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SAMUEL, Rogel (org.) *Manual de teoria literária.* 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6 ed. São Paulo: Ática, 2000.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários.* Trad. Flávia Nascimento. 2 ed. Rio de Janeiro: DIEFEL, 2003.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):77-83, 2012

O retrato do autor pela crítica: Bernardo Carvalho

MARCOS TORRES
PIBIC/CNPQ
Orientadora: Dra. Luciene Almeida de Azevedo

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar o olhar da crítica literária sobre a obra de Bernardo Carvalho e mais especificamente sobre a construção de seu nome de autor no panorama da literatura contemporânea brasileira. Gostaríamos de compreender melhor como se configura a construção de Bernardo Carvalho através do olhar da crítica literária para refletir sobre como se dá a recepção de sua obra na cena literária contemporânea. Para tanto, selecionamos um ensaio sobre as obras de Carvalho escrito pela professora titular de Teoria Literária da UNICAMP, Yara Frateschi Vieira (2004), intitulado "A refração e iluminação de Bernardo Carvalho". Nossa conclusão é que embora estejamos conscientes da necessidade de desvincular o autor do narrador da história, ainda é possível subliminarmente encontrar procedimentos de leitura que traem tal conhecimento, entendendo o autor como se este fosse a resposta para o resultado da obra.
Palavras-chave: Crítica literária. Autoria. Bernardo Carvalho

Abstract: The present work aims to analyze the gaze of literary criticism on the work of Bernardo Carvalho, and more specifically about building your author name in the panorama of contemporary Brazilian literature. We would like to better understand how to configure the building of Bernardo Carvalho from the standpoint of literary criticism to reflect on how is the reception of his work on the literary scene today. To this end, we selected an essay on the works of Carvalho written by professor of Literary Theory, UNICAMP, Yara Frateschi Vieira, entitled the refraction and lighting Bernardo Carvalho. Our conclusion is that although we are aware of the need to untie the author of the story's narrator, you can still find subliminally reading procedures that betray such knowledge, understanding the author as if it were the answer to the result of the work.
Keywords: Literary criticism; author; Bernardo Carvalho

"[...] os signos de localização nunca reenviam exatamente para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto da sua escrita; mas para um 'alter-ego' cuja distância relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da própria obra. Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício, a função autor efetua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância." Michel Foucault

Este texto integra uma proposta mais ampla do trabalho de Iniciação Científica que desenvolvo atualmente e está atrelada ao projeto de pesquisa de minha orientadora, professora Dra. Luciene Azevedo, que diz respeito a uma investigação sobre o conceito de autoria na contemporaneidade, mais especificamente sobre o modo como a figura de autor se inscreve na contemporaneidade, bem como se configura a construção de uma carreira de autor. O propósito da investigação não é dissecar a vida real do autor, voltando ao velho biografismo, mas investigar o surgimento de um nome de autor à medida que esse sujeito se lança no mercado literário para analisar o percurso de sua escrita, de sua obra, privilegiando o modo como o autor inscreve-se nos circuitos literários do contemporâneo, acompanhando a biografia de sua obra. Pois, diante da cena literária atual, acreditamos que é possível repensar a volta do autor a partir de um contexto histórico diferenciado, considerando os circuitos de circulação da obra literária.

Na imensa seara contemporânea, o recorte escolhido se propõe a refletir sobre a figura do escritor Bernardo Carvalho, a partir da visão da crítica sobre sua obra.

Este artigo é um recorte de um trabalho mais amplo, sobre a investigação de algumas estratégias para a construção de uma carreira autoral na contemporaneidade, ou seja, como se constrói e o que é um autor de literatura contemporaneamente. No primeiro momento desta investigação depois de ter observado, pela leitura de algumas resenhas de Bernardo Carvalho contidas no Livro *O mundo fora dos eixos*, alguns pontos de vista do autor sobre a literatura, passamos à análise do texto crítico "A refração e iluminação de Bernardo Carvalho", da crítica literária e professora titular aposentada de Teoria Literária da UNICAMP, Yara Frateschi Vieira, a fim de perceber como se configura a construção de Bernardo Carvalho através do olhar da crítica literária para refletir sobre como se dão as relações entre a crítica e a construção de uma carreira de autor.

* * *

"Um escritor com uma promessa de escrita literária de grosso calibre" (VIEIRA, 2004, p. 206).

Logo no início do texto "Refração e Iluminação em Bernardo Carvalho", Yara Frateschi Vieira define um breve perfil da produção ficcional de Bernardo Carvalho, identificando na leitura das obras certa contestação do lugar da ficção, a problematização da identidade, a busca de sentido para um mundo fora dos eixos, a elaboração de uma intriga folhetinesca que quer capturar a atenção do leitor.

Para Frateschi, é fácil identificar a escrita característica dos livros de Carvalho. A partir da amostra de pequenos fragmentos é possível perceber o estilo enxuto, a preferência por frases curtas e econômicas em adjetivos e advérbios.

Esta é uma primeira visão dada pela crítica sobre a narrativa de Bernardo Carvalho, que vai desaguar mais adiante em outras preocupações, como as relações entre a verdade e a mentira, a busca pela compreensão de um sentido alusivo nos fatos confi-

gurando uma narrativa, segundo Frateschi Vieira, "dispersa e refratada através dos filtros múltiplos" (2004, p. 196).

Se é fácil encontrar a mesma visão sobre a obra de Bernardo Carvalho em outros críticos que se debruçam sobre seus textos ficcionais, Frateschi aposta em dizer algo que nunca aparece enunciado sobre as narrativas do autor, algo que nunca parece ser o alvo do comentário crítico: a tematização da homossexualidade. Segundo Frateschi, essa leitura não está disponível tão facilmente a um primeiro olhar.

Daí a aposta no jogo, do autor e da própria elaboração crítica, entre a refração e a iluminação: "a homossexualidade refratada".

A sofisticada argumentação crítica, a fim de provar a pertinência da observação, analisa criteriosamente dois romances, *Nove Noites e Mongólia*, realçando a imbricação entre realidade e ficção, alimentada pelas publicações. O embaralhamento dessas fronteiras parece estar na ordem do dia. Frateschi observa que no cinema, por exemplo, é possível perceber como "o documentário invade o campo do ficcional" o que, segundo a autora, se deve à busca crescente de uma "verdade factual" ou de uma informação fidedigna (2004, p. 196). Mas se os narradores de Bernardo Carvalho parecem alimentar a fome de real dos leitores, no mesmo movimento, negam essa possibilidade: iluminação e refração.

Os livros de Carvalho, segundo Frateschi, alimentariam esse desejo do público por meio da utilização de outros discursos "supostamente comprometidos com o real: a reportagem jornalística, a investigação acadêmica, a psicanálise, o diário de viagem, o relato confessional autobiográfico, a descrição do guia turístico" (2004, p. 196). Mas simulando satisfazer a vontade de verdade do público, Carvalho desqualifica esses discursos, nega-lhes o rótulo de produtores de verdade e faz o elogio da ficção, acentuado-o explicitamente pela voz do narrador ou pela justaposição de vozes conflitantes:

> ao reproduzir no texto ficcional esses discursos [...], cria uma espécie de armadilha para um público medianamente letrado, que procura cada vez mais se informar por meio de revistas de opinião, turismo ecológico e cultural, reportagens diretas, buscas na internet. O resultado é que o leitor sai de um livro desses com a sensação de ter lido algo 'inteligente', 'lúcido' e 'moderno' (ou 'pós'), mas também com a incômoda sensação de ter perdido algo, que a escrita elusiva e o acúmulo de informação e de intriga novelesca deformaram ou ocultaram. (VIEIRA, 2004, p. 196)

Essa estratégia é a grande impulsionadora do desdobramento argumentativo crítico. Pois se é verdade que tal drible é característico da ficção de Carvalho, Frateschi parece sugerir, de maneira enviesada, como se revelasse uma verdade oculta, a possibilidade de uma leitura mais concreta, mais factual, concentrando-se na temática da homossexualidade. Esse mote se amplia cada vez mais a ponto de Frateschi apostar que nas narrativas de Bernardo Carvalho há algo camuflado e oculto, passando despercebido a uma leitura descompromissada.

O tom da análise avança numa direção que parece apelar a uma tentativa de colar o texto à vida privada do autor Bernardo Carvalho, pessoa física.

É bem verdade que as circunstâncias de publicação de ambos os romances per-

mitem essa aproximação. Em *Nove Noites* há uma foto de Bernardo Carvalho na orelha do livro quando este ainda era uma criança e alguns dados biográficos inseridos na narrativa como, por exemplo, a visita às fazendas do pai no Xingu. *Mongólia* foi escrito depois de uma permanência de dois meses do autor na região, com bolsa de criação literária da Fundação Oriente, de Lisboa (2004, p. 202).

Mas a autora parece levar a sério demais a imbricação entre realidade e ficção, buscando na obra explicações que pudessem responder a anseios privados de Bernardo Carvalho, numa tentativa de relacionar estreitamente obra e autor, lendo os impasses e as dúvidas do narrador como espelho da pessoa física Bernardo Carvalho, confundindo muitas vezes a nomenclatura: autor ou narrador?

> o narrador faz questão de repetir que nunca foi interrogado quanto à razão do seu interesse por Buell Quain. Mas no decorrer do discurso o leitor acaba por conhecê-la: está ligada às circunstâncias que rodearam a morte do pai, ao fato de o fotógrafo americano o ter tomado pelo outro, naquela ocasião (ah, os equívocos, os espelhos, as refrações...), a certas preferências de leitura compartilhadas e a coincidências nas vidas de ambos — na sua infância o narrador tivera contato íntimo com o Xingu, onde Quain viria a morrer (e de que o narrador, na sua *persona* histórica, nos oferece um testemunho fotográfico na orelha do livro) (p. 199).

Como podemos ver, a autora aproxima sem relativizar as figuras do autor e do narrador: "Ah, os equívocos, os espelhos, as refrações..." O comentário entre parênteses faz a transição para um deslizamento sutil e comprometedor: "o narrador tivera contato íntimo com o Xingu... o narrador, na sua *persona* histórica, nos oferece um testemunho fotográfico na orelha do livro". Os elementos autobiográficos não aparecem relativizados ou a serviço da ficção, mas parecem funcionar como uma colagem da vida real.

Frateschi argumenta que o discurso de Bernardo Carvalho tem um duplo movimento das fronteiras das identidades, e "ao transformar sua investigação em demanda pessoal" (p. 200), o narrador margeia em sua narrativa comentários antropológicos de forma antirromântica, não como estudo antropológico, para referir-se, no caso dos índios, a grupos marginais com finalidade política ou humanitária, "mas por uma identificação pessoal complexa, de segundo e terceiro graus" (idem).

Mas quais seriam esses graus? Como poderemos identificá-los? Podemos supor que Frateschi estaria sugerindo uma identificação do narrador do romance com Buell Quain e, em seguida (em terceiro grau?), uma identificação do próprio autor Bernardo Carvalho com seu narrador e, por extensão, com a figura de Buell Quain (personagem ficcional e histórico)?

Se essa interpretação é possível, Frateschi sugere que os livros de Bernardo Carvalho seriam um reflexo do conflito da identidade do autor.

A difícil tematização da própria identidade é lida pela crítica não como tema de um mundo fora dos eixos, mas como obsessões de um sujeito particular, que se exprime na escrita de um "Eu" refratado (o autor?) que busca esconder-se por trás de seus narradores:

> poderíamos ver nisso uma espécie de *signature* enviesada, de sobreposição autobiográfica? Nesse caso novamente nos encontramos numa casa de espelhos, engenhosamente dispostos para ocultar precisamente uma figura cuja importância central se encontra deslocada num reflexo lateral, quase imperceptível (VIEIRA, 2004, p. 206).

Desrespeitando o *dictum* moderno, Frateschi faz parecer que qualquer similitude entre autor e obra pode ser a chave para se encontrar a saída e o segredo de uma verdade ali revelada.

Frateschi argumenta que é possível ler as narrativas de Bernardo Carvalho como forma de "transformar sua investigação em demanda pessoal" (p. 200), por meio de uma "identificação pessoal complexa" (idem).

Assim, é sugerido que a homossexualidade de Bernardo Carvalho estaria camuflada, refratada, quase imperceptivelmente num gesto de escrita que engana em sua aparência iluminada. Essa tensão seria mantida através do jogo com a utilização de cartas (cf. *Nove Noites*), diários (cf. *Mongólia*), ou do percurso narrativo guiado pelo procedimento da investigação jornalístico-detetivesca, que torna mais intrincada ainda a ficção.

Frateschi parece ora querer contornar o simplismo de uma posição que lê o autor pela obra, ora parece decidida a apostar no que considera uma grande revelação crítica. Incapaz de desemaranhar o difícil enredo da construção híbrida, ficção e realidade, Frateschi afirma que o leitor (a própria crítica?) fica com uma sensação de estar diante de uma casa de espelhos, em que o ponto central é cego e em cujo interior há um narciso em frente a um espelho que não reflete nada (2004, p. 201).

A partir dessa conclusão, a análise de *Mongólia* apenas confirma a tentativa da crítica literária de querer sempre buscar uma explicação na vida do autor que justifique a narrativa. O fato de que o próprio Bernardo Carvalho tenha feito uma viagem à Mongólia, explicaria, em parte, a narrativa como válvula de escape para uma verdade não anunciada:

> [...] o autor tinha de inventar (no sentido retórico do termo) uma história que servisse de fio ao seu relato sobre "um certo Oriente". Em vez de fazê-lo como reportagem jornalística, no seu próprio nome, preferiu ficcionalizá-lo numa forma narrativa em que já se tinha exercitado — e com sucesso — antes (2004, p. 203).

Frateschi argumenta que o livro agrada por buscar uma "combinação de lucidez ilustrada com uma narrativa novelesca", envolvendo muitas peripécias e refrações, que compõem uma história folhetinesca que envolve o leitor (p. 204).

Fingindo adular o leitor, o texto esconde uma revelação, exigindo dele um faro detetivesco: "O texto dissemina insidiosamente algumas pistas que o leitor terá de colecionar se quiser entender qual a natureza do problema ou do 'mistério'" (2004, p. 204). Frateschi mostra regozijo por iluminar uma faceta do autor nunca comentada pela crítica, apostando numa descoberta reveladora do enigma ou do "mistério" que só poderá ser conhecido por meio "de concentração, esforço e perseverança" (p. 205), leva-

dos a cabo com determinação pela argumentação de Frateschi que, à moda da velha crítica biográfica oitocentista, parece buscar a revelação de uma verdade única escondida no texto.

A aproximação entre a obra e a vida do autor vai reverberando ao longo da análise dos romances feita por Yara Frateschi:

> Quando lemos nos agradecimentos do autor que um dos seus motoristas na Mongólia se chamava I. Batnasan (p. 187) lembramo-nos de que o motorista do rapaz desaparecido, na primeira parte da sua viagem, tinha esse mesmo nome (p. 205-206).

Embora esse procedimento, isto é, o embaralhamento entre a ficção e o real, seja um recurso propositadamente empregado pelo autor, quem parece ter caído muito ingenuamente nessa armadilha é a própria crítica. Pois considera tais rastros como evidências da biografia autoral mais do que artifícios narrativos que transformam a realidade, encarando de forma muito simplista (tal autor, qual texto), o hibridismo entre vida e obra. Apenas dessa maneira é possível compreender a cobrança por maior clareza na tematização da homossexualidade dissimulada nos romances: "É o seu olhar lúcido sobre o mundo, seus objetos e seres, que *talvez algum dia descubra o caminho direto para uma dicção ficcional do mesmo calibre*." (p. 206).

O tom altivo parece respaldado pela sensação de descoberta do verdadeiro mistério cultivado (laboriosa e desnecessariamente, se consideramos o ponto de vista de Frateschi), que parece atribuir à crítica literária a última palavra, que concede aos críticos uma lente especial de longo alcance para desrecalcar a verdadeira interpretação dos textos.

O que a crítica de Yara Frateschi torna evidente é que, embora estejamos conscientes da necessidade de desvincular o autor do narrador da história, ainda é possível subliminarmente encontrar procedimentos de leitura que traem tal conhecimento, entendendo o autor como se este fosse a resposta para o resultado da obra. E o processo de hibridização entre a ficção e a realidade torna ainda mais complexo o trabalho crítico. Nesse sentido, poderíamos recuperar o modo como Michel Foucault caracteriza o procedimento crítico associando-o ao modelo da tradição cristã em relação aos textos disponíveis, que tinha como objetivo reencontrar o autor na obra, tal como analisado em seu célebre texto, *O que é um autor?*

O que a análise do texto de Frateschi parece realçar é uma certa incapacidade de a crítica lidar com a diluição das fronteiras entre o real (a biografia do autor) e o ficcional (a reelaboração dos dados biográficos), retrocedendo a métodos marcantes da prática oitocentista, como já apontava o filósofo francês:

> O autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (e isto através da biografia do autor, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu projeto fundamental) (Foucault, 1969, p. 53).

Se é verdade que a análise de Frateschi nada tem de simplista, a sofisticação e o refinamento do argumento também indicam uma vontade de extrair do texto a revelação oculta: o tema subliminar da homossexualidade a possibilidade da leitura biográfica, desconsiderando os "equívocos, espelhos e refrações".

Referências

CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Mongólia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FOUCAULT, M. "O que é um autor?", in: *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992, p. 29-87.

VIEIRA, Yara Frateschi. "A refração e iluminação de Bernardo Carvalho", CEBRAP, n. 70, 2004, p. 195-206.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):84-99, 2012

De neblina e de concreto: um estudo sobre a construção de realidades n'*A emparedada da Rua Nova*

MIRELLA IZÍDIO
Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e graduanda em Letras pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE).
e-mail: mirellaizidio@hotmail.com

Resumo*:* O folhetim divulgado no periódico recifense *Jornal Pequeno* entre 1909 e 1912, *A Emparedada da Rua Nova*, obra mais conhecida de Joaquim Maria Carneiro Vilella – escritor, jornalista e artista pernambucano nascido em 1846 - é o ponto de partida para estes estudos. O objetivo é analisar a construção de realidades produzidas pela publicação. Tenta-se estabelecer relações com as noções de realidades dos sociólogos Peter Berger e Thomas Luckmann no intuito de embasar o exame feito. Procura-se, nesta pesquisa, refletir os fenômenos possíveis que um texto em jornal causa numa sociedade, incorporando-se ao seu imaginário por meio de estratégias de constituição e de relações com os seus leitores. O romance retrata uma narrativa de tragédias que se encerra com o emparedamento de uma moça grávida ainda viva pelo seu próprio pai em um sobrado de alta classe da Rua Nova, originando ou reforçando uma lenda urbana existente na capital de Pernambuco.
Palavras-chave: *A Emparedada da Rua Nova*, Construção de realidades, folhetim.

Abstract: The serial publication revealed in the periodical Jornal Pequeno in Recife between 1909 and 1912, *A Emparedada da Rua Nova*, best known work of Joaquim Maria Carneiro Vilella - writer, journalist and artist born in Pernambuco in 1846 - is the starting point for this study. The aim is to analyze the construction of realities produced by the publication. We try to establish relations with the notions of realities by the sociologists Peter Berger and Thomas Luckmann in order to support the analysis done. The target, in this research, is to reflect the possible phenomena the text in a newspaper cause in a society, incorporating to their imaginary through constitution strategies and relationships with their readers. The novel delineates a story of tragedy that ends with the immurement of a pregnant lady still alive by her own father in a high-class two-store mansion at Rua Nova, creating or reinforcing an urban legend that exists in the capital of Pernambuco.
Keywords: *A Emparedada da Rua Nova*; construction of realities; serial publication

Introdução

Recifense nascido em 1846, Carneiro Vilella foi jornalista, cronista, folhetinista, cenógrafo, caricaturista, pintor e poeta. Autor de obra variada e vasta que ainda é pouco estudada – e até mesmo conhecida, inclusive por seus conterrâneos – produziu um clássico não só da Literatura como do imaginário da cidade do Recife: *A Emparedada da Rua Nova*.

A narrativa de uma moça morta de forma cruel pelo próprio pai num sobrado de alta classe nos idos tempos de esplendor da Rua Nova foi publicada em folhetim no *Jornal Pequeno*, envolvendo a população entre os anos de 1909 e 1912. A esta época, vale a menção, o periódico ostentava a marca de ser o mais lido da cidade, com tradição consolidada e credibilidade reconhecida. As formas de veiculação, a credibilidade de que gozava o escritor Vilella – já renomado romancista e combatente jornalista, a recorrente reafirmação - inclusive na própria narração – por parte do autor de que se trata de um relato que teve lugar na realidade e, mais do que afirmações, indicações de *provas* e referências exteriores aos escritos de Carneiro Vilella intrigaram a tal ponto que lenda urbana, literatura e realidades formam um nó difícil de desatar. Este artigo tem por pretensão realizar uma breve análise dessas questões.

Construindo paredes e realidades

"É curioso que um tema tão visitado pelo imaginário pernambucano – ao ponto de algumas pessoas afirmarem que o emparedamento contado na estória teve lugar na realidade – seja colocado à margem das questões merecedoras de atenção e estudo". A indagação está na introdução da dissertação da pesquisadora Helena Maria Ramos de Mendonça (MENDONÇA, 2008, p. 11). O questionamento é bastante válido, visto que *A Emparedada da Rua Nova*, publicação mais conhecida de Carneiro Vilella, ainda é escassamente explorada, para não mencionar os pouquíssimos estudos de outros títulos e da obra completa do autor. Além disso, a narrativa está presente no imaginário recifense de forma que transborda esferas de análises da Literatura, Antropologia, História e Sociologia.

A temática é delicada. No estudo de realidades, há muitas variáveis, nem todas conciliáveis. Quando se propõe a pensar sobre o tema, esbarra-se em outros conceitos tão sensíveis quanto a própria ideia de realidade como verdades ou relativismos. A complexidade do tema pede que o pesquisador faça escolhas para adequar e orientar o pensamento e, inevitavelmente, assuma riscos. Então, em princípio, vamos tentar aproximação com o raciocínio dos sociólogos Peter L. Berger e Thomas Luckmann e os que seguem essa mesma linhagem de pensamento.

Estes dois autores admitem as "diferentes esferas da realidade", uma "consciência do mundo como consistido de múltiplas realidades" (BERGER; LUCKMANN, 1999). No entanto, dispõem de uma afirmação que vai permitir a concepção de um ponto de referência para o estudo dos fenômenos sociais. É o que Berger e Luckmann classificam, dentre as múltiplas realidades, aquela que se apresenta como "a realidade por excelência": a da vida quotidiana.

Ao propor essa concepção, os autores estabelecem – ainda que didaticamente – uma relação conceitual que possibilita a discussão entre as diferentes esferas de realidades. Nas palavras da dupla:

> A realidade da vida quotidiana é admitida como sendo *a realidade*. [...] Embora possa embrenhar-me em dúvidas a respeito da sua realidade, sou obrigado a suspender estas dúvidas enquanto existo numa rotina de vida quotidiana. Esta suspensão da dúvida é tão firme que para abandonar, como poderia desejar fazer, por exemplo, na contemplação teórica ou religiosa, tenho de realizar uma transição extrema. O mundo da vida quotidiana proclama-se a si mesmo e, se quero contestar esta proclamação, tenho de realizar um esforço deliberado e nada fácil (BERGER; LUCKMANN, 1999, p. 35).

O raciocínio se avizinha da ideia de *atitude natural* retratada pelo filósofo alemão Edmundo Husserl (HUSSERL, 2006), na qual a suspensão da dúvida é vista como uma confiança que permite uma espécie de "execução" da vida e no momento em que se empreende a suspeita com essa orientação acontece o início da atitude filosófica. Portanto, admite-se aqui neste trabalho a visão de realidades partindo da noção de realidade por excelência da vida quotidiana.

*Concretudes nebulosas – análise da narrativa d'*A Emparedada da Rua Nova

Sob uma ótica que se baseia nas discussões sobre a realidade, de Peter Berger e Thomas Luckmann – e autores correlatos –, nos debruçaremos sobre *A Emparedada da Rua Nova*, "livro mítico da literatura pernambucana" (VAREJÃO FILHO, 1984, p. 7). Tendo em mente a contextualização que vem sendo feita ao longo deste trabalho acerca da sociedade e do próprio autor, muito do que foi explanado forma uma parte importante para o exame a ser feito.

Recife é cidade "povoada" por assombrações, fantasmas e criaturas fantásticas. Se não bastar a antiga contação de histórias de parentes e vizinhos – sobretudo daqueles mais velhos -, vejamos o registro de Gilberto Freyre:

> Nem mesmo hoje, o Recife de igrejas do tempo da Colônia e de restos de casas de ar ainda mourisco, com janelas de xadrez e telhados quase pretos de velhos por onde, em noites de lua, deslizam gatos que parecem de bruxedo, perdeu de todo o seu ambiente da era colonial, quando o feitiço, a cabala dos judeus, o medo às assombrações, o terror dos Cabeleiras, enchiam de grandes sombras o burgo inteiro. [...]
> O Recife de hoje, donde a luz elétrica e o progresso mecânico não conseguiram expulsar de todo essas sombras e essa visagens, essas artes negras e essas bruxarias, ainda tem alguma coisa do antigo (FREYRE, 1987, p. 134).

É quase que natural, portanto, puxar da memória do recifense um fio que conduza a, pelo menos, um causo ocorrido por estas terras em que "almas não só de pes-

soas mas de casas inteiras parecem vagar", no dizer de Freyre (FREYRE, 1987, p. 135). O pensador de Apipucos ainda cita o inglês Gilbert Keith Chesterton ao citar que uma lenda é obra de muitos e como tal deve ser tratada com mais respeito do que um livro de história: obra de um único homem (FREYRE, 1987, p. 33). É uma forma de reafirmar a importância de análise dos contos de uma localidade como partes constitutivas importantes de sua história e de suas realidades. Freyre explica que essa tradição da capital pernambucana está intimamente ligada ao seu passado turbulento:

> O Recife tem sido ponto de confluência de todos esses transbordamentos de emoção, de exaltação, furor místico vindos do interior do Nordeste [...] recifenses até então acostumados a incursões de piratas e corsários estrangeiros, saídos do mar [...].
> Outros terrores têm assombrado o recifense, uns vindos dos matos, outros surgidos do mar (FREYRE, 1897, p. 47).

A consagração de cidade mal-assombrada é tanta que vale as palavras de Freyre quando explica que

> [...] não poucos terrores têm saído do Recife para assombrar matutos ingênuos, sertanejos crédulos, gentes sossegadas e tementes a Deus, do interior. Assombrações nascidas, criadas, crescidas no Recife – à sombra de seus altos sobrados, das suas maternais igrejas, dos seus quartéis, das suas pontes – têm chegado até aquelas gentes, fazendo os mais tímidos pensar a metrópole da região como um antro de mil demônios, disfarçados de cães misteriosos, em bodes sinistramente pretos, em bocas-de-ouro nauseabundas, em terríveis exus, em mães-d'água traiçoeiras que não existiriam – pensam os bons matutos – senão como coisas saídas das entranhas do Recife.
> O lavrador, o senhor de pequeno engenho, o fornecedor de cana de outrora, que precisasse de deixar suas terras agrestes para fazer qualquer negócio no Recife, que se acautelasse não só contra os espertos, os trapaceiros, os maus pracianos de voz macia e de modos bonitos, os grandes carros puxados a cavalos diferentes dos de cabriolés de engenhos, como também contra os assombros. Os terríveis assombros do Recife. [...]
> Este Recife que, pelos seus mistérios, existe, subsiste, persiste desde velhos dias como cidade com alguma coisa de cidade onde o mundo não é só o dos homens. Suas assombrações vêm sendo, mais que suas revoluções, parte do seu modo de ser cidade: de ser a metrópole do Nordeste canavieiro (FREYRE, 1987, p. 47-49).

E é neste universo medonho de contos recifenses que encontra-se a narrativa sobre uma moça emurada viva num sobradão da Rua Nova.

É de se imaginar que este tipo de narração, os causos de "almas penadas", tenha por essência o mistério, a incerteza, uma perene dúvida, mas também um quê de crença na sua possível realidade – aqui entendida como a realidade por excelência, a do quotidiano, já referida. No entanto, a narração que envolve o caso da emparedada da Rua Nova parece ter uma particularidade, quase como se fosse uma espécie de pretensão de se fazer mais crível.

O elemento diferenciador seria justamente o romance do escritor Vilella. Acompanhamos Lucilo Varejão Filho e fazemos coro com Mário Melo refletindo "si (sic) a lenda que chegou aos meus dias foi ou não proveniente da divulgação por ele feita" (VAREJÃO FILHO, 1984, p. 7). É questão praticamente indissolúvel: quem nasceu primeiro, a obra do escritor ou o causo que passa de boca em boca? Se poucas pessoas se arriscam a categorizar a história, outras o fazem e com convicção.

Uma delas foi Carmélio dos Santos Vilella, neto de Carneiro Vilella. O parente do autor d'*A Emparedada* retrata, com uma certa naturalidade até, que o romance foi "baseado em fato verídico, que aconteceu no primeiro andar de um sobrado, da Rua Nova, onde existe hoje um edifício, que tem o nº 200" (VILELLA, 2005, p. 11).

Mas não houve quem tenha relatado com mais certeza, persuasão até, do que o próprio narrador d'*A Emparedada*. Ao ler o enredo que brotou da pena do romancista, a impressão geral é a de que se está diante do relato de uma pessoa que conhece *a verdade* e que tenta, num jogo de "mostra-esconde", revelá-la. Para isso, o narrador não utilizou apenas a reafirmação e a reprodução de frases que dizem se tratar de caso verídico, ele foi além.

O título do primeiro capítulo prenuncia o teor do folhetim: *Quem será?* é o chamariz colocado para fisgar os leitores do vespertino no rodapé da primeira página do jornal. E a narrativa é iniciada fazendo referência direta a uma notícia de jornal que "desperta atenção geral causando sensação e provocando comentários". A informação disseminada nas gazetas do dia 23 de fevereiro de 1864 diz respeito a um cadáver encontrado em terras do Engenho Suaçuna, em Jaboatão. O narrador escreve uma notícia publicada no *Jornal do Recife* e "também narrada, apenas com ligeira variante, pelo *Diário de Pernambuco* do mesmo dia":

> No dia 20 do corrente e dentro de umas capoeiras do engenho *Suaçuna*, distrito de Jaboatão, foi encontrado já em estado de putrefação o cadáver de um homem branco, tendo uma facada sobre o peito esquerdo.
> Do corpo de delito que procedeu a autoridade policial do lugar, não consta o reconhecimento da identidade do falecido, dizendo apenas alguns informantes ser ele um alemão, que, havia poucos dias, aparecera por aqueles lugares. De um morador dali sabemos mais os seguintes pormenores: que sobre o cadáver fora encontrada uma carta, um revólver de 6 tiros, tendo apenas 3 canos carregados, um canivete de mola, um par de punhos de camisa, tendo estes últimos objetos as iniciais do falecido: que na terça-feira passada ele aparecera no povoado e comprara numa taberna uma garrafa de genebra e uma quartinha, sendo esta e aquelas achadas juntas ao seu cadáver, que estava deitado de bruços tendo já a cabeça dilacerada pelas aves de rapina.
> Segundo se supõe, o infeliz fora assassinado para ser roubado, visto que não se lhe encontrou dinheiro algum, ele o tinha quando fora comprar estes últimos objetos. Sabemos que o Dr. Chefe de Polícia já ordenou a vinda do revólver, da carta, do canivete e botões, a fim de ver se pode ser reconhecida a identidade da pessoa a quem pertenceram, assim com deu terminantemente ordens ao Delegado do lugar para descobrir os autores de semelhante atentado (VILELA, 1984, p. 20).

Provavelmente muitos dos leitores não foram consultar a correspondência da notícia nos jornais do dia. No entanto, outros poderiam lembrar deste caso. O *Diario de*

Pernambuco[1] retrata nas páginas da sua *Revista Diária* – coluna de notícias que trata de informações do quotidiano da cidade, uma espécie de antecessor dos cadernos urbanos – retrato muito semelhante ao que o narrador d'*A Emparedada* menciona. Vejamos:

> Tendo aparecido á pairar sobre esta povoação de Jaboatão, na manhãa de sabbado (20), alguns urubus, signal certo de carniça, descobrio-se ser um corpo morto que a isto dava lugar; e sendo chamada a polícia para verificar, só appareceu às 5 da tarde, assim mesmo com receios de approximar-se do cadaver que exhalava máo cheiro, enviando em seu lugar um preto que declarou ser o cadaver de um homem branco, vestido decentemente, e tendo ao pé de si um canivete de mola com as armas prussianas e um revolver de 9 tiros. Rasgada a roupa, verificou-se ter elle uma grande facada do lado direito junto à ultima costella, que devia ter produzido a morte.
> Segundo informações de pessoas d'aqui do lugar, consta ter o homem comprado alguns dias antes uma garrafa de aguardente, e procurado saber o lugar do banho, que lhe foi ensinado, desapparecendo ao depois.
> O que há de mais revoltante em tudo isso é que a polícia fez enterrar o cadaver no mesmo lugar em que foi encontrado, sem proceder à todos os exames precisos.
> Chamamos, portanto, a attenção do Sr. Dr. Chefe de polícia para a syndicancia desse facto, visto não dever ficar impune um crime nesta ordem, lançando-se sobre elle o véu do olvido, como indica a informação acima (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1864).

Portanto romance e notícia do jornal apontam para o mesmo homem, o mesmo local, o mesmo crime. Curioso perceber que a notícia é do ano de 1864 e o romance só teria sido finalizado no ano de 1886 – quando não em 1909, se considera-se que a primeira aparição foi no folhetim do *Jornal Pequeno*. Helena Mendonça observa que Vilella teria levado mais de 20 anos para elaborar este enredo:

> Talvez aquele jovem de dezoito anos (Carneiro Vilella nasceu em 1846) tenha ficado intrigado com aquela notícia cercada de mistério e ao imaginar a identidade daquele homem; que tipo de vida teria ele levado; que pessoas amou ou odiou, descobriu-se autor de ficção (MENDONÇA, 2008, p. 51).

Ou é o que ele mesmo tenta fazer acreditar, aquele jovem de dezoito anos algum tempo depois viu a possibilidade de escrever uma história que denunciasse um crime ocorrido tempos atrás. E o romance prossegue, narrando referências compatíveis com o calendário vigente, informando as notícias publicadas nos periódicos com detalhes de data, dias da semana inclusive.

[1] A consulta foi feita ao *Diario de Pernambuco* já que também é citado por Carneiro Vilella. O *Jornal do Recife* do ano de 1864 não se encontra à disposição no Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (Apeje) nem no setor de microfilmagem da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Interessante perceber que a narrativa começa pelo seu clímax, ou seja, além das referências diretas aos jornais do dia, o modelo de narração segue a estrutura básica das informações de jornais em detrimento da tradicional colocação narrativa da ficção em que a tensão é costumeiramente mínima no início e vai aumentando com a configuração do conflito (GONZAGA MOTTA, 2010). Ou seja, o narrador do romance sugere um mecanismo de leitura de quem já conhece o ponto culminante, mas está interessado em saber o *como*, a explicação dos acontecimentos, quase pedindo para que esse leitor busque também pela sua memória as recordações acerca do episódio retratado.

Após a primeira notícia sobre o cadáver de *Suaçuna*, o narrador mostra que a repercussão continuou. A próxima publicação que o narrador relata fala da versão do suicídio forjada no romance e que acabou se tornando oficial. Segundo a obra de Vilella, a notícia do *Jornal do Recife* do sábado, 27 de fevereiro do mesmo ano, dizia que

> não resta, pois, dúvida de que foi um suicídio e não um assassinato e quanto à identidade da pessoa, também não resta a menor dúvida de ser ele o estrangeiro a que acima nos referimos. [...]
> No vapor inglês *Magdalena* chegara ele a esta província procedente do Rio de Janeiro, sob o nome de Oscar Luiz Roschklave, dizendo-se americano confederado e oficial do vapor *Alabama* [...].
> Havendo-se hospedado no hotel d'Europa, desapareceu dali na manhã do dia 15 deste mês [...] (VILELLA, 1984, p. 22).

O romancista ainda insere mais uma notícia do *Jornal do Recife*, de 19 de abril do mesmo ano, na qual são esclarecidos mais detalhes acerca do "infeliz moço" que se suicidara. Comparando os dados mostrados n'*A Emparedada*, pode-se continuar a fazer uma sólida ponte com os arquivos do *Diario de Pernambuco*. No dia seguinte à publicação da primeira notícia sobre o cadáver, a mesma *Revista Diaria*, em meio a outros crimes "comuns" e uma onda de notícias de recém-nascidos e crianças encontrados mortos em vias públicas e defronte a igrejas da província, diz:

> Tendo vindo, em um dos últimos vapores do sul, um individuo, que se dizia official do vapor *Alabama*, e agente consular dos confederados dos Estados-Unidos, encarregado da compra de carvão, apelidando-se de Roch Black, foi residir no hotel da Europa, onde se demorou até princípios da semana passada, quando desappareceu deixando fechado em seu quarto no hotel suas malas e objectos, e levando apenas algum dinheiro, um rewolver de 6 tiros e um canivete de móla.
> Coincidindo tudo isto com o quanto noticiamos hontem sobre o cadaver encontrado em mattas do engenho *Suassuna*, em Jaboatão, crê-se ser esse o assassinado, e não suicidado como se tem espalhado, porquanto a querer elle suicidar-se recorreria antes ao rewolver do que á uma faca de ponta, instrumento que não foi encontrado, além de que o ferimento que produzio a morte achava-se occulto pela roupa, não cortada pelo golpe, como que para encobrir o motivo da morte (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1864, p. 1).

O centenário periódico insere, portanto, um elemento de dúvida de que o caso se trate de um crime contra a própria vida. Ao instigar a repercussão sobre o caso, o jornal recebe uma resposta rápida, uma longa carta assinada em Jaboatão e sem identificação. É importante a leitura na íntegra:

> Srs. redactores da *Revista Diaria*. – Acamos de lêr o communicado, que o seu estimável jornal de hoje publica acerca do apparecimento de um cadaver em terras do engenho Suassuna, desta freguezia, e é para restabelecer a verdade do facto, talvez por má informação adulterado nesse comunicado, e arredar a immerecida censura que elle faz pesar sobre as autoridades policiaes, que nós testemunha presencial do occorrido, escrevemos as presentes linhas.
> Observando Diniz Ferreira da Cruz, morador a margem do Jaboatão, em terras de Suassuna, no dia 20 do corrente que alguns urubus pairavam no aceiro da matta, que fica por detraz de sua casa, e não sabendo que houvesse algum animal recentemente morto nessas proximidades, mandou examinar por um seu escravo, o qual voltou dizendo está um corpo morto na matta em um corrego.
> Isto mesmo communicou dito Diniz ao inspector da povoação, que immediatamente se dirigio ao lugar com alguns soldados do destacamento e reconheceu o cadaver de um homem branco, vestido de paletot de panno preto, calça de sasemira escura, collete branco, borguezins etc. tendo junto a si um revolver de 6 tiros e uma quartinha de barro branco.
> Eram 3 horas pouco mais ou menos.
> Immediatamente communicou o inspector ao Sr. subdelegado supplente em exercicio, Jovino Coelho da Silva, o qual demorando-se apenas o tempo necessário para vir do seu engenho Palmeira, distante uma légua desta povoação, ahi se apresentou e acompanhando dos peritos nomeados *ad hoc* para essa vestoria, do inspector, do sargento commandante do destacamento, soldados e um grande numero de pessoas importantes se dirigio ao lugar em que jazia o morto, e ahi encarregando aos peritos de examinar o cadaver afim de conhecer a origem da morte, estes procederam a todos os exames e acharam uma facada no lado esquerdo à baixo do peito e um buraco do alto da cabeça, e mais nenhum vestígio de ferimentos ou contusões, não se podendo reconhecer a identidade da pessoa por estar o rosto completamente desfigurado e descomposto.
> De tudo isto lavrou-se o competente termo e o subdelegado arrecadando os objectos que encontrou e julgou necessarios para descobrimento da verdade mandou sepultar o corpo communicando o ocorrido ao Sr. Dr. chefe de polícia.
> O que há pois de revoltante em tudo isto, e para onde queria o communicante que se conduzisse o cadaver de um homem cuja religião se ignora e já em putrefação?
> Hoje pelas pesquizas e indagações tem-se chegado a crer ser o morto, um estrangeiro que comprou em uma taberna uma quartinha e uma botija de genebra, cujo casco se achou e que procurava o rio. Tem-se mesmo presumido pelos trajes que esse estrangeiro parece ser o Oscar Roch Bleuf, conhecido por *Alabama*, o qual aqui esteve no dia da festa de Santo Amaro.
> Finalmente hoje o Sr. delegado supplente em exercício Antonio Francisco Paes de Mello Barreto de combinação com o mesmo subdelegado exhumaram o cadaver e tiraram a roupa afim de ver se chegam ao conhecimento do indivíduo morto, e do assassino, caso haja.
> Ambos não cessam em diligencias para melhor conhecimento do facto.
> Eis-ahi a verdade do facto.

> Não está nos hábitos das autoridades desta localidade deixarem crimes por amor de seus commodos ou olvido de seus deveres, mas também não costumam proceder precipitadamente, só com o desejo de fazer ostentação de seu poder; e assim procedendo desprezem os maldizentes e injustos censores, que o publico sensato agradecido lhes fará justiça.
> Jaboatão, 23 de fevereiro de 1864 (*Diario de Pernambuco*, 1864, p. 1).

Verifica-se, portanto, que a missiva tenta dizer *a verdade*, explicar o acontecido, controlando um tom enraivecido pelas críticas que as autoridades sofreram pelos redatores *da Revista Diária* no dia anterior. Não seria difícil imaginar que esta testemunha presencial fosse, inclusive, uma das autoridades que se ofenderam pelas palavras do periódico ou até mesmo alguém que tenha relação direta com os ofendidos. Encerrando as suítes (desdobramento do caso em matérias sequenciais – no jargão das redações de jornais), o *Diario de Pernambuco* do dia 26 de fevereiro de 1864 publica breve nota:

> Das averiguações que pela policia se procederam no cadaver encontrado em terras de Suassuna, suppõe-se que effectivamente houve suicídio; pois a aperção que o mesmo tinha sob o queixo, corresponde a da parte superior da cabeça.
> Verificou-se ser o mesmo estrangeiro que estivera albergado em casa do Sr. Puech, visto terem sido reconhecidos differentes dos objectos achados junto ao corpo, principalmente o rewolver, semelhante ao qual ha um possuído por pessoa desta cidade, que o reconheceu como pertencente ao referido estrangeiro desapparecido (*Diario de Pernambuco*, 1864, p. 1).

As rápidas palavras da *Revista Diaria* põem termo com um teor de resignação e retratação até, vista a carta recebida pelos seus jornalistas e publicada na coluna tomando um longo espaço. "E nada mais disseram os jornais a respeito daquele cadáver que os corvos denunciaram, com o seu esvoaçar concêntrico e agoureiro", constata o narrador d'*A Emparedada* (VILELA, 1984, p. 29). Pelo que os arquivos indicam, a probabilidade de este narrador estar certo em sua conclusão é muito grande[2].

Observando os primeiros lances do enredo d'*A Emparedada da Rua Nova* comparados às notícias a que são referidas, pode-se verificar o alto grau de correspondência da ficção com a não-ficção. Os detalhes que o narrador insere são muito ricos e isso reforça a ideia do acontecimento no âmbito da realidade da vida quotidiana. Por exemplo, no dia 12 de janeiro de 1864 o *Diario de Pernambuco* já registrava a passagem do navio inglês *Magdalena* no Recife - o vapor que teria trazido o *Polaco* para a província pernambucana. Isto pode ser identificado como mais um elemento que reforça a ideia de que a narração está tratando de acontecimentos que tiveram espaço na realidade quotidiana. O pesquisador de Jornalismo Luiz Gonzaga Motta menciona as estratégias utilizadas para a construção da credibilidade:

[2] Pesquisa feita no *Diario de Pernambuco* revela que os três primeiros meses seguintes às notícias publicadas em fevereiro de 1864 não mostram mais nenhuma referência ao caso do corpo encontrado no Engenho *Suaçuna*.

> A identificação sistemática de lugares (onde) e de personagens (quem) também cumpre uma função argumentativa: localiza, situa, transmite a ideia de precisão, causa a impressão de que o narrador fala de coisas verídicas, realisticamente situadas. O uso de nomes próprios de lugares (Rio de Janeiro, Brasília, Nova York, Iraque, etc.) ou de instituições (Ministério da Fazenda, STF, Polícia Federal, etc.) identifica de imediato por se referirem a instituições reconhecidas. Tudo revela certo uso da linguagem e certa intenção do narrador (GONZAGA MOTTA, 2010, p. 158).

E a intenção do narrador d'*A Emparedada* é contar um verídico episódio da sociedade recifense, como tantas vezes ele reforça no seu texto. Este narrador, inclusive, justifica como acabou sabendo da versão verdadeira das ocorrências que envolveram a família Favais em 1864: o moleque e a mucama, escravos domésticos do sobrado da Rua Nova, teriam sido mandados à venda por Jaime ao sul do país.

> Com efeito, assim se fez e desta forma descartou-se o negociante de duas testemunhas que, se ficassem na cidade ou mesmo na província, poderiam se tornar perigosas. Esta escrava conseguiu libertar-se, depois de algum tempo, e no ano de 1884 foi, na Corte, criada do autor dessas linhas. É às suas informações que se deve o conhecimento exato de parte das cenas íntimas e violentas da família Favais.
> Apenas os dois míseros escravos haviam partido para a casa do corretor, que seja dito de passagem, tinha o seu viveiro hediondo num terceiro andar da rua do Imperador, Jaime dirigiu-se ao quarto de sua filha [...] (VILELA, 1984, p. 542).

E continua sua narrativa repleta de detalhes, indicações de datas e lugares.

Por essas peculiaridades, atribuídas em grande parte à obra de Carneiro Vilella, o caso de uma moça emurada viva pelo pai teria ganhado posição especial no imaginário recifense de contos "assombrados". Além do crime da moça, haveria um crime real, com publicações nos jornais, portanto muito mais provável por ter um registro material irrefutável de sua existência.

Ainda muitos outros fatores teriam contribuído para uma admissão facilitada de que a lenda esconde uma história verdadeira por trás da narrativa fantástica pernambucana. O emparedamento, por exemplo, não seria uma ação de todo inusitada, ao contrário, era maneira de execução utilizada há séculos:

> Tal artifício foi uma técnica de tortura largamente empregada pelos romanos e germânicos: "Os romanos encerravam numa galeria subterrânea as vestais que violassem o juramento de castidade; os germânicos primitivos enterravam vivos os invertidos sexuais e os condenados de baixa condição social. A prática, com fins propiciatórios se estenderia à Idade Média: ao construir um castelo, ordenava senhor feudal o emparedamento de uma criança com vida para que os muros se tornassem bastante sólidos (ANTUNES, 2008, p. 91).

E Gilberto Freyre também menciona que muita assombração recifense estaria relacionada a *coisas* enterradas ou escondidas em paredes dos sobrados (FREYRE, 1987).

Mais um atrativo em relação ao caso diz respeito aos próprios personagens que são retratados. É possível perceber que boa parte do mistério envolvendo o corpo aparecido nas terras de *Suaçuna* diz respeito às características encontradas, por ser homem branco, bem vestido. Assim o interesse por crimes envolvendo brancos e pessoas de alta classe são peculiares. Lucilo Varejão Filho comenta que "parece ter sido bastante rica em crimes de toda espécie a história do Velho Recife. Mas eram via de regra dramas de 'Bas-Fond'" (VAREJÃO FILHO, 1984, p. 7). Ou seja, crimes da "ralé", das zonas licenciosas da cidade. Aqui, não, a atmosfera criminosa tem cheiro e sabor de sobrado de luxo, de casas de veraneio, de camarotes no Teatro de Santa Isabel, de vestidos e sobrecasacas de baile.

A veiculação em folhetim também estimula o imaginário de forma especial. Longe de fazer uma análise psicocognitiva – não é a intenção nem há competência para se tratar do assunto por esse viés -, porém situando-se na impressão que causou, pode-se inferir que muitas das pessoas que acompanharam a trama estavam tendo contato com *A Emparedada da Rua Nova* pela primeira vez no *Jornal Pequeno* – em que até hoje é colocado como referência no surgimento da obra de Vilella – e, portanto, tinham seu ritmo de leitura determinado pelos trechos disponíveis no jornal. Os recortes, somados à maestria de atração que exercem as páginas de Carneiro Vilella, prendiam a ansiedade dos leitores, que viam uma história que se autoafirmava real imbricada com notícias incontestavelmente reais no quotidiano desses ledores. Peter Berger e Thomas Luckmann afirmam que "objectos diferentes apresentam-se à consciência como constituintes de diferentes esferas da realidade" (BERGER; LUCKMANN, 1999, p. 33-34), ou seja, a consciência se desloca pelas esferas de realidade e nesse deslocamento admite uma espécie de choque nos seus pontos de transição. Um exemplo disso seria o sonho, no qual a realidade do sonho é diferente da realidade encontrada ao acordar do sonho. Outra exemplificação dada pela dupla de sociólogos é o teatro em que "a transição entre as realidades é marcada pelo levantar e pelo cair do pano." A ilustração diz que

> à medida que o pano se levanta, o espectador é "transportado para um outro mundo", com os seus significados próprios e uma ordem que pode ter, ou não, muito a ver com a ordem da vida quotidiana. Quando o pano desce, o espectador "regressa à realidade", isto é, realidade predominante da vida quotidiana, em comparação com a qual a realidade apresentada no palco aparece agora ténue e efémera, por mais vívida que tenha sido a representação minutos antes. A experiência estética e religiosa é rica em produzir transições dessa espécie, na medida em que arte e religião são produtores endêmicos de áreas delimitadas de significação (BERGER; LUCKMANN, 1999, p. 37-38).

Estendendo a análise de Berger e Luckmann do teatro até o folhetim, pode-se deduzir que os leitores que se propunham a voltar seus olhares para o rodapé do jornal assumem estar entrando num campo que foge ao caráter factual e verossímil de todo o material de notícias, reportagens, artigos, notas e publicações oficiais que compõem o informativo. O local do folhetim dá uma instrução de leitura, uma senha convencionada para todos os leitores. Era a ribalta invisível do jornal.

Entretanto, essa "área delimitada de significação" no folhetim de Carneiro Vi-

lella parece ter ficado "frouxa" e o nó ter sido desatado por ele mesmo, jornalista a esta época já creditado, reconhecido, até muito consagrado – e polêmico - nas folhas dos periódicos, sobretudo os recifenses. Ao ler a obra somos levados a percorrer os caminhos de Recife (mesmo tempos depois em que alguns lugares estão bastante diferentes da descrição do narrador d'*A Emparedada* devido às reformas urbanas) porque é tudo muito próximo, muito visível, quase táctil. Não é custoso para quem ler se apropriar da narrativa, fazer o que lhe está sendo pedido. E o que esta narrativa lhe pede é que acredite nesta versão, acredite na sua verdade. Lembremos que o *Jornal Pequeno* justamente nesta época sustentava a posição do periódico mais lido da cidade, com tiragem de 6.000 exemplares.

Curioso é que outros autores já tinham utilizado o recurso de imputar realidades a obras em princípio ficcionais. Destaque para o mestre folhetinesco Alexandre Dumas, que para justificar seu atraso em entregar capítulos do célebre clássico *O Conde de Monte Cristo* enviou a seguinte carta para o *Journal des Débats* – periódico francês publicador do romance:

> Ao redator:
> Monsieur, meu atraso em entregar a última parte de *Monte Cristo* necessita uma explicação menos para o senhor do que para os leitores do *Journal des Débats* que tiveram a benevolência de aceitar com agrado o começo de meu trabalho.
> *Monte Cristo* não é um romance, mas uma história cuja fonte encontrei nos arquivos da polícia. Ora, foram necessárias muitas pesquisas para agora acompanhar as andanças do nosso herói em Paris.
> E como muita gente vive ainda que poderia ficar comprometida se o desenlace desse terrível drama fosse exposto à grande luz da justiça em vez de permanecer no escuro do mistério, eu preciso receber dessa pessoas a devida autorização para falar delas abertamente, ou então ter redobrado trabalho para poder devidamente travesti-las de modo a evitar a curiosidade pública sobre suas pessoas.
> Eis a causa, a única causa de meu atraso, monsieur; ela reside inteiramente no desejo de dar ao *Journal de Débats* uma obra digna de sua reputação literária, digna enfim das obras que precederam a minha e das que se lhe seguirão.
> Pedindo desculpas,
> Alexandre Dumas, 18 de dezembro de 1844 (MEYER, 1996, p. 62).

Mas Marlyse Meyer denuncia que o motivo do atraso era outro, já era a desenfreada "indústria de folhetins" que fazia com que Dumas fabricasse inúmeros de uma só vez. O autor

> [...] estava trabalhando ao mesmo tempo na redação da *Dama de Monsoreau* para o *Constitutionnel*, continuava o *Chevalier de maison-rouge*, começava *Les quarante-cinq* e cobrava a seu *nègre* Maquet, um de seus redatores auxiliares, que se apressasse em fornecer "mais trinta ou quarenta páginas de *Chicot*". "E, para amanhã, um capítulo de *Maison-rouge*, e depois, se depois de amanhã puder vir almoçar comigo e levar quinhentos francos, poderíamos fazer algum *Monte Cristo*. Mas continue *Chicot*, não tenho mais nada.

> Vamos largar o *Monte Cristo* por enquanto, que estava indo tão bem!" (MEYER, 1996, p. 62).

Mas também no Brasil outro romancista lançou mão da estratégia de envolver jornais e romances. Foi o jovem Aluísio Azevedo, em 1880, em São Luís do Maranhão. Pouco antes do lançamento do livro *O Mulato*, o periódico *O Pensador* publicou nota informando a chegada à província do "Dr. Raimundo José da Silva, distinto advogado que partilha de nossas idéias e propõe-se a bater os abusos da Igreja. Consta-nos que há certo mistério na vida deste cavalheiro" (FARACO, 2000, p. 8). Certamente, a "campanha" contribuiu para a marca de dois mil exemplares vendidos em pouco tempo da primeira edição do romance (FARACO, 2000, p. 8).

No entanto, não consta no conhecimento geral que os exemplos citados tenham suscitado fenômeno semelhante - com a supressão dos choques na transição de realidades - ocorrido com *A Emparedada da Rua Nova*. Ademais, a "ponte" com a realidade da vida quotidiana construída por Dumas e Azevedo é destacadamente externa ao romance, ao contrário do narrador d'*A Emparedada*, que insere na trama a insistência de uma verdade relatada. Ou ainda pode ser que essa insistência deste narrador não passe de mais um artifício para desvio de trama, pois nem mesmo os narradores do romance estão numa posição absolutamente privilegiada e, depois de gerados, os personagens ganham vida própria, independentemente dos seus criadores, e aí a interpretação é livre de qualquer amarra.

Peter Berger e Thomas Luckmann, portanto, afirmam que o conhecimento relativo à sociedade é uma percepção no sentido de apreensão da realidade social objetivada e uma realização no sentido de continuada produção desta realidade (BERGER; LUCKMANN, 1999, p. 77). Isto quer dizer que as realidades são percebidas e objetivadas numa constante reprodução e que mesmo as desconstruções são também mais uma forma de se construir outras realidades. Sérgio Paulo Rouanet traz sua contribuição ao tema:

> Ora, a verdade não é nem um objeto visível a olho nu nem uma essência a ser destilada do objeto; ela é algo de parcialmente construído, a partir de certas categorias de análise, que variam conforme o interesse cognitivo do observador: quem quer transformar a realidade, verá coisas que jamais serão vistas por quem quer conservá-la (BERGER; LUCKMANN, 1999, p. 77).

As significações são montadas na relação narrador-leitor, por conseguinte, assim como indica Alfred Schutz, é preciso entender esta vinculação a uma ideia de "mapas": "Cuando observo determinado paisaje, el factor primordial es precisamente mi posición espacial y temporal" (SCHUTZ, 2003, p. 18). Uma pessoa que nunca esteve no Recife provavelmente terá impressões muito distintas de um cidadão recifense sobre *A Emparedada da Rua Nova*. Mota, então, analisa que

> [...] a relação entre linguagem e exterioridade é constitutiva do discurso. O dizer do homem é afetado pelo sistema de significação em que o indivíduo se insere. Esse sistema é formado pela língua, pela cultura, pela ideologia e pelo imaginário. Dizer e interpretar são movimentos de construção de sentidos, e, assim o como o dizer, também o interpretar está afetado por sistemas de significação (GONZAGA MOTTA, 2010, p. 108-109).

E o pesquisador orienta:

> É preciso visualizar a estrutura do texto, compreendendo que esta estrutura vem "de fora": o texto é decorrência de um movimento de forças que lhe é exterior e anterior. O texto é a parte visível e material de um processo altamente complexo que se inicia *em outro lugar*: na sociedade, na cultura, na ideologia, no imaginário (GONZAGA MOTTA, 2010, p. 111).

Portanto, a camada de mistério que cerca o caso da moça emurada e a obra de Carneiro Vilella se tornou também parte constituinte da narrativa, juntamente com o momento histórico da obra, o estilo do narrador e sua visão da sociedade etc. As reflexões, conjecturas e proposições que envolvem o tema não podem tentar descobrir a verdade por trás da narrativa e, sim, entender as verdades que a narrativa constrói suscitando interpretações diferentes, mas nem por isso necessariamente incompatíveis.

Trazemos a singeleza refinada de Guimarães Rosa: "O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia" (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 52). As verdades que contém a obra de Carneiro Vilella se fazem e se recriam em várias leituras. Acompanhamos Antônio Paulo Rezende na corrida ao encalço da verdade:

> Ela passa por metamorfoses. Olha-se, incansavelmente, no espelho, mergulha no indivíduo, mas não há como escapar do convívio social. A verdade parece viver independentemente das relações históricas. Assume transcendências, habita territórios sagrados e garante permanências seculares. Suas fugas e fixações são múltiplas. Apresenta-se e reapresenta-se, na defesa de argumentos e situações. Tudo por um triz. Para isso, se desfaz, se desloca, se fragmenta, se esconde, pede socorro a Tomás de Aquino, murmura no ouvido de Foucault. Mas tem soberania, com vestes magníficas ou esfarrapadas, sobrevive, não importando a quantidade de máscaras que necessita (REZENDE, 2010, p. 120).

Portanto, este trabalho compartilha uma máxima do grande nome da *Escola do Recife*, Tobias Barreto: "Quando se trata de afirmar uma verdade, as opiniões não são votos *que se contam*, porém votos *que se pesam*" (BARRETO, 1997, p. 94). Esses pesos são construções que não se podem medir por números, são resultados de fatores históricos, culturais e políticos que vão além do visível a olho nu, assumindo a complexidade própria do ser humano em sociedade. E mais: o real não se define apenas o que o sen-

tido e a memória conceituam, mas também o que nos impressiona imponderavelmente, escapando da verificação quantitativa (MOUTINHO, 1987, p. 22).

Considerações finais

Para decepção de alguns – possíveis – leitores, este trabalho não dissolveu o enigma. Para o conforto de outros, tanto melhor assim. O fascínio que a lenda produz não está nas suas verdades e, sim, nas suas versões. Não se decifrou o enigma por que – entre tantas outras variáveis – nunca foi o propósito desta pesquisa. Que fale o pensador de Apipucos: "O mistério continua conosco, homens do século XX, embora diminuído pela luz elétrica e por outras luzes". E deve continuar por este século também e ainda outros mais, homens e mulheres do século XXI.

Aqui a intenção foi refletir e mostrar a influência que uma publicação de jornal – ainda que destinada ao rodapé, à ficção – aliada a fatores de credibilidade sugerem uma relação que ressignifica o espaço de leitura. Para isso, um folhetim de mais de século testemunha que as realidades são constituídas de esferas que se tocam e se confundem. E ainda mais: impõem durações que atravessam gerações e se firmam no imaginário de toda uma cidade.

Carneiro Vilella aperta um nó difícil de desatar. Jornalista e romancista – ofícios tão íntimos em sua vivência – imprime caráter particular às suas palavras. O folhetim esbarrando nas notícias não é suficiente: a trama convida a notícia à mesa. Seu enredo evoca, portanto, a concretude, o indiscutível. Os arquivos estão aí para provar. E é neste momento que se sobressai uma das maiores facetas do narrador: no fazer crer, na fixação de consequências acarretadas pela sua obra que vai além dos traços feitos por ele mesmo. Independentemente de nomes batizados pelo romancista para suas personagens, a trama parece simplesmente existir. A noção é de relato, de informação.

Se o ocorrido teve espaço na realidade quotidiana – mais uma vez – não é relevante aqui. No entanto, a narrativa de uma moça grávida emparedada viva num sobrado de classe alta pelo próprio pai é recontada com a naturalidade própria do recifense acostumado a histórias fantásticas. A sua associação a provas oferecidas por um romance pretendidamente real também. As realidades, portanto, aqui construídas são associações feitas com o leitor e com o ouvinte. Os elementos são dados para uma, duas e tantas outras escolhas de credibilidade. E essas escolhas vêm chanceladas de inúmeras realidades.

Referências bibliográficas

BARRETO, Tobias. "Crítica de Literatura e Arte", in: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Record, 1990, apud PAIM, Antônio. *A Escola do Recife*: Estudos Complementares à História das Idéias Filosóficas no Brasil. 3 ed. Londrina: Editora UEL, 1997, vol. V, p. 94.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade: um livro sobre

a Sociologia do Conhecimento. Lisboa: Dinalivro, 1999.

Diario de Pernambuco, Recife, p. 1, 23 fev. 1864.

Diario de Pernambuco, Recife, p. 1, 24 fev. 1864.

Diario de Pernambuco, Recife, p. 1, 25 fev. 1864.

Diario de Pernambuco, Recife, p. 1, 26 fev. 1864.

FARACO, Carlos. "O povo como personagem", in: AZEVEDO, Aluísio. *O Mulato*. 20 ed. São Paulo: Editora Ática, 2000, p. 8.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife velho*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GONZAGA MOTTA, Luiz. "Análise pragmática da narrativa jornalística", in: LAGO, Claudia; BENETTI, Marcia (org.). *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

HUSSERL, Edmund. *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*: introdução geral à fenomenologia pura. Tradução de Márcio Suzuki. Aparecida: Idéias & Letras, 2006.

MENDONÇA, Helena Maria Ramos de. *O Don Juan da Rua Nova*: um estudo-itinerário sobre A Emparedada da Rua Nova, de Joaquim Maria Carneiro Vilela. Recife, 2008. 110 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008, p.64.

MEYER, Marlyse. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. "Prefácio", in: FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife velho.* Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 22.

REZENDE, Antônio Paulo. *Ruídos do Efêmero:* histórias de dentro e de fora. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010. Prefácio de Durval Muniz de Albuquerque Júnior e Regina Guimarães Neto.

SCHUTZ, Alfred. *El problema de la realidad social*: escritos I. 2 ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

VAREJÃO FILHO, Lucilo. "Breve Notícia", in: VILELA, Carneiro. *A Emparedada da Rua Nova.* 3 ed. Recife: Coleção Recife, 1984. Prefácio de Lucilo Varejão Filho, p. 7.

VILELA, Carneiro. *A Emparedada da Rua Nova.* 3 ed. Recife: Coleção Recife, 1984. Prefácio de Lucilo Varejão Filho.

VILELLA, Carmélio dos Santos. *Carneiro Vilella*: nascimento, vida e morte. Recife: Ed. Do Autor, 2005.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):100-106, 2012

O romantismo e o realismo na personagem Jenny, de Inês Pedrosa

PATRÍCIA LIBRENZ
Graduada em Letras – Português/ Inglês e Respectivas Literaturas pela União Dinâmica de Faculdades Cataratas (UDC), Foz do Iguaçu. e-mail: patricialibrenz@gmail.com

Resumo: O Livro *Nas tuas mãos,* da portuguesa Inês Pedrosa, conta-nos a história de três mulheres. Para este ensaio, é estudada a perspectiva da personagem Jenny, uma mulher que aceita viver com o marido (o qual ela descobriu ser homossexual somente após o casamento) e o amante sob o mesmo teto, sustentando-os, sem nunca ter se relacionado sexualmente com o cônjuge, e ainda criando a "bastarda" como sua própria filha (fruto da infidelidade do amante de seu marido). Ao longo da narrativa somos convencidos de que Jenny não aceita aquela condição apenas por vergonha ou por ser submissa, mas também em nome de um amor incondicional que nutria por António e, acima de tudo, por estar satisfeita com o relacionamento que levava e feliz com a família que construíra. Por se tratar de um caso extremamente incomum, Jenny merece ser estudada: afinal, ela era romântica ou realista?
Palavras-chave: Jenny; amor; Romantismo; Realismo

Abstract: The book *Nas tuas mãos*, from the Portuguese author Inês Pedrosa, tells the story of three women. For this essay, we will study the perspective of the character Jenny, a woman who accepts to live with her husband (whose homosexuality she discovered after marrying him) and his lover under the same roof, supporting them, without ever having sexual relations with her spouse and even creating a bastard kid (the result of an affair of her husband's lover) as her own daughter. Throughout the narrative, we are convinced that Jenny does not accept that condition only because of shame or a submissive behavior, but also because of the unconditional love she nourished for her husband António and, above all, because she is satisfied with the relationship she had with them all and happy with the family she had built. Since she is an extremely unusual case, Jenny deserves to be studied: after all, was she romantic or realistic?
Keywords: Jenny; love; Romanticism; Realism

1. Introdução

O livro *Nas tuas mãos* é dividido em três partes: *O Diário de Jenny, O Álbum de Camila* e *As Cartas de Natália*. Para esta análise o foco será no diário e na personagem de Jenny que, muito jovem, casou-se com António e acreditava que ele era amigo inseparável de Pedro. No entanto, poucos dias depois do casamento, Jenny

percebeu que havia algo de estranho na sua relação. O marido não a procurava – não dormiram juntos sequer na noite de núpcias – e a cama de Pedro, o amigo, estava sempre impecável pela manhã, nunca precisou ser feita.

> Não percebi porque é que nada sucedia de acordo com as normas, mas nessa noite nem sequer fiquei triste. Estava muito cansada de ter sorrido e dançado o dia inteiro, cansada de ser bonita e espirituosa num vestido pesado de rainha, pensei apenas que me querias proteger, como sempre, ou que simplesmente te agradava prolongar um pouco mais o perverso prazer da espera (PEDROSA, 2011, p. 17).

Passada a revolta dos primeiros meses, nos quais Jenny atravessava suas noites com o ouvido colado à parede do quarto no qual os amantes dormiam, a jovem mulher percebeu que respeito, amor e união em uma família não estavam condicionados ao seu formato. Jenny amava António incondicionalmente, da mesma forma como ele amava a Pedro. Por idolatrar António e respeitar profundamente seus sentimentos, Jenny aceitou o amor dos dois e aprendeu amar a Pedro da mesma forma como ele a amava: eram bons amigos e tinham, até então, António em comum.

> Ao princípio a intimidade deles fazia-me mal. Passava noites inteiras com o ouvido colado à parede odiando-lhes as vozes misturadas, o ritmo conjugado dos corpos, os gritos e o sono. Tinha tanto medo das coisas assombrosas que se passavam naquele quarto que deixei completamente de dormir. [...] E à maneira das crianças nos amamos a vida inteira, sem transpor a porta do erotismo, num faz de conta implacável feito só de dor e delícia (PEDROSA, 2011, p. 20).

Mas após seis anos de casamento, apareceu Danielle, uma judia com quem Pedro teve uma noite de aventura em uma dessas vezes em que se desentendeu com António, com a filha deles nos braços, Camila. A mãe deixou a menina aos cuidados de Jenny prometendo buscá-la em poucos meses. Morreu nas mãos dos nazistas e Jenny criou a filha bastarda do amante de seu marido como se fosse sua.

> Danielle chegou, com os olhos inchados de lágrimas e uma minúscula Camille berrando no seu colo; parecia que adivinhava que o colo da mãe ia desaparecer para sempre. Pôs a menina nos meus braços e confiou-me todos os seus tesouros para que os desse à filha: um maço de fotografias da sua infância, uns brincos de pérolas, uma carta onde narrava a genealogia da família e um fio de oiro com a estrela de David. No fim da guerra soube que ela morrera no campo de Dachau (PEDROSA, 2011, p. 41).

Jenny não tinha uma família convencional, mas era feliz. Não havia relacionamento sexual entre ela e António, nunca houve; Jenny morreu virgem, mas sempre se sentiu completa. Quando o marido disse a ela que gostaria que ela tivesse amantes,

como outras mulheres, para não ficar trancada o tempo todo dentro daquele casarão, Jenny respondeu que não poderia ser como as outras mulheres só para agradar-lhe:

> Acrescentei que também não te pedia que fosses como os outros homens só para me agradares, e isso é que te pôs mesmo furioso. Agarraste-me, deste-me um beijo na boca como se me esbofeteasses: "É isto que quer? Está contente?" Não, não era isso o que eu queria, queria-te apenas como eras. Só a esta forma de querer eu podia chamar liberdade, e foi o que te disse (PEDROSA, 2011, p. 46);

Jenny compreendeu que António deu a ela a oportunidade de conhecer um amor puro, como jamais imaginou ser possível; Pedro, por sua vez, deu à Jenny a chance de experimentar a plenitude da maternidade. Camila não saíra de suas entranhas, mas Jenny a amava como a uma filha legítima.

> Todas as noites da minha vida agradeci a Deus o dom desse sentimento que nunca mudou. À minha volta, muitos casamentos desabaram, outros apodreceram depressa, embalados na música veloz de um tempo cada vez mais aflito. O nosso manteve-se branco e suspenso sobre as convulsões do mundo (PEDROSA, 2011, p. 17).

A partir desta polêmica surgiu a ideia para este ensaio: o que é o amor, afinal? O que é preciso para que haja um casamento feliz? O que é uma família? Essas são as perguntas que tentarei responder ao longo desta reflexão.

2. *O romantismo de Jenny*

De acordo com Moisés (2009, p. 323), "se as estéticas têm sexo, o Romantismo é feminino, e o Classicismo, masculino". O ideal romântico surgiu no cenário da literatura no final do século XVIII, estabelecendo-se nos primeiros anos do século XIX. A família perfeita, a religiosidade, representada por um clero intocável, a mulher ideal, o amor profundo, único, a idealização da natureza e de todas as coisas do mundo passam a fazer parte da literatura de toda uma época.

> Egocêntrico, o romântico adota perante a realidade um comportamento passivo, introvertido, de índole feminoide [...] Desse egocentrismo decorrem as outras características do homem romântico: [...] em lugar do racionalismo, o sentimentalismo [...]. Jogado permanentemente entre sentimentos opostos, e cultivando morbidamente essa mesma instabilidade emocional como sinônimo de originalidade [...] (MOISÉS, 2009, p. 323).

Embora o Romantismo tenha sido a escola predominante do século XIX, é possível percebermos algumas características românticas nesta narrativa contemporânea,

como o sentimentalismo:

> A tua cabeça rodou na direção do meu rosto, os teus olhos fecharam-se e a tua boca avançou para a minha, através de uma lenta rota de luz, risos e lágrimas. Quando os teus dentes morderam os meus lábios alguém gritou "Bravo!" como na ópera e eu soube que nunca uma rapariga havia sido assim amada. "Espere", dizias tu, "conosco há-de se diferente". Travavas-me o corpo todo com um beijo na palma da mão, os meus dedos agarravam-se, entontecidos, à curva funda das tuas pálpebras, e desse canto macio de pele eu inventei um homem para sonhar até o dia branco da nossa eternidade. António. Dou-te esta aliança como sinal do meu amor e da minha fidelidade (PEDROSA, 2011, p. 11).

A maneira como a personagem idealizava o ser amado e todas as coisas do mundo, também é um traço forte do romantismo: "As pessoas são mais imprevisíveis para o bem do que para o mal, por isso nunca me canso de viver" (PEDROSA, 2011, p. 42). A forma como Jenny falava de um amor sublime e imortal lembra muito os escritos da época do romantismo:

> Tudo o que há para saber do amor é deslumbrada aceitação. [...] Não te preocupe como ou quanto, nem caias na tentação de distinguir amor e paixão: a pouco e pouco, fui vendo que essas divisões são armadilhas que se montam para que o pano caia sobre os nossos olhos e a imortalidade desapareça do nosso horizonte. O amor, Camila, consiste na divina graça de parar o tempo. E nada mais se pode dizer sobre ele (PEDROSA, 2011, p. 20-21).

Embora o tempo da narrativa remonte à primeira metade do século XX, mostra que a forma da Jenny pensar e de ver o mundo é extremamente convencional, e romântica – colocando os sentimentos acima de tudo – pois ela nunca se preocupou em ter razão, apenas em ser feliz. Nota-se até a menção à superioridade do sentimento sobre o relacionamento (amor carnal x amor espiritual): "[...] E à maneira das crianças nos amamos a vida inteira, sem transpor a porta do erotismo, num faz de conta implacável feito só de dor e delícia" (PEDROSA, 2011, p. 20).

Por outro lado, o livro nos mostra uma Jenny que não se abalou pelo fato de não ter tido uma família tradicional, com um marido "normal", filhos e vida sexual, fato que conduz a narrativa para outro patamar: um realismo contemporâneo, tendo em vista que o homossexualismo foi tabu mesmo no campo da literatura por muitos séculos e, neste livro, é tratado de uma forma extremamente natural.

2.1. O Amor romântico

Para Jenny, "o amor se faz de uma comunidade de interesses subterrâneos, restos de vozes, hábitos que nos ficam da infância como uma melodia sem letra, paixões pisadas na massa funda do tempo, mas nesses anos entre guerras os sentimentos expli-

cados não interessavam a ninguém. O amor era então uma criação fulminante do tédio e da inocência, feito do carnal recorte da beleza, magnífico de crueldade" (PEDROSA, 2011, p. 12-13).

Segundo o Houaiss Eletrônico (2001), o amor pode ser definido de várias formas, dentre as quais destaquei:

> forma de interação psicológica ou psicobiológica entre pessoas, seja por afinidade imanente, seja por formalidade social; atração afetiva ou física que, devido a certa afinidade, um ser manifesta por outro; forte afeição por outra pessoa, nascida de laços de consangüinidade ou de relações sociais; afeição baseada em admiração, benevolência ou interesses comuns; calorosa amizade; forte afinidade; força agregadora e protetiva que sentem os membros dos grupos, familiares ou não, entre si; devoção de uma pessoa ou um grupo de pessoas por um ideal concreto ou abstrato; interesse, fascínio, entusiasmo, veneração; demonstração de zelo, dedicação; fidelidade.

Jenny entendeu que o amor espiritual ia muito além do carnal e só pelo fato de ela ter esta compreensão lhe foi possível ser feliz. "[...] E à maneira das crianças nos amamos a vida inteira, sem transpor a porta do erotismo, num faz de conta implacável feito só de dor e delícia" (PEDROSA, 2011, p. 20). Embora estivesse em uma relação extremamente realista, vivendo um casamento polêmico até mesmo para os padrões de hoje, Jenny manteve-se romântica até o fim. Para ela, a dedicação, a demonstração do zelo, o amor que existia entre as pessoas que viviam naquela casa era muito maior do que a sua vaidade em ter um relacionamento completo com o marido:

> Pouco e pouco, desenvolvi a capacidade de me cingir à felicidade essencial de ser a tua mulher. Tu, que nem sequer olhavas para uma mulher, tinhas-me escolhido para viver ao teu lado uma vida inteira. O sexo que eu desconhecia não podia roubar-me o êxtase desta aventura. Permaneceria tua namorada, cúmplice do teu amante (PEDROSA, 2011, p. 16).

3. O realismo no livro

O marco inicial do Realismo no mundo da literatura foi o romance *Madame Bouvary*, do Francês Gustave Flaubert. A mulher, que no Romantismo era o ser amado idealizado, perfeito, comparável a uma santa, no Realismo aparece como um ser humano comum, com defeitos e, inclusive, capaz de trair. "Fazia-se, desse modo, obra de observação e acusação, uma vez que, retratando a burguesia dominante, se mostrava a um só tempo a derrocada das instituições sustentadoras da visão romântica do mundo" (MOISÉS, 2009, p. 17).

A figura do clero desmantelado, da mulher adúltera, de uma sociedade hipócrita e dos casamentos problemáticos passa a ser temática preferida dos escritores desta época. A realidade não era mais bonita e perfeita, como o Romantismo pintava – era

feia, torta e defeituosa, tudo o que fugia do convencional, do ideal romântico.

> [...] os caracteres pintados ao vivo, patenteiam desvios e mazelas, ao contrário da visão romântica, inspirada nos estereótipos imaginários; o dia-a-dia, com as suas formas agressivas de violência, sujeira e fealdade, entra a preterir a idealidade repassada de beleza pura e irreal (MOISÉS, 2009, p. 15).

Logo que Jenny entendeu que o relacionamento de seu marido com Pedro não era apenas uma forte amizade, a personagem passou por momentos de revolta, conferindo ao romance uma conotação bastante sexual e, por isso, realista. Não houve, por parte da autora, a tentativa de velar a realidade:

> Ao princípio a intimidade deles fazia-me mal. Passava noites inteiras com o ouvido colado à parede odiando-lhes as vozes misturadas, o ritmo conjugado dos corpos, os gritos e o sono. Tinha tanto medo das coisas assombrosas que se passavam naquele quarto que deixei completamente de dormir (PEDROSA, 2011, p. 20).

O teor sensual acompanha todo o livro:

> Aprendi a fazer amor sozinha a ver e ouvir, do lado de lá da parede, como tu fazias amor com o Pedro. Fiz um buraco na parede, sim, mesmo ao lado do espelho do toucador, em frente à vossa cama. Os meus dedos imitavam no meu corpo o percurso dos dele sobre o teu corpo. Nunca percebera porque é que, no colégio, as freiras vinham certificar-se de que tínhamos as mãos do lado de fora do lençol antes de adormecermos. Um dia a freira obrigou uma menina a dar-lhe a cheirar as mãos ocultas e a menina levou trinta reguadas e ficou um mês de castigo. Chorava todas as noites, duas camas depois da minha, mas nunca consegui que me contasse qual mal havia nas suas mãos. Só com o vosso amor compreendi. Aprendi a sincronizar os meus desejos e êxtases com os vossos; aprendi até, a certa altura, a provocar-vos, a atrair-vos um para o outro quando tinha vontade de me entregar à divina inconsciência do prazer (PEDROSA, 2011, p. 46).

4. Considerações finais

Jenny era essencialmente romântica, mas foi colocada em um contexto extremamente realista e, ironicamente, sobreviveu a isso graças ao seu romantismo. Embora Romantismo e Realismo sejam escolas antagonistas entre si, neste romance os ideais de ambas convergem em uma única personagem de uma maneira surpreendentemente harmoniosa. Jenny em momento algum se mostrou incoerente ou desequilibrada por ser uma romântica vivendo uma história realista; ela conviveu muito bem com todos os sentimentos e até mesmo com a ideia de poder ser ridicularizada por uma sociedade que não aceitava o homossexualismo e não via aquele casamento com bons olhos.

Para a personagem, a felicidade que ela experimentara vivendo daquela forma, a estrutura da sua família, o sentimento mútuo de amor e de respeito entre seus integrantes, tudo isso era mais importante do que uma simples convenção. Os casamentos tradicionais que desmoronavam ao seu redor, para ela, eram a prova de que viver dentro do padrão de uma sociedade não era garantia alguma de sucesso e felicidade.

Então foi por isso que Jenny, essa pessoa romântica e idealizadora que colocava o amor acima de tudo, conseguiu coexistir com a Jenny realista e à frente de seu tempo, que abdicou de viver um casamento pleno, viveu um casamento de aparências para não expor o marido que tanto amava, convivendo com ele e com o amante sob o mesmo teto, em um "triângulo amoroso" nada convencional, do qual ela era excluída sexualmente, e viveu este relacionamento baseado apenas em uma profunda amizade, admiração e respeito.

Portanto, Jenny é uma personalidade singular. Romântica incorrigível, vivendo em uma situação extrema em seu casamento, ela conseguiu ver beleza até mesmo na mais cruel realidade, o que faz dela uma "romântica realista".

Referências

HOUAISS, António. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MOISÉS, Massaud de. *História da Literatura Brasileira I.* São Paulo: Cultrix, 2009.

_____. *História da Literatura Brasileira II.* São Paulo: Cultrix, 2009.

PEDROSA, Inês. *Nas tuas mãos.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):107-111, 2012

A heterodoxia doméstica de Clarice Lispector

RAFAEL DANTAS
Graduando em Pedagogia. Bolsista de Iniciação Científica do PROPED (Programa de Pós-graduação em Educação)/ UERJ, vinculado ao grupo de pesquisa "Currículo: Sujeitos, Conhecimento e Cultura", orientado pela professora Elizabeth Macedo.
e-mail: rafael.dantas86@yahoo.com.br

Resumo: Muito além de uma história trivial, *A paixão segundo G.H.* indica a existência de um denso conflito entre dois grandes projetos metafísicos, isto é, duas grandes formas de se produzir sentido para a realidade tanto na narrativa quanto na história universal. Estes dois projetos assim se mostram: um voltado para uma realidade exterior e perfeita, representada pela casa arrumada de G.H., o outro voltado para uma realidade infinita e ambígua, representada pelo quarto de empregada de G.H. e pela barata eventual. O meu objetivo é enfatizar que Clarice Linspector compreendia e ensinava duas grandes formas de construção de sentido da realidade, e realçar que tais formas se apresentam em ilimitadas variações de saber ao longo da história, realçando ainda que tais variações, circularmente, complexificam aquelas duas formas: trata-se de um processo infinito e assombroso. Concluo este ensaio, ao lançar um olhar filosófico sobre o romance, apontando a decisão de Clarice Linspector, após sugerir um denso conflito metafísico, por um dos grandes projetos metafísicos abordados.
Palavras-chave: Metafísica; Literatura e Filosofia; Romance brasileiro contemporâneo.

Resumen: Mucho más que una historia trivial, *A paixão segundo G.H*. apunta la existencia de un denso conflicto entre dos grandes proyectos metafísicos, es decir, dos grandes maneras de dar sentido a la realidad, tanto en la narrativa como en la historia universal. Estos dos proyectos se muestran: uno alrededor de una realidad exterior e perfecta, representada por la casa ordenada de G.H., otro alrededor de una realidad infinita e ambigua, representada por lo cuarto de empleada de G.H. e por la cucaracha eventual. Pretendo decir que Clarice Lispector ha comprendido y enseñado dos grandes formas de construir sentido a la realidad y decir que tales formas se presentan en ilimitadas variaciones de saber al largo de la historia, diciendo aún que tales variaciones, circularmente, han complejificado aquellos dos formas: es un proceso infinito y asombroso. Concluyo esto ensayo, al lanzar una mirada filosófica sobre la novela, apuntando la decisión de Clarice Lispector, después de sugerir un denso conflicto metafísico, por un dos grandes proyectos metafísicos señalados.
Palabras-clave: Metafísica, Literatura y Filosofía; Novela brasileña contemporánea.

> Bem-aventurado é o homem a quem Deus disciplina (...). De seis angústias te livrará, e na sétima o mal não te tocará (Jó 5, 17-19)
> Geração vai e geração vem; mas a terra permanece para sempre (*Eclesiastes* 1, 4).

No livro *A paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector narra a fulminante descoberta de uma mulher comum. O enredo é quase um pretexto para se investir em especulações metafísicas. G.H. mora numa cobertura e vive tranquilamente um mundo estruturado. Por alguma razão, busca o quarto da sua empregada, percebe coisas que nunca antes havia percebido e logo aparece uma barata. E aí a trama começa a ficar cada vez mais densa até o ponto de culminância do romance, que é o da personagem comendo a barata. Sem mais delongas: como se pode entender este conflito em que se apresenta o quarto da empregada em oposição ao mundo estruturado do resto da casa de G.H.? Qual a importância da barata nesta trama? O que está em jogo neste romance? Ressalto: o objetivo desta nota é disciplinado por um interesse filosófico.

Clarice descreve a sensação da personagem G.H. ao se deparar com o quarto da empregada: "O quarto divergia do resto do apartamento (...). O quarto era o oposto do que eu criara na minha casa, o oposto de sua suave beleza que resultara do meu talento de arrumar (...). O quarto era o retrato de um estômago vazio" (2009, pp. 41-42). A casa toda e o mundo de G.H. podem se resumir no seu "talento de arrumar"; o quarto era o oposto, era outro mundo possível, porque nele a arrumação deixava de ser necessariamente uma arrumação tornando-se um "estômago vazio". A autora continua sua descrição: "no resto da casa o sol se filtrava de fora para dentro (...). Mas ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra" (idem, p. 42).

Perceba o leitor que paciente e vagarosamente Clarice costura, por meio de um dicionário familiar a uma realidade doméstica, uma dupla pretensão metafísica em conflito: a) aquela vinculada de modo geral ao seu talento de arrumar a casa, local onde o sol se filtra de fora para dentro, onde um sentido dado ao mundo é exterior a ele, portanto, primeiro, único e inquestionável; b) aquela vinculada ao quarto da empregada, local abissal, que se parece com um "estômago vazio", o próprio lugar do sol que nem de noite cessa de brilhar, onde um sentido dado ao mundo é interior a ele, portanto, infinito, múltiplo e rearticulável. Como o leitor pode se assegurar de que o que afirmo não é simples fantasia?

Pois bem, a angústia dilacerante de Clarice requer uma atenção especial. Em muitos momentos do romance ela dá indícios de que não quer necessariamente contar uma história, a não ser que a história seja entendida como o percurso de duas profundas investidas metafísicas que não cessam de se avolumar e se complexificar. Um índice aparece logo no prefácio do livro, intitulado *A Possíveis Leitores*: "Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada" (idem, p. 7). Isto é, ela sugere que há uma densidade teórica em torno daquilo que parece simplesmente uma narrativa qualquer: e se uma casa não for uma casa? E se um quarto de empregada não for um quarto de empregada? Ela sugere, assim, que agucemos nosso olhar para que os nomes não sejam correspondências frias com as coisas. Sugere que haja uma obliquidade entre uma realidade doméstica e uma infusão cósmica.

Nesta vereda, pois, não devemos nos preocupar necessariamente com os significados das palavras; mas sim com a forma pela qual as palavras são significadas. Ora, a narrativa é uma metáfora sobre um conflito ontológico, sobre duas grandes formas de se conceber um sentido qualquer dado à precariedade do mundo, sobre dois projetos

de compreensão do ser ao longo da história universal: de um lado, um lugar onde o sol se filtra de fora para dentro; de outro, um lugar que é o próprio sol que brilha também de noite; ali, um critério de pensamento incondicional e substancial; aqui, um critério de pensamento vazio e diferencial.

Se já há, com a casa elegante e o quarto de empregada, o panorama de um conflito ontológico, por que Clarice forja a existência de uma barata? Não seria um exagero, um excesso dispensável? Para compreender a importância da barata na trama é preciso compreender antes a importância do conflito ontológico que o romance apresenta. Não custa, pois, reforçar tal conflito. Diz ela quando do encontro de G.H. com a barata: "(...) eu não esperara que, numa casa minuciosamente desinfetada por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado. Não, não era nada. Era uma barata que lentamente se movia em direção à fresta" (idem, p. 46). Mantendo-me na mesma linha: a casa e o quarto conformam a oposição entre projetos ontológicos distintos que se relacionam.

É justamente aí que sobressai a propriedade filosófica do romance em questão: seguindo a trama e a exposição teórica da autora, sobressai naquilo que pode ser entendido numa dupla forma de conceber um sentido qualquer para as coisas: a) "uma casa minuciosamente desinfetada por baratas", isto é, um projeto ontológico que inibe o valor do outro, que gera uma hierarquia natural, que define um privilegiado de antemão, primeiro, autoconstituído, que regula o mundo; b) um quarto que escapa à desinfetação minuciosa, isto é, um projeto ontológico que paradoxalmente lida com o valor do outro, sendo e não sendo este outro, em que qualquer privilégio, dada a intermediação recíproca entre os elementos no interior do mundo, é um acidente histórico passível de ser rearticulado.

Considerado isto, por que a barata entra nesta trama? Porque para G.H. dar um sentido consistente à precariedade do mundo, baseado num "estômago vazio" (quarto da empregada), é necessário o mergulho num *sofrimento condigno*. Para o romance de Clarice, a barata serve como o símbolo deste sofrimento, serve como aquilo que, entre inúmeras possibilidades, delimita o caos. Mas este sofrimento, e aí entra uma primeira observação sobre ele, só é efetivamente condigno se for compartilhado, se se referir a todas as coisas em todos os tempos. Caso contrário, torna-se insustentável, indigno de ser levado a sério a ponto de alguém arriscar sua vida por ele. Por isso G.H. mata a barata e a encara de modo a conhecer sua face, sua boca, sua história:

> Era uma cara sem contorno. (...) Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real. Eu nunca tinha visto a boca de uma barata. Eu na verdade – eu nunca tinha visto uma barata. Só tivera repugnância pela sua antiga e sempre presente existência – mas nunca a defrontara, nem mesmo em pensamento (idem, pp. 54-55).

Esta barata de "uma cara sem contorno", esta barata "tão velha como um peixe fossilizado" já existia quando Platão ensinava em sua academia que o mundo é uma aparência e que se deveria buscar a essência irrevogável das coisas. Esta barata já exis-

tia quando Euclides supunha que o espaço físico era a única realidade matemática das coisas. Esta barata já existia quando o Verbo se fazia carne, padecia na cruz e ressuscitava no terceiro dia apontando o pleno caminho da salvação. Esta barata já existia quando a astronomia moderna afirmava que o universo havia nascido após uma grande explosão de partículas cunhada de big bang. Em outras palavras, reconhecer a "sempre presente existência" da barata permite à G.H. um enfrentamento com outro mundo de alguma maneira sempre existente e, portanto, um sofrimento, uma forte possibilidade de assumir um outro sentido de vida, o do quarto da empregada, o do estômago vazio, do lugar onde o sol brilha como que até de noite, o da barata repugnante.

Mas o enfrentamento não basta. O sofrimento para ser condigno requer uma experiência radical: a morte. E esta experiência pode ser armadilhesca: precisa efetuar uma desintegração, produzir uma perda, mas não absolutamente. Clarice leva isto em consideração, toma as devidas precauções. Em determinado momento da trama G.H. diz: "(...) estou indo para um inferno de vida crua. Não me deixes ver porque estou perto de ver o núcleo da vida, (...) tenho medo de que nesse núcleo eu não saiba mais o que é esperança" (idem, p. 59). Em outras palavras, o quarto, a barata nojenta, "um inferno de vida crua", embora permita sempre novas maneiras de viver, gera um turbilhão caótico de sentimentos e angústias, que, sem a recorrência a uma esperança, ainda que ela seja vista paradoxalmente como provisória, inviabiliza a possibilidade de dar sentido às coisas e de formar a cultura. A esperança, portanto, aponta uma direção, promove o equilíbrio entre a experiência radical da morte e uma opção qualquer. Continua G.H.: "Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido" (idem, p. 60).

Antes de "morrer", G.H. engendra com sofisticação aquilo que aparece como alternativo ao mundo estruturado de sua casa elegante. Isto é, constrói um edifício teórico consistente de modo que a barata nojenta não se reduza a uma negatividade imatura, um grito adolescente. Comenta o seguinte: "(...) sinto no hieroglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente. E neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva" (idem, p. 60). A grafia do Extremo Oriente na barata pode remontar à China antiga de vinte e cinco séculos atrás, onde Chuang Tzu dizia que o universo era tudo e isso bastava, isto é, não caberia ao humano perguntar a origem do universo, porque ela adviria de outra origem e de outra e de outra e assim sucessivamente. Tal grafia pode remontar também as tentativas dos matemáticos árabes Omar Al Khayyam (século XI e XII de nosso calendário) e Nasir-Eddin (século XIII de nosso calendário) de levar ao absurdo o argumento do quinto postulado de Euclides, enfatizando assim que o espaço físico vai muito além daquilo que se manifesta, não sendo necessariamente único, mas múltiplo. A grafia mencionada pode remontar ainda às heresias gnósticas que inserem uma partícula divina na alma individual, tornando cada expressão ínfima como responsável pelo todo, acompanhando, simultaneamente, a ideia de que o todo é formador de cada expressão ínfima. Pode remontar, sem me alongar mais para não entediar com exemplos, a defesa astronômica de Giordano Bruno de infinitos mundos, planetas e sóis. Enfim, este é "o deserto de grandes seduções" de G.H., o quarto e sua potência, a barata e sua repugnante diferença.

Tanto o "talento de arrumação", a casa elegante e ortodoxa, onde o sol se filtra de fora para dentro, o mundo essencialmente estruturado, quanto o "estômago vazio",

o quarto da empregada, onde o sol cintila também à noite, o mundo de uma estrutura essencialmente rearticulável, conformam, cada qual em sua pretensão metafísica para o mundo, *projetos ontológicos de uma "sempre presente existência", que existiram e sempre vão existir de alguma maneira, isto é, que influenciam sem determinar, que, paradoxalmente, de um lado disputam as mentes, robustecem a memória e as habilidades do fazer mais vulgar, e de outro evoluem cada vez mais com o tempo e com as individualidades.*

Após uma exaustiva exposição de um grande conflito ontológico ao longo do romance (e da história universal), Clarice, com mais clareza, enfatiza o que está em jogo: então, que ela efetivamente pretende? A protagonista G.H., horrorizada e angustiada, em sua feroz busca de um sentido, se depara com aquilo que a redimirá, num viés oblíquo, de sua precariedade: aproxima-se da barata já morta à sua frente e relata:

> Eu me aproximava do que acho que era – confiança. Talvez seja este o nome. Ou não importa também poderia dar outro. (...) Talvez eu agora soubesse que eu mesma jamais estava à altura da vida, mas que minha vida estava à altura da vida. (...) Oh Deus, eu me sentia batizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo. Não o ato máximo, como antes eu pensara, não o heroísmo e a santidade. Mas enfim o ato ínfimo que sempre me havia faltado. Eu sempre fora incapaz do ato ínfimo. E com o ato ínfimo, eu me havia deseroizado. Eu, que havia vivido do meio do caminho, dera enfim o primeiro passo de seu começo (idem, p. 178).

O quarto da empregada despedaçador diante de uma casa arrumada, a barata nojenta, antiga, de uma "sempre presente existência", por isso aquilo compartilhável, que pode aludir a todas as coisas em todos os tempos, um mundo de uma estrutura desestruturada, heterodoxo, uma metafísica diferencial em combate e alternativo a uma metafísica substancial, do mundo ajustado e impecável, ortodoxo... Logo aquilo que garante o êxito de um sofrimento condigno: a mordida na matéria branca transbordante da barata morta, o momento da decisão, momento no qual G.H. opta por realizar o "ato ínfimo" sem "heroísmo" e sem "santidade", momento no qual a protagonista transcende, assume algo, passa a se identificar com uma heterodoxia doméstica, um projeto ontológico que aponta um caminho, acende uma esperança, ainda que contingente, cujo percurso ao longo da história universal, tão antigo quanto "um peixe fossilizado", influencia a e desliza com a síntese de cada diferença como a de G.H., como a de Clarice Lispector. O ato de morder a barata morta, portanto, repete "o segredo do mundo", o descentraliza, torna a autora, no acento de uma paixão abnegada pela humanidade, uma "bem-aventurada", que, ao elevar a barata a um patamar de "fato inquestionável" aponta "o caminho da salvação" e "promete um bem" à literatura: o projeto ontológico da diferença.

Referência bibliográfica

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):112-120, 2012

O sagrado e o entendimento da realidade no *Livro de Jó* e no filme *Um homem sério*

RÔMULO BEZERRA
Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
e-mail: romulo.bezerra.s@gmail.com

Resumo: Os textos bíblicos têm diversas ressonâncias na produção cultural, principalmente na do Ocidente; essas ressonâncias podem tomar a forma de simples referências e citações sem maiores consequências ou ainda ser releituras, ressignificações, atualizações das narrativas bíblicas. *Um Homem Sério*, de Joel e Ethan Coen, é um filme lançado em 2009 que realiza uma leitura do *Livro de Jó*. Este trabalho tenciona, portanto, realizar uma comparação e análise de ambas as obras a fim de entender como o filme compartilha de um mesmo cerne do livro bíblico, ao mesmo tempo em que se difere radicalmente dele. Esta análise será feita tendo em vista a relação dos personagens Jó e Larry Gopnik com o Sagrado e como essa relação dá significado à realidade narrativa na qual estão inseridos.
Palavras-chave: Literatura Comparada, Literatura e Cinema, Literatura e sagrado.

Resumé : Les textes bibliques ont de nombreuses résonances dans la production culturelle, surtout laquelle de l'Occident; surtout laquelle de l'Occident; ces résonances-là peuvent être manifestées en tant que simples références et citations ou encore comme relectures, resignifications ou actualisations des récits bibliques. *A Serious Man*, de Joel et Ethan Coen, est un film lancé en 2009 et qui développe une lecture du *Livre de Job*. Cette étude a pour but, alors, une comparaison et une analyse de tous les deux œuvres afin de comprendre comment le film partage un même noyau du texte biblique tout en se différenciant radicalement de lui.
Mots cléfs : Littérature comparée ; Litterature et Cinéma ; Littérature e sacrée.

When the truth is found to be lies
And all the joy within you dies
Don't you want somebody to love?
Don't you need somebody to love?
Somebody to love - Jefferson Airplane

1. Introdução

Havia um homem temente a Deus cujo nome era Jó. Além de ter posses de extensão e quantidade inimagináveis, ele se desviava do mal, era sincero, reto e justo. Toda essa integridade agrada a Deus que, numa reunião com seus filhos, pergunta ao Adversário se este conhece Jó, o mais fiel de seus servos. O Adversá-

rio responde, então, que Jó só é de fato fiel por ter tantas posses; uma vez retiradas, Jó blasfemaria. Deus dá permissão, então, para que o Adversário tome todas as posses e fira todos os filhos de Jó sem, contudo, atentar para sua saúde. Eis, então, que uma série de acontecimentos matam todos os rebanhos e todos os filhos de Jó que, no entanto, continua a provar sua fé. Em nova apresentação dos filhos de Deus, este volta a perguntar para o Adversário se havia notado que Jó, mesmo sem suas posses, continuava a cantar o nome divino. O inimigo diz que essa fé só é possível porque ainda há saúde no corpo de Jó; uma vez que tivesse o corpo debilitado, haveria a blasfêmia. Deus permite que a saúde de seu servo seja atacada desde que a vida lhe fosse poupada. Jó é acometido, então, de uma chaga mortal que o faz coçar-se com caco de telha e sentar-se nas cinzas. Três amigos de Jó, Elifaz, Bildade e Zofar[1] vêm para lamentar o destino de Jó e, posteriormente, passam a debater com ele as causas de seus infortúnios. Para eles, o fato de ter sido punido representa um castigo divino, ao passo que Jó jamais nega sua fé e deseja apenas que Deus ouça suas súplicas e acabe com sua vida. Ao final de seus tormentos, Deus se mostra para Jó num redemoinho, numa tempestade e, testemunhando o imenso poder cósmico divino, o servo se resigna e se humilha. Diante da fé de Jó, Deus restitui sua prosperidade ao dobro do que era e dá a ele mais dez filhos.

No final da década de 1960, em uma cidade não identificada nos Estados Unidos, Larry Gopnik, um professor universitário, começa a perceber uma série de injustiças em sua vida. Apesar de seus esforços para ser um bom pai, um bom marido, um bom vizinho e um bom membro da comunidade judaica, algo não parece recompensá-lo. Sua mulher comunica que quer o divórcio e um ritual judaico de separação para poder casar-se com Sy Ableman, um estimado membro da sociedade. Os filhos não respeitam Larry. O vizinho parece ultrapassar cada vez mais os limites do gramado. Na universidade em que está prestes a conseguir uma promoção, cartas anônimas dão conta de difamar Larry. Um aluno tenta comprar notas. Diante de tantas pequenas injustiças, Larry procura a orientação dos rabinos, que não fornecem nenhum auxílio. Os infortúnios parecem somente aumentar, enquanto Larry procura desesperadamente por ajuda e pelas respostas que tornem tudo compreensível: Sy Ableman morre, e é decidido que quem tem que pagar pelos gastos com enterro é Larry. O irmão, Arthur Gopnik, se envolve em problemas com policiais. O filho celebra seu próprio *bar mitzvah* sob os efeitos de maconha. Ante tudo isso, Larry só deseja saber qual é o propósito de Deus – ou *Hashem* – em sua vida.

Essas são, respectivamente, em essência, as narrativas do Livro de Jó bíblico e de *Um Homem Sério*, filme de Ethan e Joel Coen. Este artigo tenciona, então, comparar as obras tendo em mente os seguintes pontos:

- ➔ Os protagonistas Jó e Larry Gopnik;
- ➔ A forma como a relação dos personagens com o Sagrado molda sua concepção de mundo;
- ➔ Como uma obra contemporânea lê – e portanto, significa – uma obra de anti-

[1] Há diferenciação em relação à tradução principalmente dos nomes. O texto bíblico mais utilizado nas citações deste artigo é aquele traduzido por José Ferreira de Almeida. A *Biblia de Jerusalém* também foi usada para a realização deste trabalho, porém com menos foco.

ga tradição, sendo ao mesmo tempo fruto do agora e remetendo ao texto ancião.

2. *O Jó bíblico*

Primeiramente, faz-se necessário citar um ponto: existem, entre estudiosos, controvérsias em relação à unidade do *Livro de Jó*. Fala-se que o discurso de Eliú ou até mesmo o discurso de Deus no redemoinho não pertencem ao texto original, como apontam tanto Alter (1998, p. 25) quanto a Introdução ao Livro de Jó da *Bíblia de Jerusalém* (1995, p. 881). Neste trabalho, considerar-se-á o livro da forma com a qual tem sido lido: uma unidade que compreende tanto Eliú quando o discurso de Deus.

No primeiro capítulo de *Mimesis,* obra na qual se debruça sobre a representação da realidade na literatura ocidental, Auerbach se volta para dois tipos básicos de estilo narrativo utilizando-se de dois exemplos: o episódio da cicatriz de Ulisses da *Odisséia* e o episódio do sacrifício de Isaque do *Gênesis* bíblico. Tem-se um esquema dos dois estilos:

> De um lado [no estilo homérico][2], fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. Do outro lado [o estilo do Velho Testamento][3], só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados [...]. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos (1976 p. 9).

Embora, como aponte Alter (2007), Auerbach generalize e ignore em sua análise o fato de que o Velho Testamento é um conjunto de livros escritos em épocas e por pessoas diferentes – o que leva a uma grande diferença de estilos –, sua sistematização aponta para estruturas presentes no livro de Jó. Este é constituído por quarenta e dois capítulos, mas apenas três (os dois primeiros e o último) dão conta, fundamentalmente, de *ações* e *acontecimentos*; os outros trinta e nove capítulos são constituídos pelo embate de discursos entre Jó, seus três amigos (Elifaz, Bildade e Jofar) e, posteriormente, Eliú. Alter, ao falar justamente dos estilos narrativos dos textos bíblicos, diz que a última função geral da narrativa bíblica

> [...] corresponde ao que podemos chamar de informação expositiva. Uma história bíblica paradigmática [...] começa com poucas frases curtas que nomeiam o personagem ou os personagens principais, situam-nos geograficamente, identificam suas relações familiares mais importantes e, em alguns casos, fazem uma sucinta caracterização moral, so-

[2] Inserção minha.
[3] Inserção minha.

cial ou física do protagonista (2007, p. 126).

E é justamente o que temos no Livro de Jó. Os três primeiros capítulos caracterizam muito pouco o protagonista: "Havia um homem na terra de Uz, cujo nome era Jó; e este era homem sincero, reto e temente a Deus, e desviava-se do mal" (JÓ 1:1), e dão conta dos acontecimentos de modo rápido, citando apenas o necessário, como aponta Auerbach. Jó logo sabe que sua propriedade fora consumida de diversas maneiras e que seus filhos morreram. Assim, pode-se supor que ainda que essa narração primeira seja necessária – e ela é –, o cerne de todo o Livro de Jó está mormente no embate de discursos entre Jó e seus amigos. É nesse embate de discursos que haverá ruptura com o estilo que Auerbach caracteriza como o do Velho Testamento. O narrador do Livro de Jó dá a todos os personagens voz e é por meio de seu discurso que conhecemos suas ideias e, no caso do protagonista, também suas angústias e seus desejos. Como o próprio Auerbach diz, mas acerca dos personagens homéricos: "as personagens de Homero dão a conhecer seu interior no seu discurso: o que não dizem para os outros, falam para si, de modo que o leitor o saiba" (1976, p. 4). Nota-se, então, uma mescla dos estilos apresentados no primeiro capítulo de *Mimesis*.

Bildade, Zofar e Elifaz partem do pressuposto advindo da sabedoria convencional (ALTER, 1998, p. 23) que consiste no seguinte raciocínio: se Jó está sendo punido, é porque existiu pecado; por outro lado, Jó demanda a presença de Deus justamente por saber que nada fez de errado e, ainda assim, sofre infortúnios. Faz-se necessário notar então o tipo de raciocínio que têm tais personagens: há uma relação estrita entre a ação humana e a ação divina. A ação humana que é condizente com o que é correto (ou, mais especificamente, com o que Deus decide como correto) leva às bênçãos, ao passo que ação humana que se desvia dos padrões divinos leva à perdição. No entanto, o que os personagens Elifaz, Bildade e Zofar veem não é o suposto erro, mas apenas a perdição. Os personagens humanos não têm acesso à conversa entre Deus e o Adversário. Logo, os três amigos fazem uma assunção que lhes parece justa e possível: se há punição, houve pecado.

A estrutura dos trinta e nove capítulos que compreendem os discursos é, de forma geral, constituída de lamentação e réplica: já no capítulo três, Jó lamenta seus infortúnios e amaldiçoa seu nascimento. No capítulo posterior, Elifaz o repreende. Os capítulos compreendem sempre o discurso de um personagem. É através desses discursos que o leitor pode compreender que visões de mundo estão envolvidas na narrativa.

Os amigos repreendem Jó pela sua recusa em se arrepender de seus pecados, como já foi dito neste trabalho. Os personagens não surgem apenas como simples porta-vozes de uma sabedoria tradicional, mas faz-se notar em seus discursos certa superioridade e arrogância: "Chama agora; há alguém que te responda? E para qual dos santos te virarás? / Porque a ira destrói o louco, e o zelo mata o tolo" (JÓ 5:1,2), diz Elifaz, em sua primeira réplica a Jó. Assim também se portam os demais personagens, o que pode levar a uma interpretação possível em razão dos obscurecimentos da narrativa (que existem aqui, ainda). No entanto, o impulso inicial que os faz ir ter com Jó é, de certa forma, puro; eles compartilham da dor do protagonista (JÓ 2:13). A soberba e a

inveja, assim, parecem ser mais da ordem do calor da discussão do que, necessariamente, um traço maligno dos personagens. O discurso de Eliú, embora soe desconexo e seja contestado como parte do livro (o personagem é introduzido sem apresentação e é interrompido por Deus sem qualquer cerimônia; a voz divina ainda ignora totalmente Eliú, ao passo que se volta contra os três amigos), é nada mais que um reflexo do discurso dos três amigos. Para ele, Deus aflige os justos por pecados de omissão ou para curar-lhes o orgulho (*Bíblia de Jerusalém*, 1995, p. 881).

Quando finalmente, após diversos capítulos cujo conteúdo assinala a alternância entre lamentos de Jó e acusação dos amigos, Deus se revela, não há uma explicação clara para o destino de Jó. Deus não explica a reunião com o adversário. O discurso poético divino no meio do redemoinho (literal ou metafórico, significando justamente a discussão envolvida) dá conta de explicar para Jó que Deus não deve satisfação aos homens – e, portanto, não deve se explicar inteiramente para o protagonista. No entanto, a simples aparição já é um alívio para o personagem. Como já dito, ele anseia tanto mais que Deus não se esquive do que simplesmente uma explicação. A conversa entre Deus e Jó mostra, afinal, que o Criador se importa tanto com a criatura que Se revela à humanidade (ALTER, 1998, p. 25). Dessa forma, ao reconhecer a sublimidade de Deus e não renegar sua fé, Jó se revela um personagem de grandeza extrema porque, apesar de não entender o motivo de sua punição, tem consciência que nada fez para desagradar a Deus. Sendo portador da vontade divina – provar para o Adversário que Jó é, de fato, fiel –, o personagem manifesta não só sua nobreza de caráter como também a sublimidade de Deus (AUERBACH, 1976, p. 15). O *Livro de Jó*, então, se mostra um livro religioso cuja mensagem é a de que "o homem deve persistir na fé mesmo quando seu espírito não encontra sossego" (*Bíblia de Jerusalém*, 1995, p. 881). É justamente as noções de que ao homem não é facultado o conhecimento acerca dos desígnios divinos e que há uma relação de causalidade entre as ações humanas e as ações divinas que guiarão a análise do filme *Um Homem Sério*.

3. Jó relido pelos irmãos Coen: Um Homem Sério.

O filme *Um Homem Sério* foi lançado nos cinemas americanos em 2009 e, no Brasil, no início de 2010. O filme é dirigido pelos irmãos Joel e Ethan Coen e faz parte de um ramo do cinema independente americano que convive paralela ou complementarmente ao grande cinema hollywoodiano (SUPPIA, PIEDADE e FERRARAZ, 2008, p. 250).

Um Homem Sério trata, como dito, das agruras cotidianas e sem sentido pelas quais passa Larry Gopnik, um professor universitário judeu do final da década de 1960. Suas relações familiares e profissionais parecem estar sob ameaça e Larry busca a orientação de três rabinos a fim de entender o motivo pelos quais *Hashem* está agindo de tal forma em sua vida.

Primeiramente, é necessário lembrar que Larry não é como Jó. Larry não é o mais temente a Deus ou o mais atencioso com seus pares. Na verdade, o personagem vive na regularidade mais banal do cotidiano. Mora em um subúrbio típico americano, com cores monótonas sem qualquer vida. As grandezas da narrativa bíblica são retira-

das. No filme dos Coen (e isso acontece em diversos de seus filmes, como será dito adiante) não há espaço para a grandeza mítica existente no *Livro de Jó*. O melhor que Larry consegue fazer é ser esforçado. No entanto, ainda assim, as injustiças acontecem.

Judith, a mulher de Larry, lhe comunica, sem qualquer cerimônia e abruptamente que deseja se separar. Nada é dito no filme acerca de seus motivos de insatisfação – a não ser o caso que mantém com Sy Ableman, este, sim, um admirado membro da comunidade. Judith oprime de tal forma o marido – que não parece ter lá muita voz em casa – que o força a deixar a casa. A inexpressividade de Larry pode ser constatada justamente na cena em que Judith e Sy pedem que Larry se mude para um motel. Enquanto Larry veste camisa e calças em tons neutros, Sy e Judith vestem roupas quadriculadas e fortemente estampadas, denotando também a cumplicidade que têm um com o outro. Posteriormente, Larry sofre um pequeno acidente de carro, ao mesmo tempo em que Sy é morto no trânsito. Judith, então, força o marido a pagar as despesas com o funeral. Ainda em relação à família, os filhos de Larry também não dão muita atenção para o pai. A filha gasta horas em bares e saídas com as amigas, enquanto o filho, prestes a celebrar seu *bar mitzvah*, passa seu tempo entre a televisão e a maconha.

Profissionalmente vê-se também que Larry é vítima de injustiças. Logo após uma aula na qual demonstra estar empolgado com o que ensina – Física –, o personagem é abordado por um aluno bolsista estrangeiro, Clive, que havia tirado F em uma prova. O aluno, então, pede que o professor mude a nota. Posteriormente, Larry encontra um envelope branco com uma boa quantia em dinheiro – e a assunção que faz é a de que o aluno tentara comprar a nota. O seguinte diálogo é travado pelos personagens:

> "Larry: In this office, actions have consequences.
> Clive: Yes, sir
> Larry: Not just physics, morally!
> Clive: Yes
> Larry: And we both know about your actions
> Clive: No. I know about my actions".

Vê-se nesse diálogo muito do personagem Larry. Ele compartilha da noção de causalidade presente no *Livro de Jó*. Para Larry, as ações têm consequências não só no campo científico de domina (Física ou Matemática), mas moralmente. Logo, é necessário existir consciência e responsabilidade acerca de suas ações. Clive responde incisivamente que apenas ele mesmo sabe o que faz. Isso espelha outros momentos do filme nos quais Larry, atônito com o que acontece consigo e/ou à sua volta, diz "I haven't done anything", de forma quase suplicante. Não é possível, para ele, que aconteçam tantos infortúnios, que Deus despeje tanta desgraça em sua vida se ele não parece ter pecado de alguma forma. Ao contrário de Jó, que sabe não ter cometido falta nenhuma, a Larry não é dada a possibilidade de saber de todas suas ações. Ao contrário de Jó, Larry somente pode esperar, pode torcer, pode desejar que não tenha, de fato, feito nada errado. É a causalidade que é introduzida logo no início do filme, em uma espécie de curta metragem que trata de um casal judeu que recebe a visita de um homem su-

postamente morto. Para a esposa, a presença de tal homem só pode significar uma coisa: ele é um *dibbuk*[4], e o casal fora amaldiçoado por Deus. A causalidade, então, tem um responsável: a ação divina. É essa noção que guia não só o tal curta como também Larry Gopnik. Não é por acaso que ele vai em busca de *rabinos*. Partilhando de um pensamento semelhante ao dos amigos de Jó, Larry só compreende o mundo ao seu redor como uma ação divina que é consequência direta das ações humanas.

Sofrendo todo tipo de pressão, Larry finalmente sucumbe às ameaças do pai de Clive para que mude a nota do filho – de outra maneira, o professor seria processado por calúnia. No momento preciso em que muda a nota de Clive de F para C –, Larry recebe um telefone de seu médico dizendo que é necessário que os dois conversem acerca dos exames que fizera. Tendo toda uma vida e uma realidade calcadas na causalidade divina, a Larry nada resta além de ligar os dois elementos: sua doença só surgiu por conta de sua falta de moral ao mudar a nota do aluno.

Ao mesmo tempo em que há essa sequência da mudança de notas e do telefonema, a montagem alterna para a escola do filho de Larry. Para lá ruma um redemoinho, um tornado. O diretor decide mover os alunos para o abrigo. No entanto, o tornado se aproxima rápido demais da escola. O filme, então, termina, com o filho de Larry olhando fixamente para o agora tão perto do redemoinho de vento, enquanto toca a música do grupo Jefferson Airplane *Somebody to love*[5].

Quando Larry percebe que suas concepções de mundo não conseguem mais dar conta de explicar a realidade na qual vive – ou seja, quando descobre que suas verdades talvez sejam mentiras, ecoando assim a letra de *Somebody to love* – , sua fé e suas escolhas morais fraquejam. E justamente ao fraquejar que Larry recebe dois golpes duros: sua doença e a provável morte de seu filho. Larry, como Jó, pensa que

> deve ter atrapalhado o equilíbrio da justiça divina, que deve ser o equilíbrio correto. Se não for essa a resposta, então não há resposta humana, e devemos nos conformar com os mistérios dos desígnios de Deus com a esperança de que tenham mais sentido do que aparentam ter (FRYE, 2004, p. 232).

Ao contrário de Jó, que ainda consegue ver Deus se manifestando – e, com Sua presença, sentir-se amado –, Larry não tem nenhum conforto. Personagem típico dos Coen, Larry Gopnik deve agir no mundo mesmo sem ter certeza se sua moral, se seus valores, se sua fé, se sua noção de causalidade ainda têm algum significado. Enquanto o personagem Jó é gradualmente construído a partir de seus discursos, ao longo do *Livro de Jó*, Gopnik passa pela trajetória oposta, uma vez que é quem tem suas concepções esvaziadas de todas as formas possíveis: não tem mais esposa, por mais que se esforce não consegue ser um membro proeminente e respeitado da comunidade judaica, os filhos mal ouvem o que fala, não consegue resolver um simples problema com o vizinho, não consegue avançar profissionalmente. Em suma, todas as chances de ser o

[4] Personagem do folclore judeu que consiste em um espírito maligno que se apossa de outros corpos.

[5] Que é a epígrafe deste trabalho.

Homem Sério do título do filme são primeiro mostradas ao personagem para, posteriormente, serem quase que sadicamente dele arrancadas. Larry Gopnik é, como dito, um personagem típico dos irmãos Coen: o personagem que se vê em um mundo no qual seus valores não parecem representar algo significativo, que se vê de alguma forma vazio e que não consegue mais enxergar qualquer tipo de sentido no mundo. Esse personagem típico pode ser encontrado em diversos filmes dos diretores, como *Onde os fracos não têm vez, Queime depois de ler, O homem que não estava lá, Fargo, Barton Fink – delírios de Hollywood*.

4. Conclusão

Pretendi, com este trabalho, realizar uma comparação entre uma narrativa fílmica contemporânea e o texto antigo no qual o filme se baseia. Para tanto, procurei analisar a relação que os personagens Jó e Larry Gopnik têm com Deus e como essa relação os faz dar significados aos acontecimentos de suas vidas. Se Jó, ao final, consegue a recompensa de ter a certeza que Deus o escuta – ainda que não se justifique –, a Larry é negado até mesmo esse conforto. Larry nunca tem provas concretas da *bondade* divina, mas apenas de sua *punição*, afinal, somente isso explicaria tantos infortúnios em sua vida. Um *Homem Sério* se mostra não apenas uma interessante releitura do *Livro de Jó* como também é um representante legítimo do estilo narrativo de Ethan e Joel Coen, que Allen descreve como construído a partir de Sartre e Camus:

> Both of those philosophers [Sartre e Camus][6] argued that man finds himself in an absurd world, where he must act despite having only incomplete knowledge, with no moral absolutes do guide him. Trapped inside the prison of his own mind, he finds that his freedom is more a curse than a blessing, and that anguish is his natural state of mind as he objectifies and misunderstands others while being misunderstood in return (2006, p. xi).

Bibliografia

ALLEN, William Rodney (ed.). *The Coen Brothers: interviews*. Mississipi: University Press of Mississipi, 2006.

ALTER, Robert. *A Arte da Narrativa Bíblica*. Tradução de Vera Pereira, Revisão Técnica de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Em Espelho Crítico*. Tradução de Sérgio Medeiros e Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 1998.

[6] Inserção minha.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BÍBLIA. Livro de Jó. A Bíblia de Jerusalém. Tradução de Luiz Inácio Staldemann. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1995.

BÍBLIA. Livro de Jó. Bíblia Sagrada contendo o Antigo e o Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Geográfica, 2001.

FRYE, Northrop. *O Código dos Códigos: a Bíblia e a Literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

SUPPIA, Alfredo; PIEDADE Lúcio; FERRARAZ Rogério. "O Cinema Independente Americano", in: BAPTISTA, M., MASCARELLO, F. *O Cinema Mundial Contemporâneo*. 2 ed. Campinas: Papirus, 2011.

Filmografia

Um homem sério (A Serious Man). Direção: Ethan Coen e Joel Coen. Produção: Tim Bevan, Ethan Coen, Joel Coen, Eric Fellner, Robert Graf. Distribuição: Universal Home Video. 2009 (106 min.).

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):121-131, 2012

Clarice Lispector nos limites da crônica literária

VICTOR AUGUSTO MENEZES RIBEIRO
Graduando em Letras – Português/Francês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). e-mail: vsribeiro26@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo investigar as crônicas de Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* no final da década de 60, de modo a compreendê-las como pertencentes ao gênero textual, apesar da resistência da autora em se declarar uma cronista, tendo publicado textos que parecem não fazer parte do universo das crônicas, tais como poemas, traduções, frases recolhidas, etc. Foram tomadas como objeto de estudo três crônicas da autora, publicadas entre 1967 e 1968. Entende-se que a pluralidade de gêneros publicados por Clarice no jornal como crônicas fortalece sua inserção no gênero crônica, devido à sua característica fluida e híbrida.
Palavras-chave: crônica literária; Clarice Lispector; gêneros textuais

Résumé : Ce travail a comme but surveiller les chroniques littéraires de Clarice Lispector dans *Jornal do Brasil* à la fin des années 60, pour les comprendre comme appartenantes à ce genre textuel, malgré la résistence de l'auteur à s'affirmer en tant que chroniste, en ayant publié plusieurs textes qui apparemment ne font pas partie de l'univers des chroniques, tels que poèmes, traductions, phrases recueillies, etc. Trois chroniques de l'auteur, publiées entre 1967 et 1968 ont été prises comme *corpus*. On comprend que la pluralité de genres publiés par Clarice dans le journal sous le nom de chroniques est un argument pour son insertion dans le genre, grâce à son caractéristique floue et hybride.
Mots-clés : chronique littéraire ; Clarice Lispector ; genres textuels

Clarice combina com crônica?

Clarice Lispector, de repente, se vê cronista. "É um modo honesto de ganhar dinheiro", leremos em uma de suas crônicas (LISPECTOR, 1999, p. 113). Seus textos, agora inscritos num jornal semanal de grande circulação, não perdem o teor de elucubração psicológica, de autorrevelação. A própria autora percebe essa tendência: "ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente" (1999, p. 113).

Mesmo assim, ainda parece difícil encaixar num único gênero os textos publicados por Clarice no *Jornal do Brasil*, e é exatamente por tal dificuldade, por tal mescla de fronteiras, que tais textos se tornam cada vez mais crônicas, esse gênero híbrido.

Dentre seus escritos no jornal, há cartas (suas, de amigos e de admiradores), traduções, citações, frases, comentários, e mesmo ensaios para contos futuros (SOUZA),

como é caso de *Felicidade Clandestina*, que aparece antes no jornal e, posteriormente, no livro de contos homônimo. Há, portanto, maneira de definir os limites dos textos de Clarice? Essa definição é necessária de fato?

Mais ainda, seus textos conhecidamente densos se adequariam ao despojamento do espaço de um jornal, uma das características mais notáveis da crônica literária?

Tomando como *corpus* principal um conjunto de três textos da escritora publicados no *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1968, tentaremos penetrar a complexidade das crônicas de Clarice Lispector, bem como sua pertinência (ou não) a esse gênero. Para tanto, serão tomadas três perspectivas diferentes, algumas características notáveis do gênero, a saber: seu caráter híbrido, a caracterização de seu narrador e sua relação com o leitor. Antes disso, porém, convém esclarecer o que é, de fato, uma crônica: como ela se define e se delimita.

O universo das crônicas

Como uma narrativa relativamente curta, a crônica é uma das formas modernas de se contar histórias. Guarda, portanto, relação com os grandes narradores da antiguidade, que compartilhavam a experiência coletiva com os demais membros do grupo a que pertenciam, de modo a "ensinar, orientar prática, doar conselhos" (BORELLI, 1996, p. 63). Narrativa tradicional e crônica são, de alguma maneira, formas de lembrar: diferentes relações com o tempo.

Flagram-se, contudo, diferenças. A relação contador-ouvinte, por exemplo, já não existe: somos escritor e leitor, e isso desde há muito tempo, quando da criação dos folhetins, apontados por numerosos teóricos como os possíveis precursores da crônica.

Mas ao mesmo tempo em que se deixa ser um contar de histórias, ela também se aproxima da informação, de acordo com Benjamin, esta sendo "um jogo de linguagem que se assemelha à velocidade com que as coisas do mundo moderno são rapidamente substituídas. E é então que a crônica distancia-se desse narrador tradicional, que, por sua vez, "mantinha uma relação artesanal entre a linguagem e a vida humana" (p. 107).

Além disso, por se tratar de um gênero literário escrito, não há efetivamente troca de experiências – por mais que essa narrativa moderna nos remeta a uma memória coletiva, o que se esclarecerá mais à frente.

O conhecimento de uma crônica, com efeito, vem menos da vivência coletiva do que da observação individual. O cronista é um *voyeur*, uma câmera escondida que nos dá acesso a realidades diferenciadas. É uma janela indiscreta, aberta para mundos que nos são negados - ou que nós mesmos negamos - mas que por vezes se encontram ao nosso lado.

E por estarem, assim, tão perto, esses mundos por vezes se assemelham a nós de maneiras surpreendentes. Articulam-se memórias em comum, mitos ancestrais, "histórias de um passado ainda próximo [...], elementos seculares presentes em antigas tradições e no universo da cultura popular" (BORELLI, 1996, p. 65), enfim, arquétipos que sempre estiveram em nossa imaginação: um conjunto de imagens enraizadas.

Mas a simplicidade do gênero, volto a afirmar, é meramente aparente. Na reali-

dade, vê-se nele um jogo paradoxal.

A crônica é o espaço do hibridismo. De acordo com o dicionário *online Priberam* da Língua Portuguesa, "híbrido" é tudo aquilo "que tem elementos diferentes em sua composição". Na crônica, o que se entende por "diferente" é, na verdade, um conjunto de opostos que podem coexistir sem chocar. Assim, misturam-se diversão e (in)formação, temas, gêneros literários diversos, cultura popular e erudita.

Sua aparência de simplicidade também não é gratuita. O cronista, tomando emprestada a velha imagem, é aquele homem condenado pelo diabo a escrever regularmente para um jornal. Qualquer escritor sabe que, diante de prazos tão apertados, é impossível "inventar a roda". Vêm daí a linguagem casual e a reinvenção de temas milenares, como os das narrativas tradicionais: a primeira característica por ser, além de tudo, uma forma de imprimir velocidade à própria produção, e a segunda, uma fonte quase inesgotável de ideias, tão caras à produção semanal.

Mas a crônica é também objeto de mercado. Vender é preciso. Para tanto, ela precisa se encontrar no limite entre as duas necessidades do homem contemporâneo: divertir-se (isto é, ter sua dose diária de ficção) e informar-se. Dessa forma, muitos dos temas das crônicas sairão da atualidade, que se mostrará igualmente inspiradora para um texto. Esse homem dos séculos XX e XXI, tendo seu tempo escasso devido à aceleração geral da vida, parece encontrar na crônica uma forma simples e rápida de compreender fenômenos da atualidade, permanecendo na camada exterior dos fatos sem se deixar aprofundar, dada a necessidade de saber e captar diversos outros fatos, todos ao mesmo tempo.

Comentando a atualidade, a crônica acaba também por, em conjunto com suas contemporâneas, tornar-se um documento revelador de uma época. É "forma de memória escrita, algo do real vivenciado que fica impresso e arquivado", segundo Sílvia Borelli (1996, p. 68). Daí que o cronista acaba, por sua vez, sendo um colecionador de memórias de seu tempo. O responsável, enfim, por registrar usos e costumes de uma época – e lembrar a nós, leitores, o que eles realmente são: frutos de processos, permanências e mudanças. Mais do que tudo, as crônicas mostram que hábitos do presente não são evidentes em si mesmos – basta olhar o passado e ver, em outras crônicas, como vivíamos de forma diferente.

Um documento, sim, mas que pode ser enganoso. Ainda que seja registro histórico importante, ela não escapa de ser ficção. É o cotidiano imerso na ficcionalidade, o fato que passa pela interpretação (muitas vezes explicativa) do escritor. Assim, não pode ser tomada como verdade: há no gênero registros de seu fingimento, haja vista os inúmeros exemplos de "causos" e personagens criados para o universo das crônicas.

Estas podem até mesmo ser metaficcionais, e não são raros os exemplos que se dedicaram à própria construção da crônica, ou mesmo da literatura em si.

Podemos, enfim, definir a crônica, dentro de sua complexidade fingida, como o gênero do "mas também". É popular, mas também é erudita. É simples, mas também poética. É histórica, mas também literária e ficcional. É fácil, mas também palimpsesto. É, enfim, vista como um gênero menor. Mas também pode ser muito mais rica do que se supõe.

Clarice no limite

Clarice Lispector, conhecida pelos textos de cunho intimista e voltados para a complexidade psicológica de suas personagens, arrisca-se, então, a escrever crônicas. Quase um ano depois de aceita a tarefa, contudo, parece ainda não saber muito bem os limites do gênero que se propõe a fazer, como pode ser visto no texto *Ser cronista*, publicado em 22 de junho de 1968 (doravante SC): "Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o Jornal do Brasil eu só tinha escrito romances e contos" (LISPECTOR, 1999, p. 113). A dúvida da escritora não é senão uma evidência do caráter fluido de seus escritos anteriores e posteriores no jornal, a peça-chave para a compreensão da Clarice cronista. É a confusão de gêneros, sendo a confusão cara à crônica, que meterá a escritora no rol dos cronistas brasileiros.

É, aliás, em SC que se nos revela já de imediato essa indefinição: a crônica, agora, passa a ser espaço para uma reflexão teórica acerca de si mesma. Trata-se, pois, de um curtíssimo ensaio, que se apropria do espaço sabático do jornal.

Mais ainda, nele, permite-se o questionamento acerca dos objetivos de uma crônica: "Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura?" (p. 113). Ora, estando inscrita num jornal, qual seria, portanto, o verdadeiro propósito de uma crônica? Algo que está no intermédio do informar, do divertir e do edificar?

A questão parece se complicar ainda mais quando passamos a um segundo texto, "As empregadas" [1] (doravante EMP), de 25 de novembro de 1967, que não parece se propor a nenhum dos três objetivos, e sim a um quarto, até então não declarado: espantar.

O tema, empregadas domésticas, não é novo na obra de Clarice. Três anos antes, era publicado o livro *A paixão segundo G.H.*, cujo nó advinha de um acontecimento em torno de uma dessas profissionais. Na realidade, não se trata de um tema novo nem mesmo entre as crônicas. Em 1965, no livro *A companheira de viagem*, de Fernando Sabino, encontra-se "De certa idade, senhor", que também orbita ao redor de uma empregada doméstica.

A empregada clariceana, porém, é muito mais complexa do que o imaginário da sociedade supõe. Se em "De certa idade, senhor", ela serve como um *tipo* absolutamente subserviente, em EMP, todas as três trabalhadoras apresentadas trazem em si uma peculiaridade que as singulariza e individualiza. Deixam de ser personagens-tipo e passam a complexos seres humanos, com nomes, particularidades e, sobretudo, vozes.

Uma das mulheres, Aninha, traz mesmo em si o já mencionado hibridismo da crônica. Empregada doméstica, classe comumente associada à baixa instrução, envereda-se pelos caminhos da "alta cultura". Ao saber da profissão de sua patroa escritora, pede-lhe um livro e é por ela censurada: "disse-lhe que ela não ia gostar de meus livros porque eles eram um pouco complicados" (p. 48). A resposta de Aninha é, contudo,

[1] É importante notar que não existe um texto de Clarice com esse nome. O que se fará neste trabalho é uma reunião de quatro pequenos textos, separadamente intitulados ("A mineira calada", "A vidente", "Agradecimento?", e "A coisa"), mas que, por serem publicados no mesmo dia e gravitarem sobre o mesmo assunto, serão considerados como uma crônica única.

surpreendente: "Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar". O resultado disso é não tanto o humor, buscado em Sabino: antes, o espanto.

Escrever sobre uma empregada doméstica em situações inusitadas é, com efeito, uma situação de choque. Um choque entre a classe de trabalhadoras, que ocupa uma posição social bem definida, com a alta cultura, o empregador. Um choque entre opostos. E isso causa angústia em Clarice, que o admite logo na semana seguinte, na crônica "Por detrás da devoção":

> Por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e exploradora, piorei muito depois que assisti à peça *As criadas* (...). Fiquei toda arrepiada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de um ódio mortal (p. 50).

Se a crônica de Clarice busca retomar o espanto causado por seus livros, outro aspecto deles será trazido: a conhecida gravidade da autora. Em *Morte de uma baleia* (doravante MB), de 17 de agosto de 1968, em vez de partir de fatos de sua própria esfera cotidiana (pensamentos, novas experiências ou empregadas), é hora de Clarice partir de fatos atuais: duas baleias que encalharam em praias cariocas, ao mesmo tempo. Não escreve, contudo, sem abandonar a *leveza* tão celebrada da crônica. É o que se nota em trechos como

> fora das vezes em que morri para sempre, quantas vezes num silêncio humano - que é o mais grave de todos do reino animal-, quantas vezes num silêncio humano minha alma agonizando esperava por uma morte que não vinha. E como escárnio, por ser o contrário do martírio em que minha alma sangrava, era quando o corpo mais florescia (1999, p. 126).

"Ser mais *leve* só porque o leitor assim o quer?" [grifo da autora], pergunta em SC. Não parece ser o caso. Se um amigo lhe recomenda, nesse mesmo texto, que ela "escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça", não são tão livres assim as crônicas para Clarice. Ela parece saber ter um lugar definido junto à crítica literária e, sobretudo, junto a seu público. Parece ter consciência de ser uma autora, no sentido que Foucault atribui a essa função: um nome que assume "uma função classificativa e delimitadora de um conjunto de textos" [2]. É, portanto, aquela autora que não deve falar tolices, ainda que esteja se aventurando num gênero textual que supostamente o permita: "por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolices. As que escrevi, e imagino quantas, foi sem perceber" (p. 113). Sua honestidade é, dessa forma, a de manter certa constância de estilo e de temática, que atrairiam seu leitor (de uma determinada classe social, com um determinado "fôlego de leitura") para o *Jornal do Brasil*, que também tem um público-alvo, que busca certo tipo de texto, de tema.

[2] http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00012.htm

Clarice evita, portanto, tolices: comenta a curiosidade humana pela morte.

Para tanto, a escritora se vale de elementos religiosos ("Assim como Deus talvez conte o tempo...", "E o intervalo, meu Deus, talvez seja..."; "o corpo doía como o Inferno"), e por vezes seu próprio escrito assume um tom religioso, bíblico ou oracional ("E eu pensei: maldito seja aquele que a comerá [a carne] por curiosidade"; "Deus, o que nos prometeis em troca de morrer?"). Ao mesmo tempo, Clarice alude às interpretações mais gerais da obra de Charles Darwin, *A origem das espécies*: "[...] nós, os macacos de nós mesmos, nós, os macacos que idealizaram tornarem-se homens [...]" (p. 127).

A presença de Deus, constante na obra clariceana, assim como a da obra de Darwin, aparece como uma tentativa de compreensão de aspectos filosóficos complexos e refinados. A divindade e o cientista, agora presentes numa crônica tão fugidia do jornal de sábado, parecem estar mais ao nosso alcance. Mais ainda, fazer conviver evolucionismo e religião é uma das manifestações do jogo de opostos já conhecido do gênero textual estudado.

Em sua crônica sobre a morte, Clarice também nos propõe uma viagem à sua memória pessoal. São trazidas à luz suas próprias experiências de quase-morte, bem como suas mortes mais metafóricas. Entraremos, agora, com ela, no mais profundo de suas memórias. Seu texto acaba por ser, assim, a articulação entre memória coletiva e memória individual, própria da crônica, apontada por Sílvia Borelli. Escrever torna-se também lembrar (BORELLI, 1996, p. 69). Mais ainda, ela se torna um duplo espaço de resgate e produção de memória. Resgate, por penetrar na camada mais profunda de suas lembranças. Produção, por criar novos sentidos a partir delas.

Sentados em nossas poltronas, deitados em nossas camas, confiamos nosso olhar a Clarice, que nos leva a "observar" as baleias no Leme e aprender com elas um pouco mais sobre nossa própria animalidade, nosso próprio descaso com a vida nossa e alheia.

As baleias encalhadas são, dessa forma, a "singularidade insuspeitada" de Antonio Candido (CANDIDO, 1992, p. 5); nas palavras da própria Clarice, são "o extraordinário que enfim - enfim! - acontecia e que (...) talvez nos salve de uma vida contida" (LISPECTOR, 1999, p. 125). As baleias mortas são o coletivo que evocará o individual.

E é comentando a morte que Clarice celebra a vida. A força dessa celebração emerge das lembranças de suas experiências - "eu havia estado três dias entre vida e morte, e nada garantiam os médicos, senão que tudo tentariam" -, bem como das diversas mortes metafóricas que sofre - "morri de muitas mortes e mantê-las-ei em segredo até que a morte do corpo venha" (p. 125).

Há, no entanto, mais duas mortes simbólicas que, quando vencidas, são ainda mais poderosa celebração da vida, para Clarice. A primeira, o silêncio, "prenúncio da morte que não vinha, morte sempre anunciada que, à última hora, arrepia caminho devido à resistência do ser ao aniquilamento" (MONTERO, 2010, p. 157). É quebrando-o que a morte é afastada:

> E todos os que não obedeceram à placa 'Silêncio', todos foram recebidos por mim, gemendo de dor, como numa festa: eu tinha-me tornado falante e minha voz era clara: minha alma florescia como um áspero cáctus (LISPECTOR, 1999, p. 126).

A segunda, identificada por Silviano Santiago, é "a *ferocidade*, cujo caroço e nó górdio, na crônica que estamos lendo, é a *fome*" (MONTERO, 2010, p. 158). Um alimentar-se que não deve ser mera curiosidade, nem por comodidade, mas por fome, ferocidade, animalidade. Enfim, afirmação da vida e a humanidade perdida e nunca alcançada.

Tal afirmação decorre, é evidente, da experiência de Clarice com a quase-morte. Devemos perceber que, aqui, o evento trazido à luz realmente acontecera na vida da autora, vítima de um incêndio em seu apartamento, que afetou sua mão direita. Os eventos subsequentes, contudo, já não podemos dizer se foram vividos de fato. É como aponta Souza:

> É preciso lembrar que não se pode afirmar nem que os personagens e as situações apresentadas de fato existiram nem que estes são simplesmente ficção. Entretanto, é interessante notar como a matéria-prima da crônica são os elementos presentes no cotidiano e como esta ficcionalização implica necessariamente em fazer com que os personagens, e as situações também de certa forma, digam apenas aquilo que interessa a autora (SOUZA, s.d.).

Dessa forma, assim como em MB, outros textos se localizarão no limbo da dúvida sobre sua factualidade, como é o caso de EMP. Nele, a vozes das empregadas são retomadas, repararemos, no momento em que compactuam com alguns temas da obra clariceana: a intensidade e a lucidez.

Sendo ficção, portanto, a crônica de Clarice é obrigatoriamente perspectivização do mundo. Tal como em MB, nas outras crônicas será possível enxergar o mundo através dos olhos de Clarice – ou, melhor, do narrador das crônicas escritas por Clarice, que, muitas vezes, com ela se confunde.

Não se pode deixar de lembrar que o narrador da crônica se caracteriza pela visão. É, nas palavras de Silviano Santiago, trazido por Sílvia Borelli, aquele que "narra a ação enquanto espetáculo a que assiste e não narra enquanto sujeito atuante" (BORELLI, 1996, p. 66).

Em MB, um evento, a morte das baleias, é sabido e abala a normalidade do dia comum. Mas o narrador-Clarice se recusa a presenciá-lo, indo na contramão do comportamento comum: "Todos foram *ver*. Eu não fui." (LISPECTOR, p. 125, grifo meu).

Mesmo não tendo *visto* o fato, é a partir das histórias que lhe chegam aos ouvidos, "da lenda que já estava formada em torno do extraordinário" (p. 125), que Clarice tece suas considerações. Presenciando ou não a cena, a história se constrói baseando-se num evento *percebido* por alguém. O narrador parte, portanto, desse ponto para se pôr a comentar o assunto desejado, trazendo ainda à luz sua memória individual (experiência de quase morte), a ser confrontada com a memória coletiva (as baleias agonizantes).

Deve-se notar que a ideia de visualização (de *voyeurismo*), abandonada no momento do evento, retorna quando o narrador toma suas lembranças e as traz à luz para melhor *observá*-las:

> Lembro-me agora de uma vez que ao olhar um pôr do sol interminável e escarlate também eu agonizei com ele lentamente e morri, e a noite veio para mim cobrindo-me de mistério, de insônia clarividente e, finalmente por cansaço, sucumbindo num sono que completava minha morte. E, quando acordei, surpreendi-me docemente (LISPECTOR, 1999, p. 126).

Já em EMP, nos pegamos na intimidade da vida de Clarice. É a partir da *observação* de suas empregadas que a autora nos mostra a poesia velada do (no/pelo) cotidiano. Mas não se permite apenas observar esses acontecimentos. Diferente de Sabino, que nos conta uma história, Clarice *comenta* o fato, ainda que seja estritamente familiar ao seu universo. Em "Agradecimento?", uma das partes que compõem EMP, após uma atitude inusitada de sua cozinheira, Clarice escreve: "Eu, hein!". As duas palavras, simples e corriqueiras, são reveladoras da incompreensão da escritora frente ao ocorrido. É a partir dessas palavras que Clarice interpela o leitor: "não entendo essa atitude. Você, leitor, entende?".

Essa interpelação ocorre de maneira distinta nas crônicas que vimos até então. Aliás, é exatamente essa relação com o leitor que inverterá as posições vistas até agora. Se SC, mais ensaística e autorreflexiva, parecia ser a menos pertencente ao gênero literário de que tratamos, enquanto EMP e MB se assemelhariam mais ao que a tradição (e a própria Clarice Lispector) vinha chamando de crônica, a situação muda.

Em SC, perceberemos, a relação com o leitor é buscada pela autora. Para ela, trata-se de algo diferente daquela estabelecida por meio de um romance ou de um livro de contos: "Nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado" (p. 113).

Além disso, a reflexão sobre o fazer da crônica passa por uma construção compartilhada do significado dessa prática. É interrogando seu leitor que Clarice articula o pensamento. Mais ainda, o texto apresenta um tom mais casual, como é de hábito no gênero (e contrariamente a crônicas como MB), quase como uma conversa com o leitor, em busca da compreensão.

Ao fim, ainda se permite uma confissão, ampliando o pacto estabelecido: "Vou dizer a verdade [a quem?]: não estou contente" (p. 113).

Em EMP, a relação escritor-leitor diminui. Não há nessa crônica nenhuma evidência de uma conversa direta com leitores - o que não será o caso de diversas crônicas da autora que comentam cartas recebidas de admiradores. Em vez de se propor a conversar com o leitor sobre as trabalhadoras, Clarice simplesmente começa o relato: "Aninha é uma mineira calada que trabalha aqui em casa" (p. 47). Todavia, não é difícil imaginar essa crônica, começada da mesma maneira, sob a forma de um episódio corriqueiro, contado casualmente por Clarice num ambiente mais informal. O registro de conversa, marcado e evidente no texto, aparece apenas na crônica da semana seguinte, que retoma o assunto das empregadas, "Por trás da devoção": "Não sei se vocês se lembram do dia em que escrevi sobre minha empregada Aninha" (p. 49).

A relação estabelecida com seus leitores parece se enfraquecer ainda mais em MB, sem, no entanto, desaparecer. Nesse texto, Clarice fecha-se em suas reflexões e

memórias sobre a morte e a experiência de morte, mesmo tomando como ponto de partida o evento coletivo da morte da baleia na praia. Tal reflexão, no entanto, engloba o leitor na medida em que o inclui no conjunto de humanos para quem a morte é um espetáculo:

> Se fosse um homem que estivesse agonizando na praia durante oito horas nós o santificaríamos, tanto precisamos crer no que é impossível [...]. Só porque na verdade somos tão ferozes como um animal feroz, só porque queremos comer daquela montanha de inocência que é uma baleia (p. 125-127).

Se há, em MB, uma chamada do leitor para seu universo, ela não se faz senão de forma sutil, por meio do uso da primeira pessoa do plural. Quem seria esse "nós"? Os seres humanos? "Eu" e "você"? "Eu" e "vocês"?

Clarice é, enfim, cronista?

Definir os limites da crônica clariceana parece uma atividade complicada. Isso se revela mesmo a partir das palavras de Teresa Montero, em introdução a *Clarice na cabeceira*, reunião de crônicas da escritora com comentário de artistas e acadêmicos diversos: "Ela dizia que não publicava crônicas, e sim textos, escapando dos rótulos" (MONTERO, 2010, p. 12). Como, então classificar uma cronista que simplesmente fugia às classificações?

A atitude é fugidia, mas é exatamente aquela que contribuirá para a determinação de Clarice no gênero crônica textual, em relação a seus escritos no *Jornal do Brasil.*

Para começar, o meio de aparecimento é propício para o desenvolvimento da crônica. Rápido por excelência, o jornal é onde se verão os menores textos de Clarice, que se permitirá por vezes contaminar por tal rapidez. Uma rapidez que, contudo, não deixa de ser poética – na realidade, se aproxima da poesia. É o caso de "Desafio aos analistas", de 3 de agosto de 1968, de apenas uma frase: "Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu" (LISPECTOR, 1999, p. 121), tão densa de significado, e tão condensada, que poderia ser aproximada da fórmula dos *poemas-pílula* de Oswald de Andrade, a exemplo de "Amor": humor. Poderia uma crônica ter apenas um título e uma linha? Por tê-los, deixaria de ser crônica e passaria a ser poesia?

Clarice propõe, então, um jogo contínuo de inversões em seus escritos no *Jornal do Brasil*. Se, a princípio, esconde-se por trás da capa de "escritora complicada" (como afirma para sua empregada em "EMP"), de "escritora densa" (como afirma por oposição em "SC"), a escritora inegavelmente se permite parecer mais despojada em certos textos, quebrando expectativas. Estas, todavia, são novamente quebradas, se desassociarmos a ideia de escrita "leve" da falta de significado. Seus textos - ou, mais, suas crônicas - são leves em estilo, é certo, mas não menos plenos de poesia. E se a crônica é a poesia ao rés-do-chão, localizada no simples, dá-se que Clarice combina, por mais que creia o contrário, com esse gênero textual.

Rosiska Darcy de Oliveira, em apresentação de "As caridades odiosas", inserida em *Clarice na cabeceira*, complementa a ideia, comentando que "por debaixo dos fatos, do enredo, borbulha a matéria misteriosa de que é feita a literatura. Daí a dor que provoca. Queima." (MONTERO, 2010, p. 151) Por baixo da simplicidade - que, aliás, só consegue com muito esforço - Clarice queima. Por baixo da simplicidade, as crônicas em geral, por si mesmas, queimam. Se a crônica é um gênero que, por debaixo da aparência de facilidade, esconde um jogo complexo de significados, Clarice percorre o mesmo caminho.

Por fim, como comentado, é paradoxalmente fugindo de fazer crônica que a escritora se volta a elas. É incluindo no espaço do jornal frases, citações, cartas e entrevistas que a autora recai no hibridismo característico do gênero. É "mexendo com os alicerces do mundo, com os desconfortos da alma" (p. 151) e, enfim, poetizando a vida, à maneira do que sempre fez, que Clarice, de repente, se vê cronista. E é.

Bibliografia

BAUMAN, Z. O livro no diálogo global entre culturas, in: PORTELLA, E. (org.). *Reflexões sobre os caminhos dos livros*. Trad. Guilherme João de Freitas. São Paulo: UNESCO/ Moderna, 2003.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989, v. 1.

BORELLI, S. *Ação, suspense emoção*: literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: Educ/ Estação Liberdade, 1996.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão, in: *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro: Ed. Da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 13-22.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Lisboa: Passagens, s.d.

LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MONTERO, T. (org.). *Clarice na cabeceira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Trad. Maura R. Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, 1985 (Série Princípios).

SOUZA, S. J. & GAMBA Jr. "Novos suportes, antigos temores: tecnologia e confronto de gerações nas práticas de leitura e escrita", *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 21, 2002.

SOUZA, T. T de. *As crônicas de Clarice Lispector*. Disponível em: http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00012.htm. [último acesso: 16 de maio de 2012].

"HÍBRIDO", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [*online*], 2010. Disponível em http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=h%C3%ADbrido [Último acesso: 16 de maio de 2012].

"Conto ou crônica", s.d. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/roteiropedagogico/publicacao/4084_CONTO_OU_CRONICA.pdf [último acesso: 16 de maio de 2012].

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):132-139, 2012

Os contos de Grimm e o mito da autoria coletiva

WALDYR IMBROISI ROCHA
Graduado em 2011 pela Universidade Federal de Juiz de Fora. e-mail: embroyler@gmail.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é realizar uma reflexão acerca da questão da autoria nos contos de Grimm, publicados no século XIX pelos irmãos Jakob e Wilhelm Grimm. Esses chamados contos de fadas, inseridos no gênero da literatura maravilhosa (TODOROV, 1992, p. 60), foram recolhidos da tradição oral e publicados como sendo um espelho do povo alemão e de sua cultura. As ideias de Herder intensificam o processso de coleta de histórias, e os irmãos Grimm passam a considerar, seguindo a filosofia herderiana, os contos populares como "espelho do povo", sendo tais histórias de autoria comunal (GUINSBURG, 2005, p. 43). Tal estudo caminha no sentido de problematizar e refletir sobre o espírito romântico, dentro do que Candido chama de "baralhamento de posições, confusão na consciência coletiva e individual" (1999, p. 24) e no imaginário idílico que o movimento romântico tinha a respeito do homem do campo.
Palavras-chave: contos de fadas; Romantismo alemão; irmãos Grimm; cultura popular

Abstract: The objective of this paper is to promote a reflection on the matter of authorship in the Grimm's Tales, published in the 19th century by the brothers Jakob and Wilhelm Grimm. These so-called fairy tales, inserted in the genre of fantastic literature (TODOROV, 1992, p. 60), were collected from oral tradition and published as being a mirror of the German people and their culture. Herder's ideas intensified the process of story collection, and the brother Grimm considered, according to the Herderian philosophy, the popular tales as "mirror of the people", being these stories of common authorship (GUINSBURG, 2005, p. 43). Such study aims at problematizing and reflecting on the Romantic spirit, considering what Candido calls the "baralhamento de posições, confusão na consciência coletiva e individual" (1999, p. 24) and in the idyllic imagery that the Romantic movement had about the man in the field.
Keywords: fairy tales; German Romanticism; brothers Grimm; popular culture

Introdução

Os contos maravilhosos, agrupados sob o título de contos de fadas, são narrativas curtas que povoaram a vida de grande parte das crianças do Ocidente. Lidas em livros, contadas ao pé da cama ou assistidas na televisão, histórias como *Os três porquinhos*, *O alfaiatezinho valente* ou *Rapunzel* povoam o imaginário infantil e adulto.

Entretanto, com o passar do tempo, as crianças começam a perceber que não há uma unidade nas versões contadas de cada história. Ao longo de nossas vidas, depa-

ramo-nos com uma significativa quantidade de diferentes versões de contos como *Chapeuzinho vermelho, Branca de neve e os sete anões, A bela adormecida,* entre outros. A variação entre as histórias é, por vezes, tão grande que essa multiplicidade de versões nos deixa ávidos a perguntar: quem escreveu essas histórias? Qual é a versão original de cada uma delas?

O objetivo deste trabalho é investigar a questão da autoria dos contos maravilhosos. Para isso, iremos fazer um breve panorama de algumas coletâneas de contos publicadas ao longo da história, e nos deteremos mais precisamente na coletânea dos irmãos Grimm, publicada entre 1812 e 1822. Utilizaremos ainda, de forma indireta, algumas indicações citadas por Robert Darnton (1988). Buscaremos analisar como a autoria dos contos de Grimm é atribuída ao povo como força criadora da literatura, uma ideia romântica que converge com toda a mística do período em sua crença na genialidade autoral, na mística do irracional e na existência do povo como entidade una.

De onde vieram os contos de fadas? Origem e definição

Embora o gênero *contos de fadas* seja de definição difícil e instável, é necessário determo-nos brevemente neste ponto para que saibamos a que objeto nos referimos. O conto de fadas se enquadra dentro do gênero de *literatura maravilhosa*, ou seja, obras em que aspectos sobrenaturais, estranhos ou inexplicáveis em nossa realidade são apresentados como naturais e comuns, sem uma explicação plausível para sua existência, senão seu lugar como texto literário (TODOROV, 1992, p. 60). O nome *conto de fadas* sugere que sejam narrativas concernentes a *"mulheres com poderes sobrenaturais"* (COELHO, 2009, p. 77), mas muitas narrativas são consideradas como tais, sem contar sequer com a presença de uma fada. Utilizamos, neste trabalho, os termos *conto de fadas* e *conto maravilhoso* como intercambiáveis.

A rigor, não há consenso em sua definição: Tolkien define o gênero de forma subjetiva, levando em conta a existência literária de um país das fadas – ou *Feéria* – para evocar a ideia dos contos:

> A definição de uma estória de fadas – o que é, ou o que deveria ser – não depende, então, de qualquer definição ou relato histórico de elfo ou fada, mas da natureza de *Feéria*: o próprio Reino Perigoso, e o ar que sopra naquele país. Não tentarei defini-lo, ou descrevê-lo diretamente. Isso não pode ser feito. Feéria não pode ser capturada numa rede de palavras; pois é uma de suas qualidades ser indescritível, embora não imperceptível (TOLKIEN, *apud* LOPES, p. 49 e 51).

Quanto à sua origem, há também muita dificuldade de se chegar a um consenso. Em *Le pouvoir des contes,* Jean considera a questão das origens insolúvel (*apud* RIBEIRO, 2007, p. 3). Vladimir Propp, formalista russo, considera que "... o conto popular, como hoje se apresenta, é o resultado da profanação do mito, que deixa de ser sagrado, religioso, para se tornar profano e artístico. Esse é o momento em que nasce o conto". A

origem das narrativas seria, então, as "práticas comunitárias dos povos primitivos" (RIBEIRO, 2007, p. 81 e 90).

Nelly Novaes Coelho situa a origem das narrativas que compõe o que se considera hoje a Literatura Infantil "clássica" (composta pelos contos de Charles Perrault, dos irmãos Grimm, de Hans Christian Andersen e das Fábulas de La Fontainne) em fontes orientais, mais precisamente na Índia (COELHO, 1980, p. 173). Para ela, a existência de histórias muito semelhantes ou mesmo idênticas em diversos povos, às vezes muito distantes tanto geográfica quanto culturalmente, suscitou a possibilidade da existência de uma fonte comum a todas elas.

Em se supondo que haja, de fato, uma versão original para toda a gama de contos compartilhada, pelo menos, pelo mundo indo-europeu, assim sendo, é razoável supor que os contos teriam variações específicas de acordo com o local em que são contados, pois seriam naturalmente adequados aos contextos cultural e histórico de cada comunidade que compartilha dessas histórias.

Esse pensamento nos leva a duas questões. A primeira é a inutilidade de se buscar uma versão original para qualquer narrativa, posto que ela seria apenas mais uma entre as milhares de versões, com a única diferença de constar como primitiva. A segunda questão é o fato de que a chance de haver uma única "narrativa primordial" é mínima, dada a possibilidade ainda mais plausível de que cada povo tenha criado suas histórias e as tenha trocado, misturado e modificado ao longo dos anos. Nessa reflexão, é forçoso admitir a *inexistência de uma versão original*, pois se algo assim existiu algum dia, hoje é impossível reencontrá-lo[1].

Esse apagamento de uma versão primitiva é a primeira dificuldade para se estabelecer a questão da autoria dos contos. Entretanto, ao longo da Idade Média e no início da Idade Moderna, diversos livros de contos foram publicados na Europa, cada um com versões muito diferentes dos contos que conhecemos bem. Devemos partir, assim, para uma diacronia breve do que seria nosso conto de fadas, para então nos determos mais calmamente na questão da autoria do povo.

Os contos de fada na Idade Média

Livros que agrupavam diversas histórias mais ou menos conectadas tiveram papel muito importante na literatura europeia, como se pode depreender da publicação do *Decamerão* e dos *Contos da Cantuária,* de Bocaccio e Chaucer, respectivamente. As duas obras apresentam diversas narrativas, contadas pela boca de diversos personagens, e muito provavelmente seus autores buscaram, como fonte para parte de suas histórias, as narrativas que circulavam entre os homens de sua época.

Obras menores, notadamente com objetivos de ensinar virtudes religiosas, espalhavam-se desde o século X. É o caso dos *Isopets*, uma série de histórias independentes sobre animais inspiradas nas fábulas latinas de Fedro, do *Livro das maravilhas*, de Lúlio

[1] Reencontrar a "narrativa primordial" foi uma busca levada a cabo por muito tempo. As raízes românticas e seus efeitos são visíveis ainda hoje, na necessidade que alguns têm de encontrar uma versão "primitiva" ou "original" dessas histórias (MAGALDI, 2009).

ou *O livro dos exemplos do conde Lucanor e de Petrônio*, escrito pelo espanhol D. Juan Manuel. Em todos os livros de moralidades, embora a autoria fosse explícita, os ensinamentos eram encarados basicamente como regras morais e de fé, de modo que pouca atenção era dada àqueles que os escreviam.

Livros cujos textos se aproximam mais do que estamos habituados a conhecer como contos de fadas despontam apenas no século XVI. Straparola publica em 1554 a coletânea *Noites agradáveis*, provavelmente inspirado em *As mil e uma noites* (cuja tradução mais próxima do original é algo como "entretenimento das noites árabes"), em que escreve uma série de prolixos contos coletados das narrativas orais que circulavam pela Itália (COELHO, 1988, p. 210). O mesmo acontece em Portugal com os *Contos do Trancoso*, em que o autor Gonçalo Fernandes Trancoso buscou relatos orais, mas adequou-os às regras da novelística renascentista. O *Pentamerão,* escrito nos moldes do Decamerão, é uma obra de Giambatista Basile que, sendo publicada em 1600, já tem versões pouco conhecidas de contos como "A Bela adormecida" e "Rapunzel".

Um livro que alavanca a história dos contos de fadas é *Os contos da mamãe gansa*, do francês Charles Perrault. Em uma França cuja capital acaba de mudar e em que o rei busca centralizar em si todo o poder, uma querela surge entre os clássicos, "antigos" cultores da cultura clássica, e aqueles que defendem a supremacia da língua e da cultura francesas (CASANOVA, 2002). Desponta então Perrault, publicando uma coletânea de onze textos, inspirados na cultura popular francesa e com forte apelo à cultura do país que ora se julgava superior a todos os demais.

Agrupamos, até aqui, diversas obras bastante diferentes, mas que têm em comum o caráter de expor diversas narrativas e de ter certas raízes inspiradas na cultura oral e popular. Contudo, é importante ressaltar que todos os livros citados até agora, embora devam em parte sua criação a histórias que circulavam livremente entre o povo, possuem modificações, criações e recriações muito explícitas de todos os autores. Chaucer escrevia em verso; os livros de moralidades eram construídos em linguagem grandiloquente e nobre; os livros de Basile, Straparola, Boccaccio e Trancoso seguiam moldes pré-determinados e utilizavam uma linguagem empolada; Perrault inseria piadas ao gosto da aristocracia francesa e moralidades em verso no final de cada uma de suas histórias. Um pouco mais de cem anos depois, serão os irmãos Grimm, apoiados nas teorias de Herder, que solidificarão o mito do povo como autor.

O povo cria: o trabalho de pesquisa dos irmãos Grimm

> "Quando, ao romper do sol, saio e colho eu mesmo as minhas ervilhas [...] quando escolho eu mesmo uma panela na cozinha e lhe atiro uma colher de manteiga, e ponho ao fogo minhas ervilhas [...], considero-me imensamente feliz apenas por poder sentir a simples e inocente alegria do homem que põe em sua mesa um legume que ele próprio cultivou, e que não apenas o saboreia, mas igualmente, e num só momento, sorve todos esses dias felizes, a linda manhã em que o plantou, as encantadoras tardes em que o regou e teve o prazer de vê-lo crescer, dia após dia!"
> Goethe, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*

O grande precursor do trabalho realizado pelos irmãos Grimm foi, sem dúvida, o filósofo alemão Johann Gottfried Herder. Ele e outros grandes nomes da literatura e da filosofia, como Goethe e Schiller (cada um a seu modo) compuseram o movimento *Sturm und Drang* alemão, uma espécie de protorromantismo que representava os primórdios do movimento romântico mundial em sua escolha pela subjetividade e pelo irracional, em contraposição ao racionalismo dominante desde o Iluminismo.

Propondo um ideal que ia de encontro à hegemonia cultural francesa, vivida até então pela Alemanha e por outros países europeus, propõe uma supervalorização do *Volk* (povo) e a busca no seu âmago pelas raízes nacionais da Alemanha. Suas pesquisas em torno da linguística e literatura ligam-se à ideia de que ambas são produtos de condições naturais de cada país, trabalhadas historicamente. A poesia seria um produto "capturado" por meio da experiência do sentir. Para Nachman Falbel, "talvez a maior importância de suas ideias [de Herder] resida na descoberta da língua como meio de individualização das nações, ideia que iria imprimir grande estímulo ao nascente nacionalismo europeu e em particular entre os povos eslavos" (*apud* GUINSBURG, 2005, p. 43).

Havia, assim, uma equivalência entre *língua* e *nação* no pensamento de Herder. Desse modo, a fim de consolidar um ideal nacional, era necessário inicialmente consolidar as raízes e estruturas linguísticas (para Herder, a língua era o "espelho do povo") e culturais do povo germânico. A literatura legítima de uma nação seria o resultado do que fosse encontradoo em cantos, histórias e poemas populares, o que se buscaria nas línguas populares alemãs – Herder considerava a língua como "reservatório e conteúdo da literatura". Visando a esse objetivo, Herder publica coletâneas de poesias e tradições populares da Alemanha, obra que iria servir de modelo para trabalhos semelhantes, publicados por toda a Europa. O texto de Herder veio a criar não só um novo processo de enriquecimento literário, causando uma onda de coletâneas de histórias em todo o norte do continente[2], mas também engendrou o mito de que um povo cria naturalmente sua própria e "pura" cultura.

Nesse contexto, entram no cenário da literatura alemã os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, dois filólogos, folcloristas e estudiosos da mitologia germânica empenhados em determinar a "autêntica língua alemã", em meio aos numerosos dialetos falados na região. Seguindo as ideias de Herder, os dois coletam de fontes populares uma série de narrativas, traduzindo-as do relato oral ao relato escrito (COELHO, 2009, p. 29).

Os famosos irmãos Grimm tiveram dois principais objetivos para encetar essa pesquisa: primeiro, levantar elementos linguísticos para realizar estudos filológicos da língua alemã; o segundo, a coleta e a valorização de textos do folclore literário germânico, expressão autêntica do *Voksgeist*, ou Espírito do Povo. Todo esse material foi publicado entre os anos de 1812 e 1822, sob o nome de *Contos de casa* ou *Contos domésticos*. A tônica dos irmãos era a expressão *das Volk dichtet,* ou *o povo cria*, deflagrando a crença

[2] Tal expansão das ideias de Herder e sua aplicação em diversos países, notadamente Suécia, Dinamarca, Noruega, Finlândia e Irlanda, foi chamada posteriormente de "revolução herderiana".

romântica no comunitarismo da criação literária desses contos, do pertencimento a toda à nação e, consequentemente, do caráter nacional e "puro" dessas narrativas.

As fontes desses contos eram os camponeses. O gosto do romantismo pelos homens do campo, pela simplicidade da vida rural e pelo idílio de plantar e colher a própria comida, tão bem explicitados pelos pensamentos do jovem Werther que nos servem de epígrafe, norteou o pensamento romântico criando a ideia de que, de fato, era o povo, eram os camponeses os criadores comunitários de todas aquelas histórias. O que Antonio Candido chama de "baralhamento de posições, confusão na consciência coletiva e individual" (s/d, p. 24) se manifesta aqui não como algo confuso, mas como uma tentativa deliberada e consciente dos Irmãos Grimm para forjar o espírito coletivo de um povo, que é dado como estritamente individual em comparação com quaisquer outros. Ou seja: a tentativa de estabelecer todo um povo como autor de uma série de histórias, supostamente compartilhadas por todos, é apenas uma desdobramento do egotismo romântico que se manifesta no individualismo entre países, em uma época em que "nacionalismo" e "formação de Nações" eram palavras de ordem.

Destituindo um mito: edições, versões múltiplas, poucas fontes

Vários fatores nos mostram que, ao contrário de publicarem a) uma versão exatamente como recebida e b) uma história de autoria coletiva e compartilhada por todo o povo germânico, os irmãos Grimm tiveram um papel definitivo na modificação das histórias. Iremos demonstrar como as duas proposições acima não se sustentam.

Os dois folcloristas são considerados não apenas coletores das narrativas populares mais conhecidas do Ocidente, mas também como seus editores. No processo de coleta, os Grimm faziam questão de pedir os contos em suas versões "sem acréscimos" ou "aprimoramentos", ou seja, exatamente da forma como eram passados pela boca dos camponeses. Entretanto, as histórias não eram publicadas da forma como lhe chegavam às mãos. Incialmente, era necessário fazer uma tradução das narrativas para o alemão padrão, pois elas circulavam em dialetos germânicos. Peter Burke ressalta a importância dessa tradução (BURKE, 2010, p. 45), argumentando que a língua das classes populares era realmente diferente da língua das elites, de modo que os textos iniciais eram ininteligíveis para quem o livro era destinado. O próprio fato de que a história "popular" precisava de uma adequação ao alemão padrão é um fator a ser considerado, pois instaura uma contradição com as ideias do próprio Herder: se a língua é o "espelho do povo", ao traduzir as versões que são imediatamente populares os irmãos Grimm estariam distorcendo a imagem espelhada.

Porém, modificações ainda mais explícitas foram realizadas. Muitos elementos de violência e crueldade foram extirpados para evitar choques (embora vários exemplos ainda tenham sido preservados na versão final da antologia), diferentes versões de um mesmo conto foram fundidas e expressões consideradas tradicionais dos contos de fadas foram deliberadamente inseridas, como "*era uma vez*" ou "*e viveram felizes para sempre*" (BURKE, 2010, p. 45). Entre 1812 e 1822, o principal trabalho dos dois pesquisadores foi a modificação deliberada de elementos cuja permanência não era "indicada" e

a inserção de fórmulas prontas que *não* eram utilizadas pelos camponeses de uma forma geral. Tais apontamentos deslegitimam a ideia de que os contos seriam publicados exatamente como lhes chegavam às mãos.

A outras afirmação é também facilmente contestável. Consta que duas camponesas foram as principais fontes dos irmãos: Katherina Wieckmann, sobre quem se conta haver sido dona de prodigiosa memória, e Jeannette Hassenpflug, descendente de franceses, amiga da família Grimm e conhecedora da tradição oral de seus antepassados (COELHO, 2009, p. 29). Embora houvesse outras fontes além dessas duas mulheres, certamente os Grimm não seriam capazes de entrar em contato com todos os camponeses da Alemanha, de modo que conheciam apenas algumas versões de histórias.

Robert Darnton (1988) demonstra que aproximadamente à mesma época da coletânea dos Grimm ser publicada, na França surgem longas obras com diversas versões de mesmas histórias. Um destaque vai para Chapeuzinho Vermelho, que teve trinta e nove versões apenas no país francófono (p. 47). Elas apresentam diferenças tão grotescas a ponto de, em uma delas, Chapeuzinho perceber que o lobo estava no lugar da avó e pedir pra ir "cagar" do lado de fora, para se salvar, ao que o lobo a convida para "cagar aqui na cama mesmo". Uma outra dessas versões, bastante distinta, está publicada nos contos de Perrault, ou *Contos da mamãe gansa*.

É evidente que uma multiplicidade de versões semelhantes tinha seu lugar em terras germânicas. Entretanto, era impossível aos dois irmãos publicá-las todas, de modo que mixagens, adaptações e modificações deviam ser feitas. A segunda parte do mito cai também por terra: não eram, pois, histórias de toda uma coletividade, tampouco eram "puras" da cultura germânica, posto que equivalentes francesas, italianas, espanholas e russas povoavam a Europa na mesma época.

A questão da autoria desses contos não fica, em definitivo, resolvida após esse trabalho. Pelo contrário, surgem muitas outras perguntas que são provavelmente impossíveis de responder. Não há nenhuma maneira possível de se deslindar a versão original de um conto que vem passando pela linguagem oral há oitocentos anos; menos ainda é possível descobrir quem foi o seu autor, de modo que isso deve deixar de ser uma preocupação. Para o espírito do romantismo, essa é, evidentemente, uma incômoda questão. Tal concepção de autoria é completamente distante da ideia de "gênio" criador, cuja pulsão mais intensa, para o romantismo alemão, se manifestava através do povo, e se afiniza, na realidade, com a forma como os gregos encaravam a autoria. Talvez seja por isso que nós, ainda tão românticos, somos tentados a "escolher" uma versão original para tais contos e, frequentemente, eleger os irmãos Grimm como "criadores" dos contos que ouvimos desde crianças.

Seja um solitário contador de histórias de uma vila no meio de uma Áustria ainda não formada, um xamã siberiano inspirado ou um rapsodo que decidiu dar cores novas a um mito, é forçoso admitir que os criadores dessas histórias permanecerão desconhecidos. É claro que devemos dar aos povos, todos eles, o crédito da manutenção e da constante modificação dessas narrativas; entretanto, nossas reflexões apontam para a certeza de que o povo como "entidade" pura e autônoma é uma ideia romântica, que não se sustenta após análise mais detida.

Referências bibliográficas

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

CANDIDO, Antonio. "O Romantismo como posição do espírito e da sensibilidade", in: *A formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, vol. II, pp. 22-30.

CASA NOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras.* São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Infantil.* São Paulo: Quíron, 1980.

_____. *O Conto de Fadas.* São Paulo, Paulinas, 2009.

DARNTON, Robert. *O Grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GOETHE, J.W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Leonardo César Lack. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *The complete Grimm's Fairy Tales.* Translated from original German by Margaret Hunt. Breiningsville: Digireads, 2009.

GUINSBURG, J. *O Romantismo.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

LOPES, José Reinaldo. *A Árvore das Estórias: uma proposta de tradução para Tree and Leaf, de J. R. R. Tolkien.* Dissertação (Mestrado Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

MAGALDI, Carolina. *Kalevala: a utopia da narrativa primordial.* Fronteiraz – PUC SP. Disponível em:
http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n4/download/pdf/Kalevala.pdf

RIBEIRO, Maria Augusta Hemengarda Wurthmann. "Lendo mitos, fábulas, contos – fios metafóricos da história da humanidade", in: *Educação: Teoria e Prática*, v. 16, n. 28, jan./jul.-2007.

PERRAULT, Charles. *Histoires au contes du temps passé.* Hérissey: La bibliothèque Gallimard: 1999.

PROPP, Vladimir. *Morfologia del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):140-152, 2012

"Nunca serão!" *Tropa de elite* no foco da Análise do Discurso

ALBA VALÉRIA DA SILVA MORAES
Mestranda em Ciências da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco; graduada em Letras pela Universidade Castelo Branco no Rio de Janeiro.
e-mail: alba_moraes75@hotmail.com

NÁDIA AZEVEDO
Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Paraíba. Coordenadora do Mestrado de Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco.
e-mail: nadiaazevedo@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe um debate sobre os discursos existentes no filme *Tropa de Elite*. O primeiro filme *Tropa de Elite* pode ser considerado um marco do cinema nacional, sendo o mais assistido e comentado durante o ano de 2007, o que gerou uma expectativa de continuação que foi lançada em agosto de 2010. Este debate será fundamentado nos postulados da Análise do Discurso de linha Francesa sugerida por Pêcheux.
Palavras-chave: Discurso; *Tropa de Elite*; Análise do Discurso

Abstract: This article proposes a discussion of the discourses in the movie *Tropa de Elite*. The first film *Tropa de Elite* may be considered a hallmark of the Brazilian cinema, the most viewed and commented during the year 2007, which created an expectation of a continuation that was launched in August 2010. This discussion will be based on the assumptions of the French discourse analysis suggested by Pêcheux.
Keywords: discourse; Tropa de Elite; Discourse Analysis

1. Introdução

"Os corruptos cassados? Nunca serão!
Cidadãos bem informados? Nunca serão!
Hospitais bem equipados?Nunca serão!
Nunca serão!! Nunca serão!!!"
(Gabriel, O Pensador)

Para compreender o título de nosso trabalho, devemos primeiramente explicar a expressão "nunca serão". Esta expressão foi usada por Gabriel, o Pensador como título para sua mais nova composição inspirada no filme *Tropa de Elite 1,* e em

sua sequência, *Tropa de Elite 2*. Observamos que no filme esta expressão surgiu na cena em que se dá o inicio do Curso de Operações Especiais e no momento em que os atores dizem "nunca serão!", deixando claro suas intenções de não permitir que nenhum dos maus policiais inscritos no curso no curso se formem.

Um outro termo que devemos esclarecer dentro da escolha do tema é a palavra *foco*, que é conceituado numa linguagem leiga simplesmente como centralizar uma imagem para que se obtenha uma imagem sem sombras, clara. A partir dessa explicação, nosso título propõe colocar em debate os discursos existentes no filme *Tropa de Elite*, usando como subsídio os postulados da Análise do Discurso de linha francesa, doravante chamada de AD, sugerida por Pêcheux, em que a AD será nossa lente de aumento para observarmos os discursos do filme.

O presente trabalho visa exercitar conceitos da Análise do Discurso, bem como trazer ao debate os discursos presentes no filme *Tropa de Elite: Missão dada é missão cumprida*. Nosso trabalho não tem função de emitir julgamento de valor a respeito da produção cinematográfica, mas, sim, identificar no discurso das personagens conceitos-base da AD: formação discursiva, formação ideológica, formações imaginárias e memória discursiva.

A AD estende seu campo de atuação para outras áreas do conhecimento a partir do momento em que se inscreveu em um quadro em que articula o linguístico como social. Consideramos que a AD não se restrige a uma disciplina de interpretação; ela trabalha com os entremeios, a ela não interessa somente a língua ou a fala, mas o que está nessa interseção, ou seja, o discurso.

A organização do trabalho obedecerá à seguinte disposição: no primeiro momento traremos os conceitos fundamentais da AD; em seguida apresentaremos o corpus e sequências discursivas análisadas, quando estabelecemos como parâmetros o discurso não-verbal e verbal, e manteremos um paralelo entre sequências discursivas do filme *Tropa de Elite,* simbologia do Bope, e sequências discursivas do livro *Elite da Tropa*. Finalizamos o estudo com as nossas considerações finais.

2 . *A Análise do Discurso*

A AD surge no final dos anos 1960. Michel Pêcheux lança em 1969, o livro *Análise Automática do Discurso*, que pode ser considerado como a fundação da disciplina.

Pêcheux coloca em foco o discurso como objeto de análise, pois este é uma região de entremeio entre a língua e a fala. Não somente uma transmissão de informação, nem tampouco um ato do dizer.

A AD põe em prática uma análise do texto a partir de sua especificidade. Na AD, a interpretação deve considerar "o modo de funcionamento linguístico-textual dos discursos, as diferentes modalidades do exercício da língua num determinado contexto histórico-social de produção" (BRANDÃO, 1993, p. 19).

Paveau (2006, p.202) definiu a Análise do Discurso como a "disciplina que estuda as produções verbais no interior de suas condições sociais de produção". Orlandi (2005, p. 26) afirma: "A Análise do Discurso visa à compreensão de como um objeto simbólico produz sentido, como ele está investido de significância para e por sujeitos".

Assim sendo, não há como falar de discurso sem fazer a articulação entre enunciado e enunciação, compreendendo que o enunciado pode admitir diferentes sentidos de acordo com a formação discursiva em que é produzido ou reproduzido. Devemos atentar que Pêcheux (AAD-69) conceitua o discurso como efeito de sentido entre interlocutores.

> [...] O que dissemos precedentemente nos faz preferir aqui o termo discurso, que implica que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B mas, de modo mais geral, de um "efeito de sentidos" entre os pontos A e B (PÊCHEUX, 1997, p. 82).

Segundo Brandão (2004) alguns conceitos de Foucault se tornaram primordiais para a pesquisa linguística sobre o discurso, pois para o autor o discurso é uma *dispersão*, cabe portanto à AD o importante papel de descrever essa dispersão. A AD investiga as condições que permitiram a manifestação do discurso, propondo um deslocamento das noções de linguagem e sujeito que se dá a partir de um trabalho com a ideologia. A língua não é trabalhada como um sistema abstrato, considera a produção de sentido como parte da vida de homens que falam, sejam como sujeitos, sejam como membros de uma determinada sociedade (ORLANDI, 2005, p. 15-16).

É importante salientar que Pêcheux construiu o conceito de discurso a partir de noções oriundas da Linguística, do Materialismo Histórico e da Psicanálise. Uma das maiores influências no trabalho de Pêcheux foi a teoria marxista de ideologia de Althusser (1998), na qual ele destaca a autonomia relativa da ideologia de uma base econômica e a sua significativa contribuição para a reprodução ou transformação das relações econômicas. Ele afirma que a ideologia ocorre em formas materiais e atua por meio da constituição das pessoas como sujeitos sociais, fixando-os em posições-sujeito e dando-lhes, ao mesmo tempo, a ilusão de serem agentes livres. Esses processos ocorrem em várias instituições como a família, a lei, a escola, que são, segundo o autor, elementos do "aparelho ideológico do Estado".

Para a AD, o discurso é uma prática social, em que o sujeito atua no mundo, sendo esta prática marcada pelo conceito de social e histórico, fundando um acontecimento discursivo. Ao proferirmos um discurso, atuamos sobre o mundo, exteriorizando a linguagem que, dependendo da circunstância, admitimos alguns sentidos e rejeitamos outros no processo de interlocução. Foucault define discurso como

> (...) um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursa, ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. O discurso assim entendido não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; o problema não consiste em saber como e por que ele pôde emergir e tomar corpo num determinado ponto do tempo; é de parte a parte, histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus corte, de suas trans-

> formações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplicidades do tempo (FOUCAULT, 2008, p. 132).

Orlandi nos fala que "a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento" (1999, p. 15). O discurso se move de maneira a ser atravessado por outros que o antecederam e que mantém com ele constante embate, ora o legitimando, ora o confrontando. Todo discurso é permeado por outros discursos.

Para Foucault (1996), analisar um discurso é por em funcionamento enunciados e relações que o próprio discurso põe em movimento, analisando as relações históricas, as práticas muito concretas, que estão "vivas" nos discursos.

O discurso é construído pelo próprio discurso, sendo, portanto, permeável e passível de deslocamento de sentidos. Todo discurso está filiado a uma teia criada por outros discursos que tanto podem ser semelhantes quanto divergentes. O sentido do discurso será compreendido a partir de uma relação entre história e ideologia.

O discurso pode dizer muito mais do que seu enunciador pretende. "A multiplicidade de sentido é inerente à linguagem" (ORLANDI, 1998, p. 20). Em sociedades em que existam instituições autoritárias, o discurso é um exercício do poder; para exemplificar podemos citar as formaturas em quartéis. Os discursos dos oficiais superiores têm o sentido atravessado por paráfrases, ou seja, o mesmo é dito de várias formas para garantir uma monossemia natural.

Para a AD, o sujeito é histórico e descentrado. Histórico, pois não está alienado do meio que o cerca. Descentrado, pois é afetado pela língua e pela história, não tendo controle sobre o modo como elas o afetam (ORLANDI, 2001, p.16). Ele não é o centro nem a origem do seu discurso, que passa a ser entendido como produção polifônica, cujo significado é historicamente constituído.

Na perspectiva da AD, o sujeito é sempre interpelado pela ideologia. Não sendo a fonte do sentido, portanto, será definido pelo lugar de onde fala. Em Foucault, observamos que "não importa quem fala, mas o que ele diz não é dito de qualquer lugar" (1996, p. 139).

O sujeito é constituído por vários sujeitos, é permeado por várias vozes, de maneira que, ao enunciar um discurso, o seu falar não lhe pertence. Não existe o sujeito sem o discurso, como não existe um discurso sem um sujeito para enunciá-lo. O sujeito produz o discurso, mesmo que este discurso não lhe pertença, e torna-se produto do discurso.

Pêcheux utilizou o conceito de formação discursiva (FD) de Foucault e as noções marxistas de Althusser e desenvolveu os estudos da análise do discurso. Pêcheux (1997) diz que a ideologia fornece evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado "queiram dizer o que realmente dizem". Estabelece que "o caráter material do sentido – mascarado por sua evidencia transparente para o sujeito – consiste na sua dependência constitutiva daquilo que chamamos "o todo complexo das formações ideológicas".

Uma formação ideológica (FI) pode comportar diversas formações discursivas, e os indivíduos são "interpelados" pelas formações discursivas e as formações ideológi-

cas que lhes são correspondentes (PÊCHEUX, 1997, p. 161).

O movimento dos discursos não é idêntico, pressupomos então que há um movimento que aproxima ou distancia as FD entre si, pois dentro de uma mesma FD "coabitam vozes dissonantes que se cruzam, entrecruzam, dialogam, opõem-se, aproximam-se, divergem, existindo, pois, espaço para a divergência, para as diferenças, pois uma formação discursiva é constitutivamente frequentada por seu outro" (PÊCHEUX, 2010, p. 57).

É importante ressaltar que a formação discursiva e o campo de significância em que está inscrita só podem ser identificados a partir da formação ideológica representada por essa FD, para compreendermos os efeitos de sentido no discurso e sua intervenção na sociedade.

Compreendemos que as FI são um conjunto complexo de atitudes ditadas nas FD, em representação que são relacionadas a lugares a serem ocupados imaginariamente. Existe aí um ponto de conflito entre classes, pois cada FI impõe forças de confronto; retomemos então as palavras de Pêcheux (1975): "As palavras, expressões mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam"; portanto, os sentidos são determinados pelas FI nas quais estão inscritos e pelas Formações Imaginárias (FIm) que os constituem.

Pêcheux utilizou o conceito lacaniano de imaginário para construir a tese das "formações imaginárias", que na sua concepção são a constituição dos modos discursivos.

Compreendemos que as FIm, como mecanismos de funcionamento discursivo, não se relacionam a sujeitos físicos ou lugares empíricos, mas, sim, a imagens resultantes de suas percepções. Observemos por exemplo o sujeito militar[1]: ele ocupa em seu discurso uma FD com ideologia própria, uma formação imaginária de sujeito que pode dirigir o destino dos outros, servindo-se da palavra como arma para atingir seu objetivo: dominar o outro.

Sabe-se que as condições de produção do discurso estão ligadas às FI que se manifestam nos processos discursivos de cada FD, e que estas FD constituem como dispositivo de simulação de uma dependência a algo que já foi dito antes em outro lugar.

Segundo Orlandi (2006), as condições de produção compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. Também a memória faz parte da produção do discurso. Podem-se considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação. E se as consideramos em sentido amplo, as condições de produção incluem em sentido amplo o sócio-histórico-ideológico, que na produção do discurso se torna decisivo para a compreensão de qualquer discurso.

É por meio da identificação dos discursos que se articulam dentro de uma FD que iremos compreender os efeitos de sentido, e naturalmente o processo de interpelação do sujeito pela ideologia que se torna presente por tal formação discursiva.

O interdiscurso é já existente, o dizível, que está exterior ao sujeito do discurso (memória histórica), sendo apresentado por formulações resultantes de múltiplas enunciações, que formam o domínio da memória. A memória faz parte das condições

[1] Quando falamos de sujeito militar, estamos nos referindo ao sujeito que está inserido na ideologia militar.

de produção do discurso. Compreendemos que a memória é um conjunto complexo exterior ao organismo constituindo um "corpus sócio-histórico de traços".

A memória discursiva pode ser compreendida como possibilidades de dizeres que atualizam no momento da enunciação, como efeito de esquecimento correspondente a um processo de deslocamento da memória como virtualidade de significações.

> A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os "implícitos" (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX , 1999, p. 52).

Para Orlandi (2001) a memória discursiva é constitutiva de todo discurso, pois para que se produza sentido é preciso que já haja o sentido, ou seja, algo já posto, sustentando um já-lá. Na AD a memória sofre alterações por meio do e pelo esquecimento, o que abrange saberes já existentes, oriundos de lugares diferentes, ou seja, de ideologias diferentes.

A memória discursiva abriga o interdiscurso, é um saber que torna possível a compreensão do sentido de nossas palavras. Correspondendo ao já dito anteriormente, e que liga nossos discursos como numa teia complexa em que ocorrem estabilizações, deslocamentos e (res)significações.

3. Corpus de análise

O corpus de análise será composto por imagens, sequências discursivas de diálogos, recortes discursivos de canções relacionadas ao filme *Tropa de Elite*, para que possamos observar as formações imaginárias, a memória discursiva e as formações ideológicas.

O título do filme é um termo utilizado para designar unidades militares com treinamento excelente e superior, destinadas a agir de forma decisiva em ações militares. *Tropa de Elite* (2007) foi baseado no livro *Elite da Tropa* (2006), dos escritores André Batista e Rodrigo Pimentel, ambos ex-policiais do Bope, em parceria com o antropólogo Luiz Eduardo Soares.

Mesmo que o espectador enxergue apenas mocinhos e bandidos, o filme vai muito além. Observamos que o filme retrata a realidade social de uma forma clara, mexendo na ferida que existe na corporação da Polícia Militar do Rio de Janeiro, a corrupção. Todo enredo do filme é baseado em mostrar que a polícia militar convencional está corrompida e que o crime tem de ser combatido. O filme traz o relato diário do personagem Capitão Nascimento, que pode ser considerado um herói e, ao mesmo tempo, um anti-herói, mostrando seus hábitos, medo e desafios. Interessante notar que no filme existe uma presença dessa personagem de maneira onisciente, ou seja, é uma personagem que é narrador de sua própria história.

Com direção de José Padilha, *Tropa de Elite* (2007) tornou-se um marco do cine-

ma nacional, tanto pela polêmica de cópias da versão não editada (segundo estimativa do Ibope, 11 milhões de brasileiros teriam assistido), quanto pela audiência que foi de 2.421.295 espectadores. O espaço temporal do filme se passa no ano de 1997, quando da visita do Papa João Paulo II ao Rio de Janeiro, e o Batalhão de Operações Especiais foi convocado para protegê-lo.

Buscamos enunciados que mostrem os discursos presentes no filme; isso sendo realizado, a partir da leitura do verbal e do não-verbal, por meio da observação e transcrição de recortes discursivos de alguns personagens, recortes discursivos de canções com a temática do filme, imagens relacionadas ao filme e recortes do livro *Elite da Tropa*.

3.1. Análise do corpus: as condições de produção

A condição de produção do filme surgiu do interesse do diretor José Padilha em realizar um documentário baseado no livro E*lite da Tropa* (2006)[2]; porém o diretor concluiu que não seria possível tal intenção, pois haveria dificuldades em achar policiais do Bope dispostos a dar seus depoimentos. Com isso, *Tropa de Elite* tornou-se um produto da ficção cinematográfica, sendo uma releitura do livro, já que este tem várias histórias paralelas, o que faz com que o filme não seja fiel à obra escrita.

4.1.1. O não-verbal

O símbolo do Bope é uma caveira (crânio) transpassada por um sabre sobre duas pistolas cruzadas (símbolo da Polícia Militar) dentro de um circulo vermelho.

Figura 1: Parede interna da quadra de treinamento do Quartel do Bope

[2] Autores: Rodrigo Pimentel, André Batista e Luiz Eduardo Soares.

Mas qual o sentido que uma caveira e um sabre podem ter?

Para os integrantes do Bope, faca na caveira é o símbolo da superação humana, pois se trata da vitória rápida (da faca) sobre a morte (a caveira); observamos que o lema da unidade é *Vitoria sobre a morte*. O símbolo do Bope apresenta dois discursos bem distintos, o primeiro na imagem da caveira, que significa morte, o segundo no sabre, representando a "vitória sobre a morte". Ao observarmos a imagem inscrita na capa do DVD do filme *Tropa de Elite* encontramos a imagem de uma caveira diferente da caveira do Bope.

Figura 2: Encarte do DVD

Na caveira do Bope, o sabre está numa posição de penetração de cima para baixo, enquanto a caveira no encarte do *Tropa de Elite 1* tem uma faca transpassada de baixo para cima. Como analistas do discurso, podemos apresentar uma hipótese, em que a caveira do encarte do filme seja diferente da caveira do Bope, por ser uma obra de ficção em que qualquer semelhança com a realidade deva ser entendida como mera coincidência. Entendemos essa caveira como uma descaracterização da caveira institucionalizada, observando essa descaracterização em vários momentos do filme: na camisa do Capitão Nascimento, no broche da boina das personagens etc...

O subtítulo "Missão dada é missão cumprida" nos remete aos preceitos da ideologia militar, em que a ordem de um superior deve ser sempre obedecida, e nunca questionada.

Figura 3: Brasão do Bope

Desde a tragédia do 174[3], o significado do símbolo do Bope, "vitória sobre a morte", toma uma outra conotação. Para qualquer morador do Rio de Janeiro, e aqui incluímos nossas próprias interpretações, o Bope é o mensageiro da morte, ou seja, quando o Bope entra na favela é para matar, não há negociação com os bandidos, isso sendo deixado claro na visão cinematográfica do diretor Padilha durante todo o desenrolar do filme.

No mês de novembro de 2010, o Bope, tornou-se assunto recorrente na mídia, por causa da retomada pelo poder público das favelas do Complexo do Alemão. Tal acontecimento acarretou em uma imagem em que a polícia torna-se a salvadora, e o significado da caveira deixa de ser a morte para torna-se liberdade. Ou seja, a caveira não é mais o símbolo dos homens que sobem o morro para matar, mas, sim, o símbolo dos libertadores. E nesse sentido podemos analisar a capa da revista *Isto é*:

[3] Sequestro do ônibus da linha 174 (Gávea-Central), em que um soldado do Bope, ao tentar acertar um tiro no sequestrador, atingiu de raspão a professora Geisa Gonçalves. O bandido disparou e acabou matando Geisa.

Figura 4 (revista Istoé, edição 2142, 01/12/2010)

O símbolo do Rio de Janeiro, o Cristo Redentor, está usando um colete do Bope. O discurso inscrito é do Bope como redentor, comparado a Jesus e, portanto, é o salvador das comunidades carentes.

4.2. O verbal

A voz onisciente da personagem Capitão Nascimento, durante o decorrer do filme, apresenta discursos dicotômicos, pois na concepção do personagem, "policial do Bope não entra em favela atirando. Entra com estratégia". Porém, este mesmo discurso é negado quando o personagem diz "homem com farda preta entra na favela para matar, nunca pra morrer".

Analisando este discurso, achamos interessante observar um trecho do canto de guerra que é entoado pelos que pertencem ao Bope:

> Homem de preto, qual é sua missão? É invadir favela e deixar corpo no chão.
> Você sabe quem eu sou? Sou o maldito cão de guerra.
> Sou treinado para matar.
> Mesmo que custe minha vida, a missão será cumprida, seja ela onde for - espalhando a violência, a morte e o terror (PIMENTEL, cf. p. 4).

Na sequência discursiva observamos as marcas de um sujeito inserido em uma ideologia "violenta". O sujeito é questionado sobre sua missão, e admite que seus objetivos são invadir e matar, e que seu intento será cumprido, não importando o preço. Compreendemos que todo sujeito é perpassado por uma ideologia e história que estão configuradas dentro de uma divisão de sociedade. E todo discurso produzido pelo sujeito terá a influência dos discursos pertencentes à sua comunidade. No caso dos

militares, eles pertencem a um Aparelho Ideológico do Estado, que orienta e controla a sociedade civil. No filme, há uma frase do Coronel do Bope, no momento do treinamento, que diz:

> Preparem as suas almas, porque os seus corpos já nos pertencem, eu declaro aberto o nono curso de formação do Batalhão de Operações Especiais. Caveiras! Avançar! Nunca serão!

No filme podemos observar momentos interessantes para o debate da formação ideológica, quando são apontadas as qualidades da personagem Matias: ele é negro, estudante de direito de uma conceituada universidade e de origem pobre, sendo um indivíduo dividido entre a polícia (o combate ao crime a qualquer preço) e a advocacia (a defesa do direito a qualquer preço). Seus colegas da faculdade, do grupo de Sociologia, são ligados a uma ONG e são usuários de drogas ilícitas. Do ponto de vista do Capitão Nascimento:

> Se o cara não tomar cuidado ele acaba seduzido pelos colegas. Policial tem que cumprir a lei. Matias mal entrou na faculdade e já estava aliviando.

O discurso que encontramos é de que Matias deveria agir como policial e prender seus parceiros de estudo. Mas ele não age assim, o que faz com ele fuja da ideologia pregada pela instituição a qual faz parte. Porém num momento em que podemos considerar critico para o personagem, temos essa ideologia tomando conta do sujeito: "Qualé, mermão, perdeu a noção do perigo? Não me misturo com viciado nem com vagabundo".

Durante todo o filme, há o discurso maniqueísta, a questão do bem contra o mal, o que é certo e o que é errado: de um lado, discurso de policiais honestos e, do outro, o discurso de policiais corruptos que estão dentro do sistema. Neste sentido, usamos como exemplo a cena do personagem Paulo, soldado que, ao requisitar seu direito de férias, leva o sargento Rocha a usar de um discurso metafórico e ao mesmo tempo irônico: "Eu posso até te ajudar, aliás, eu vou te ajudar! Eu quero te ajudar! Mas agora você tem que me ajudar a te ajudar. Soldado, se você quer rir, tem que fazer rir".

O próprio Capitão Nascimento é dicotômico no seu discurso, ao mesmo tempo em que pode ser considerado o herói do filme:

> A mãe do fogueteiro me fez sentir remorso e para um policial do Bope é um sentimento perigoso.
> Na segunda fase do curso, a gente ensina a matar com dignidade.
> No Rio de Janeiro, quem quer ser policial tem que escolher. Ou se corrompe ou se omite ou vai pra guerra.

Observamos um anti-herói que acaba por se utilizar da tortura para conseguir a verdade:

– Vou falar uma coisa, filho. Eu não quero machucar você. Não quero que saia daqui machucado, você entendeu? Cadê o Baiano?
– Não sei não, meu senhor.
– Não sabe porra nenhuma? Vou te mostrar o saco, hein!
– Ajoelha ele aqui. Ajoelhe. Cadê o Baiano?
– Não sei dele.
– Cadê a porra do baiano, filho da puta?
– Tá foda, capitão.
– Tira a calça dele, aí.
– O que é isso? Tenha dó.
– Você vai falar!
– O que é isso?
– Tira a cueca dele.
– Vai falar?
– Eu falo.

A personagem Capitão Nascimento não possui só um discurso dicotômico, ele é um sujeito constituído pela ideologia. Como militar, está assujeitado à ideologia da polícia, fazendo parte de um Aparelho Ideológico do Estado, e como pessoa comum, anseia por paz e deseja cuidar de sua família com tranquilidade.

5. Considerações finais

De acordo com os conceitos da Análise do Discurso, e a partir dos discursos presentes no filme *Tropa de Elite* (2007), concluímos que as imagens e os diálogos apresentados ajudam a resgatar imagens já constituídas na memória discursiva dos que convivem com a violência das grandes cidades.

A personagem Capitão Nascimento exerceu o papel de locutor, fazendo com que a cada narrativa no filme possamos observar discursos pertencentes a diversas camadas da sociedade: a do policial, do estudante viciado, dos participantes da ONG e do poder instituído da PM.

Observamos que o filme *Tropa de Elite* e o livro *Elite da Tropa* trazem para a sociedade um debate sobre a atuação da polícia e do Estado como um todo no combate ao crime organizado no Rio de Janeiro.

Tropa de Elite rendeu muitos comentários da crítica antes mesmo de ser exibido nos cinemas, já que cópias piratas foram vendidas por todo país. Muitos comentários sobre o filme podem ter sido negativos, mas para a analista do discurso o interesse é pela compreensão do discurso presente no filme, um produto de ficção, mas que estampa uma realidade que é veiculada nos meios de comunicação de massa. Algo que nos faz lembrar que existe um sentimento de justiça na sociedade civil, e que o filme tenha agradado a alguns segmentos da sociedade, talvez pelo cansaço que a população tenha da impunidade.

O filme *Tropa de Elite 1* tornou público o interdito: o curso de formação dos caveiras, os símbolos, sua ideologia e linguagem. Acreditamos ser a AD um campo de

pesquisa muito rico, que avança sobre as interpretações de texto conteudistas, propondo uma reflexão sobre o sentido do dizer.

Referências

BRANDÃO, Helena. *Introdução à análise do discurso*. 2 ed. rev. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* 3 ed. São Paulo: Editora Loyola. 1996.

_____. *Arqueologia do saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2008.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso*. Campinas: Editora Pontes, 1999 (Coleção Princípios e Procedimentos).

_____. *Discurso e Leitura.* 6 ed. Campinas: Cortez, 2001.

PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. *Papel da Memória*. Campinas: Pontes, 1999.

_____. *Análise Automática do Discurso (AAD-69)*, in: GADET, F. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.* Trad. de Eni P. Orlandi. 3 ed. Campinas: Unicamp, 1997, pp. 61-151.

TROPA de elite. Produção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zanzen Produções, 2007. DVD (113 minutos): DVD, NTSC, son., col., com narrativas. Port.

Outras fontes

Dicionário de AD: http://www.discurso.ufrgs.br/glossario.html (acesso 15/11/2010, 09:48 hs).

http://www.unimontes.br/unimontescientifica/revistas/Anexos/artigos/revista_v6_n1/15_artigos_linguagem.htm (acesso 09/09/2011, 17:45 hs).

http://catatau.blogsome.com/2007/09/24/tropa-de-elite-osso-duro-de-roer/
Acesso 15/11/2010, 10:20 hs)

http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67237.shtml (acesso 07/09/2011, 10:40 hs)

http://www.tropasdeelite.xpg.com.br/Brasil-BOPE-PMERJ.html (acesso 19/06/2012, 17:01 horas).

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):153-164, 2012

A relação interdiscursiva de discursos de minorias numa campanha publicitária

AMANDA F. GUETHI
Graduanda do 7º período de Letras – Português/Espanhol. Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). e-mail: a.guethi@gmail.com

CAROLINA LAURETO HORA
Graduanda do 5º período de Letras – Português/Espanhol. Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). e-mail: carollaureto@gmail.com

Resumo: O presente trabalho intentará apresentar um breve estudo sobre as relações interdiscursivas presentes em uma campanha publicitária realizada pelo governo do Chile no ano de 2010, de maneira a mostrar que estas articulações discursivas mobilizam vozes de grupos chilenos marginalizados, funcionando, a partir da perspectiva da Análise do Discurso, como espaço de resistência e expressão ideológica.
Palavras-chave: campanha publicitária; Análise do Discurso; discurso de minorias

Abstract: The present paper intends to present a brief study about the interdiscursive relations present in an advertising campaign fulfilled by the Chilean government in the year 2010, so as to show that these discursive articulations mobilize voices of marginalized Chilean groups, by working (considering the perspective of Discourse Analysis) as a space of resistance and ideological expression.
Keywords: advertising campaign; Discourse Analysis; minority discourses

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos
que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.
Michel Foucault, *A Ordem do Discurso*.

"Maricón es el que maltrata a una mujer. Digámoslo al que se lo merece"[1] é o que diz o *slogan* da campanha pública, divulgada pelo governo chileno, contra a violência doméstica no país, na intenção de chamar a aten-

[1] *Slogan* original em espanhol. Ao longo deste trabalho, usaremos uma tradução aproximada.

ção dos chilenos para os absurdos números de vítimas desse tipo de violência (os números de mortes são altíssimos) e a possibilidade – por apoio público – de denunciar e modificar esse triste quadro nacional.

Para isso, os cartazes são compostos de elementos que se complementam: foto de um homem conhecido pela população chilena, nome e profissão deste, uma frase dita por ele e o *slogan* já citado[2]. Pode ser estranho pensar como uma campanha contra violência de homens contra mulheres – sendo estes casais - pode ser sustentada por figuras masculinas, as quais são atingidas ferozmente pela mensagem criada. Como foi dito, as figuras que aparecem nos cartazes são conhecidas do povo chileno, que as identifica ao termo *maricón*, que, em espanhol, é associado, quase imediatamente, ao termo *gay*.

O que temos, então, é uma campanha que atinge diretamente os homens chilenos, agressores ou não, passando-lhes a mensagem de que *maricones* são aqueles que maltratam, agridem, matam (su)as mulheres, sustentada pela imagem de homens que, sendo homossexuais ou não, sofreram preconceito e violências diversas pela associação de suas atitudes, profissão, ideologia ao termo pejorativo *maricón*.

Ao redor desse termo *maricón* gravitam duas acepções conhecidas e dicionarizadas. O objetivo de nossa análise é estudar, a partir da relação dessas duas diferentes significações, dentro de determinadas formações discursivas, os efeitos de sentido provocados pela articulação dessas significações e a composição de "ressignificações" destas no âmbito da campanha.

Como se disse, temos o termo *maricón* significando:

> *Dicionário on-line da Real Academia Espanhola*:
> **1.** m. vulg. ***marica*** (hombre afeminado). U. t. c. adj.
> **2.** m. vulg. ***sodomita*** (hombre que comete sodomía).
> **3.** m. U. c. insulto grosero con su significado preciso o sin él.
>
> Dicionário on-line WordReference, baseado nas acepções do *Dicionário Espasa-Calpe* (2005) de Língua Espanhola:
> **1.** m. *vulg.* ***marica.***
> **2.** *vulg.* Hombre malintencionado o que hace daño a los demás.
>
> Dicionário on-line The Free Dictionary, baseado nas acepções do *Diccionario Manual de la Lengua Española*, 2007. Larousse Editorial.
> **1.** *vulg.* Hombre que tiene movimientos y actitudes que se consideran propios de las mujeres.
> **Nota** Frecuentemente usado de forma despectiva.
> **2.** *vulg.* Hombre que siente atracción sexual hacia otro hombre.
> **Nota** Frecuentemente usado de forma despectiva.
> **3.** *vulg.* Hombre que hace cosas para fastidiar a los demás o tiene malas intenciones: *es un maricón, no sabe más que fastidiar.*
> **Nota** Frecuentemente usado como insulto.

[2] Ver anexo ao final deste trabalho.

Segundo os dicionários consultados, temos, ao menos, duas significações para o termo *maricón*: uma delas faz referência a homens efeminados e/ou homossexuais; e a outra faz referencia a homens mal intencionados, que podem prejudicar outras pessoas. Sobre essas duas significações se constrói a dinâmica da campanha, no sentido de atingir primeiramente os homens chilenos – todas as significações dos dicionários especificam "homem que", "homem X": a crítica é direcionada aos homens heterossexuais, aqueles que se relacionam com mulheres e maltratam suas companheiras, passando-lhes a carga negativa do termo sempre empregada aos homens homossexuais. Por isso sustentar a mensagem do *slogan* sobre imagens de homens abertamente *gays* ou de outros que sofreram preconceito e violência a partir desse termo *maricón*; ainda que, de uma ou outra forma, sejam insultos e maneiras depreciativas de referência a uma pessoa.

Nesse sentido, os movimentos de negação dos homossexuais ante o termo *maricón*; de afirmação destes mesmos homens quanto a sua dignidade e integridade de caráter (que significa desvincular suas práticas sexuais, sua individualidade e subjetividade de atitudes depreciativas e socialmente condenáveis); e de ataque de todos que são contra a violência doméstica e contra os homens que maltratam suas companheiras – desnudando uma prática comum no Chile há muitos anos –, apresentam as formações discursivas existentes nesse discurso de chamamento à crítica de uma situação real, provocando o pronunciamento de outros "discursos de recebimento" – que guardam outras formações discursivas – dessa crítica.

Formação discursiva, Segundo Pêcheux (1995, p. 160 *apud* SOARES e VOIGT, 2010, p. 3), é "aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinado pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito", vai ser, para nosso exemplo, o que pode e deve ser dito num (e em relação ao) *slogan* de campanha contra violência doméstica no Chile, relacionando a ideologia dos enunciadores à materialidade linguística, em forma de discursos, que são dizeres expressos na língua. Assim, cada discurso vai estar inserido em uma determinada formação discursiva, significando uma coisa e não outra, carregado ideologicamente e expresso na língua. No discurso do *slogan* da campanha encontramos, segundo nossa análise, as formações discursivas que se relacionam "contra a violência doméstica", "contra a homofobia", "contra o machismo" e "contra o abuso de poder", existentes pela articulação das significações do termo *maricón*, do uso das fotos e posições sociais dos homens que se mostram a favor dessa luta, provocando efeitos de sentido.

Todas essas formações discursivas respondem a uma mesma formação ideológica – contra as "violências humanas" (praticadas por humanos contra humanos), que também representa a luta das minorias em favor de espaço social que foi tomado por uma maioria construída histórica e socialmente: branca, adulta, heterossexual, cristã-católica e burguesa.

A partir disso, verificamos um ponto para além dos possíveis efeitos de sentido provocados pelo discurso da campanha. A própria ideia de efeito de sentido guarda em si mesma a característica das palavras de não terem seus significados presos a elas. Os sentidos, efeitos de uso das palavras em dadas formações discursivas, em uso na língua, são evocados e não retirados da materialidade dos significantes, indo além da

ideia de arbitrariedade saussuriana, pela presença de enunciadores marcados por ideologias.

Sobre a noção de efeito de sentido, Ferreira (2001, p. 14) diz:

> Diferentes sentidos possíveis que um mesmo enunciado pode assumir de acordo com a formação discursiva na qual é (re)produzido. Esses sentidos são todos igualmente evidentes por um efeito ideológico que provoca no gesto de interpretação a ilusão de que um enunciado quer dizer o que realmente diz (sentido literal).

Assim, podemos dizer que, antes mesmo do termo *maricón* receber as duas acepções dicionarizadas, essa possibilidade de abertura para significados não presos à forma linguística dá espaço para as reproduções deste em diferentes formações discursivas. Esse deslocamento de enunciador – posição discursiva –, de formação discursiva, é que vai gerar as ressignificações.

Em nosso objeto de análise, pensando nas já citadas formações discursivas presentes no discurso proferido por meio da chamada do *slogan*, há efeitos de sentido diferentes em cada uma das formações discursivas e também diferentes ressignificações do termo *maricón* em cada uma delas.

Na formação discursiva "contra o machismo", por exemplo, encontramos uma nova maneira de se representar a masculinidade, pela negação do termo *maricón* – também defendida pela formação discursiva "contra a homofobia" – em relação àquela "contra a violência doméstica", que delineia um novo modelo de masculinidade representado, negando a agressão, a brutalidade e violência contra as mulheres, com o objetivo de fixar que, para ser homem e ser representado como tal, não é preciso maltratar uma mulher; nesse mesmo movimento de negação e afirmação, aparece a formação discursiva "contra a homofobia" que, pela negação da significação de *maricón* atribuída aos homossexuais masculinos – como *pouco homens*, homens efeminados, com atitudes e comportamentos típicos de mulheres – ressignifica, dentro de sua formação discursiva que rejeita tal preconceito, atribuindo os aspectos negativos do termo a quem os merece de fato: *pouco homens* são os homens que maltratam suas companheiras, filhas, mães.

Outra formação discursiva já citada, possível de ser encontrada nesse discurso pela articulação das demais, é a "contra o abuso de poder". Esta, marcada como as outras pela crítica, pode ser direcionada não só aos homens que pensam ter, pela construção social na história em torno de sua figura e os desdobramentos sociais e morais até hoje existentes (relação com a formação discursiva "contra o machismo"), o direito (ou dever) de eliminar ou mostrar-se superior às mulheres, mas também a qualquer pessoa, seja homem ou mulher, rico ou pobre, pertencente a qualquer religião, independentemente da orientação sexual, que se acredite no direito de maltratar alguém por ser ideológica, física, econômica, socialmente diferente.

Dessa forma, cada uma das formações discursivas presentes no intradiscurso "*Maricón* é quem maltrata uma mulher, Digamos isso àquele que merece" ressignifica as significações do termo dentro dos limites de sua materialidade, marcando-as ideologicamente.

O que chamamos até aqui de articulação das formações discursivas pode ser entendido, pelas palavras de Ferreira (2001, p. 18), por interdiscursividade, sendo esta uma "relação de um discurso com outros discursos; vozes discursivas outras que se manifestam em um dado discurso e interferem no seu sentido. Estes discursos alheios penetram no discurso em estudo, interferindo assim no seu sentido." A autora nos chama atenção para a noção de heterogeneidade discursiva encontrada nos discursos devido aos movimentos de penetração de formações discursivas em outras.

E esta articulação de efeitos de sentido resultado do discurso entre interlocutores (Pêcheux, 1969 *apud* Ferreira, 2001, p. 14) permite que outros efeitos de sentido sejam produzidos, relacionados aos discursos, resultado do recebimento do discurso-*slogan* em questão; nos trechos abaixo, mostraremos duas opiniões contrárias a respeito da campanha e as possíveis formações discursivas presentes nos discursos proferidos por meio dos textos postados na internet.

O primeiro que se segue é o texto que originou as duas outras opiniões. Foi escrito em um blogue, no qual se discutem, entre outras coisas, a identidade *gay*, a situação dos homossexuais na sociedade de hoje e como essas questões aparecem discutidas nas redes sociais como blogs, twitter, facebook etc.

Primeiro fragmento:

> *Maricón* o que maltrata uma mulher não, "maltratador" (quinta-feira, dia 28/10/10 – Fran Correas: comentários)
>
> Se vê que no Chile não conhecem bem o idioma espanhol, porque o Serviço Nacional da Mulher daquele país decide lançar uma campanha contra a violência às mulheres, esse mal tão desgraçadamente estendido, com o lema: "*Maricón* é quem maltrata uma mulher". E quem dá sua imagem é um tal Jordi Castell, fotógrafo chileno, conhecido por ser abertamente homossexual, e se defende e responde "me chamam de *maricón* desde criança, pois agora que digam isso àqueles que maltratam." Ou seja, que reconhece o caráter já conhecido de insulto da palavra, mas não conhece seu significado, vê-se, quando defende que chamem de *maricón* aqueles que maltratam. Na Espanha, se conhece esses homens pelo que são: "maltratadores". A violência que exercem contra suas companheiras é conhecida como machista, e o Governo tenta realizar quantas ações, como o governo do Chile agora também faz – pulseiras, campanhas, educação nas escolas ... – mas não conseguem acabar com este mal, que, não nos enganemos, se aprende desde pequeno no seio familiar.[3]

[3] Texto em espanhol, original do blogue**:** Maricón el que maltrata a una mujer NO, maltratador - Jueves, Octubre 28, 2010 Fran Correas – 7 Comentarios. Se ve que en Chile no conocen bien el idioma castellano porque el Servicio Nacional de la Mujer de aquel país decide sacar una campaña en contra del maltrato a las mujeres, ese mal tan desgraciadamente extendido, con el lema "Maricón, el que maltrata a una mujer". Y el que da la cara en la imagen es un tal Jordi Castell, fotógrafo chileno, conocido por ser abiertamente homosexual, y se defiende y reflexiona "a mi me dijeron maricón de chico, pues que se lo digan ahora a los que maltratan". Es decir, que reconoce el carácter de insulto de la palabra de marras, pero no conoce su significado, se ve, cuando defiende que le llamen maricón a los maltratadores. En España a estos hombres se les conoce como lo que son, maltratadores. A la violencia que ejercen sobre sus parejas se le conoce como violencia machista, y el Gobierno intenta llevar a cabo cuantas acciones,

Segundo fragmento:

> "Nacho diz: 29/10/10 – Bom, se você me pergunta, como chileno que sou, acredito que esta campanha em parte erradica os problemas de alguns. Por fim, se dá um rótulo negativo aos "maltratadores", como os chamam na Espanha, que fique bem clara essa diferença, porque aqui (Chile) "maltratador" é mais genérico, não tem um único significado, é mais global, por isso dizer "maltratador" para um homem que bate em uma mulher, seria como chamá-lo de uma forma genérica (poderia ser um maltratador de animais, da natureza, de muitas coisas), então se você me pergunta, como chileno, sim, entendo o que quer dizer aquela campanha. Além de se tirar de uma vez por todas este rótulo negativo tão ofensivo dos *gays* ou homossexuais de gênero masculino".[4]

Terceiro fragmento:

> "Esta campanha é para o Chile, a ideia é que os cidadãos chilenos (homens e mulheres) entendam o problema da violência contra mulheres. Sou chilena e para mim um *maricón* é uma pessoa de merda. Bom, eu entendi perfeitamente a campanha. Nem em todos os países se usam as palavras da mesma maneira e muito menos os insultos. Katty".[5]

A partir dos fragmentos vistos, das ideias já discutidas anteriormente - a respeito das formações discursivas existentes no *slogan* objeto de nosso estudo -, e dos efeitos de sentido advindos do que chamamos articulação das formações discursivas (interdiscurso para Ferreira, 2001), podemos pensar que, se não há uma extensão (e afirmação) de algumas das formações discursivas presentes no *slogan* da campanha nos fragmentos que o seguiram, há, então, uma identificação dos sujeitos com determinadas formações discursivas que ali estão, provocando como resposta, suas manifestações ideológi-

---

como el mismo Chile ahora también emprende - pulseras, campañas, educación en el colegio,...- pero no consiguen erradicar con este mal, que, no nos engañemos, se mama desde pequeño en el entorno familiar."

[4] Texto em espanhol, original do blog: "Nacho says: 29 de octubre de 2010 01:17 Bueno si me preguntas, como chileno que soy, creo que esta campaña en parte erradica dos problemas de uno. Por fin se les da una etiqueta negativa a los maltratadores como les llaman en España, que quede muy bien esa diferencia, porque acá maltratador, es mas genérico, no tiene un único significado, es mas global, por lo cual decirle "maltratador" a un hombre que le pega a una mujer, seria como llamarlo de una forma genérica (podría ser un maltratador de animales, con la naturaleza, con muchas cosas), entonces si tu me preguntas, como chileno, si entiendo lo que quiere decir aquel comercial. Además que por una vez de todas, se le sacaría esta etiqueta tan ofensiva a los gays u homosexuales de género masculino"

[5] Texto em espanhol, original do blogue: "23 de noviembre de 2010 22:46
Este comercial es para Chile, la idea es que las personas chilenas (hombres y mujeres) entiendan el problema del maltrato a la mujer. Soy chilena y para mi un maricón es una persona de mierda. Bueno yo entendí perfectamente el comercial.
No en todos los países se usan las palabras de la misma manera, y mucho menos los insultos. Katty".

cas em/por outros discursos, marcados linguisticamente pelas mesmas formações discursivas.

No primeiro fragmento – texto do blogueiro que incita a discussão – encontramos a formação discursiva referente à luta "contra homofobia" – já presente no *slogan* em questão – articulada com outras como "contra machismo" e até "contra violência doméstica", mas essa sendo menos defendida ideologicamente do que as outras.

A posição de blogueiro dá ao autor deste discurso o livre acesso à questão, sem ser censurado por não ser chileno, ou porque não defende com todas as forças a campanha. Por este motivo, o autor do comentário pode defender sua posição "contra a homofobia" que, segundo ele, a campanha não projeta com grande sucesso. Afirma sua posição favorável "contra machismo" quando diz:

> "A violência que exercem contra suas companheiras é conhecida como machista, e o Governo tenta realizar quantas ações, como o governo do Chile agora também faz – pulseiras, campanhas, educação nas escolas... – mas não conseguem acabar com este mal, que, não nos enganemos, se aprende desde pequeno no seio familiar."

Por outro lado, temos as duas outras posições que são favoráveis à luta promovida pela campanha e também pelas formas pelas quais essa luta foi posta em discurso e em materialidade linguística. O que é, de alguma maneira, criticado na primeira opinião, é reforçado positivamente nas outras, demonstrando que os movimentos de "reconhecimento" do interdiscurso provocam expressão da subjetividade dos sujeitos que são interceptados por esse intradiscurso – o nosso discurso em questão. Como resposta a isso, outros discursos são produzidos, e a relação destes com o(s) primeiro(s) que o(s) provocou(aram) é de identificação ou repulsa.

O conceito de *heterogeneidade,* ligada ao que chamamos até agora de articulação das formações discursivas, depois dito, segundo Ferreira (2001), por interdiscurso, ajuda-nos a entender as interrelações que se vão construindo entre discursos. Essa característica é o resultado dessas articulações e movimentos, demonstrando que um discurso qualquer não é homogêneo, puro ou original. A presença dessas várias formações discursivas – a coexistência destas por associações, rememorações, revisitações a outros discursos já ditos - que foram identificadas num mesmo discurso é o que lhe dá o caráter heterogêneo.

Nesse sentido, a ideia que tentamos esboçar a respeito da identificação dos sujeitos receptores do discurso do *slogan* é referente à noção de *subjetivação* da Análise do Discurso. Para nossa análise, esse conceito está posto na relação desses sujeitos receptores de se reconhecerem e, de alguma forma, se sentirem nesse discurso. O que vai sendo dito é recebido e pode ou não ser acatado. Dessa forma, vê-se – um conceito da Análise do Discurso - que "o sujeito não é a fonte do dizer", e, por isso, o discurso não nasce nos sujeitos. Ao contrário, os sujeitos são interceptados por diversos discursos e, para se posicionar no mundo, expressam linguisticamente sua ideologia.

O que chamamos de rememorações e revisitações a outros discursos já ditos para construir um novo é chamado, na teoria da Análise do Discurso, de pré-construído.

Segundo Ferreira (2001, p. 21) pré-construído é um

> enunciado simples proveniente de discursos outros, anteriores, como se esse elemento já se encontrasse sempre-aí por efeito da interpelação ideológica. (Pêcheux, 1975). Essa formulação de um já-dito assertado em outro lugar permite a incorporação de pré-construídos à FD, concebida como um domínio de saber fechado, fazendo-a relacionar-se com seu exterior.

Com a noção de pré-construído se relaciona uma outra noção, a de memória discursiva, na medida em que a primeira funciona como conteúdo da segunda, sendo esta como uma bagagem que se constrói ao longo da história e das experiências vividas. Sobre memória discursiva, Ferreira (2001, p. 20) diz:

> Possibilidades de dizeres que se atualizam no momento da enunciação, como efeito de um esquecimento correspondente a um processo de deslocamento da memória como virtualidade de significações. A memória discursiva faz parte de um processo histórico resultante de uma disputa de interpretações para os acontecimentos presentes ou já ocorridos (Mariani, 1996). Courtine & Haroche (1994) afirmam que a linguagem é o tecido da memória. Há uma memória inerente à linguagem e os processos discursivos são responsáveis por fazer emergir o que, em uma memória coletiva, é característico de um determinado processo histórico. Orlandi (1993) diz que o sujeito toma como suas as palavras de uma voz anônima que se produz no interdiscurso, apropriando-se da memória que se manifestará de diferentes formas em discursos distintos.

A partir dessas considerações, podemos dizer que todas as noções trabalhadas até agora se relacionam na produção dos discursos. No caso de nosso objeto de estudo, a noção de pré-construído é um elemento que pode ser acessado nessa memória discursiva pelo sujeito que diz. Temos, por exemplo, o discurso (pelo comentário no blogue) de Katty:

> "Esta campanha é para o Chile, a ideia é que os cidadãos chilenos (homens e mulheres) entendam o problema da violência contra mulheres. Sou chilena e para mim um *maricón* é uma pessoa de merda. Bom, eu entendi perfeitamente a campanha. Nem em todos os países se usam as palavras da mesma maneira e muito menos os insultos. Katty".

Para a autora desse discurso a ideia que se forma a respeito do termo *maricón* está diretamente ligada ao fato de ser chilena. Sua posição ideológica ante as significações são construídas histórica e socialmente. Por ser chilena e mulher – fixa o seu lugar de dizer -, a autora vê de perto e se identifica com os acontecimentos cruéis que impulsionaram a campanha, o que provoca a expressão de sua ideologia, por meio da língua. Para ela, também, o fato de algumas pessoas não concordarem ou não aprovarem a

luta empreendida pela campanha se dá por alguns obstáculos linguísticos, que aparecem nas diferenças de uma mesma língua falada em países diferentes.

Isso também ocorre no discurso do *slogan*: "Digamos isso àquele que merece", quando o enunciador chama o interlocutor ao discurso, pedindo a identificação e, se positiva, passar a ser um discurso também do receptor "digamos – nosotros", agora enunciador desse discurso. A subjetivação do enunciador já é iniciada na passagem de uma oração para a outra – "*Maricón* é quem maltrata uma mulher. Digamos isso àquele que merece" – em que o termo *maricón* encerra em si as noções já abordadas de afirmação das posições ideológicas que não são repetidas na oração seguinte. O alvo da crítica dessa campanha é retomado por *al* , que pode ser qualquer homem chileno (no contexto do país) que mereça ser chamado disso, mas não por ser *gay*, mas agressor, por isso pouco homem, sem caráter.

Por nossa análise, afirmamos que, como já foi discutido anteriormente, ocorre uma identificação do sujeito receptor do discurso com uma das formações discursivas "componentes", ativando o que já chamamos antes de *subjetivação.* A individualidade dos sujeitos é acionada pela identificação ou recusa, sendo expressa como resposta que indica sua posição ideológica construída histórica e socialmente – materializada linguisticamente por uma determinada formação discursiva como resposta - marcando a presença do pré-construído, que é trazido para a enunciação pelo acesso ao que chamamos de memória discursiva.

Considerações Finais

> "Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as políticas" [...].
> Michel Foucault, *A Ordem do Discurso*, 2007, p. 10.

A presente análise partiu da problemática apresentada pela proposta da campanha chilena, que utiliza homens homossexuais[6], socialmente marginalizados, para

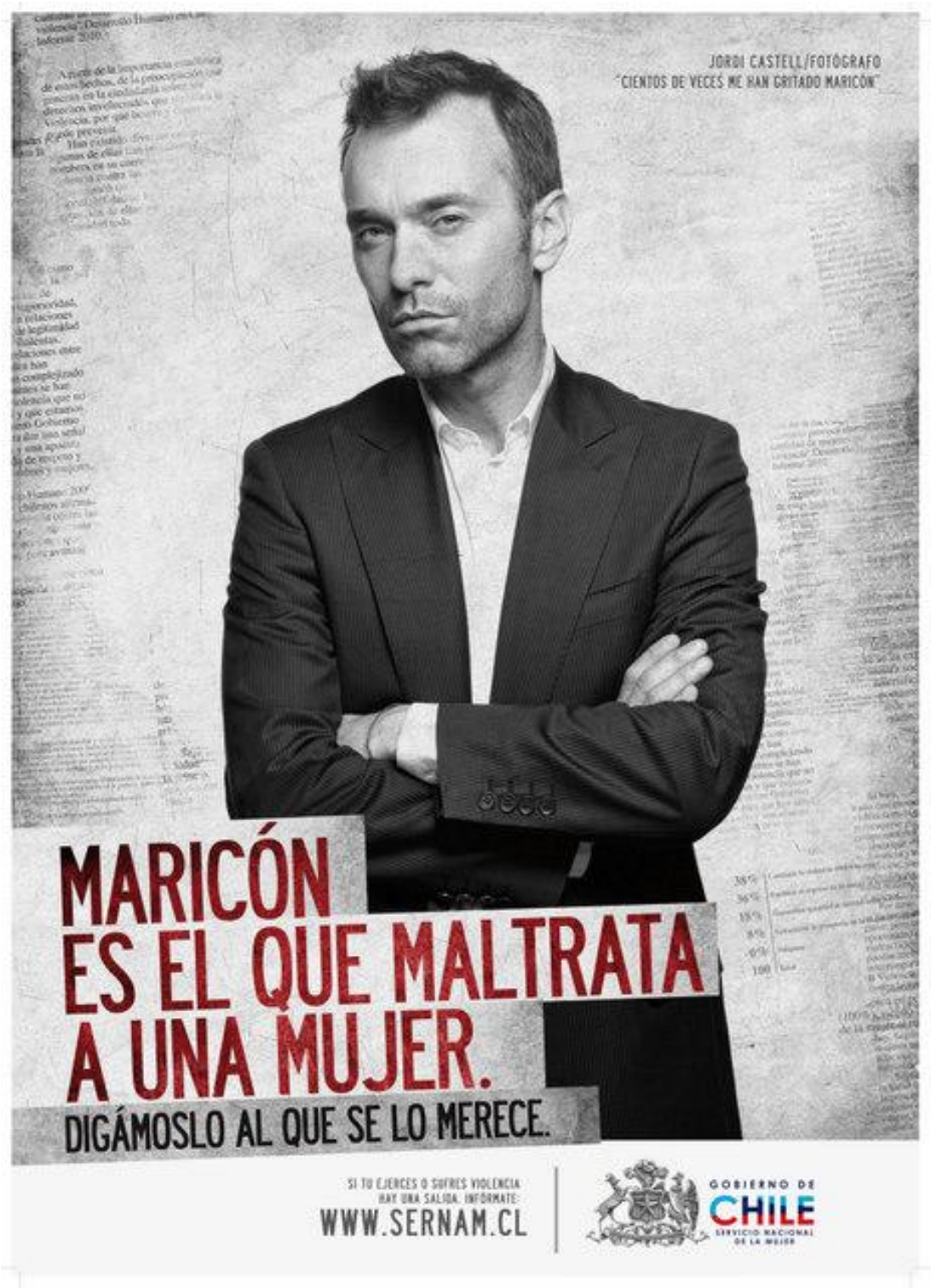
[6] A expressão *homem homossexual* não é redundante. O termo homossexual, como esclarece o dicionário online Priberam [www.priberam.com.pt] é generelizante quanto ao gênero dos indivíduos neste tipo de relação: |cs| (*homo- + sexual*) *adj. 2 g.* 1. Diz-se da relação sexual ou afetiva mantida entre pessoas do mesmo sexo. *adj. 2 g. s. 2 g.* 2. Que ou quem sente atração sexual por pessoas do mesmo sexo ou tem relações sexuais ou afetivas com pessoas do mesmo sexo.

revogar sua posição na sociedade e, num mesmo grito de libertação, expor a violência machista, unindo as forças das minorias sem voz.

Essas formações discursivas analisadas em nosso estudo estão ligadas a discursos proferidos por vozes das minorias sociais que se articulam e significam juntas, num contexto determinado, uma luta contra a hegemonia política e de prestígio social de certos grupos sociais. A violência pela violência – expressa discursivamente pela inversão e negação de valores socialmente depreciados – figura em segundo plano, deixando em destaque a preocupação das autoridades do país em combater a violência doméstica. Nesse sentido, unir às vozes silenciadas na sociedade contemporânea – "tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala" (FOUCAULT, 2007, p. 10) –, sua história e percurso de exclusão significa dar forças ao contra-ataque da fragilidade física e histórica da mulher, construída na medida em que o oposto atribuído ao homem, antes consolidado como ponto de partida de valorização e paradigma, seja o alvo dessa investida; em um entre-lugar histórico e social, encontra-se a figura do *gay*, que é visto pelo heterossexual masculino como sua semelhança degenerada, mas não-mulher.

Assim, a campanha acaba por desnudar não apenas a realidade ainda atual de violação dos direitos humanos fundamentais, como também a gradual experiência crítica do indivíduo contemporâneo, que se propõe cada vez mais a perceber, questionar e falar sobre injustiças e terríveis crimes sociais mascarados em tentativas benevolentes de manutenção de atitudes autoritárias e não democráticas.

Anexo



Disponível em: http://sernam.cl/portal/index.php/afiches-2010

Referências bibliográficas

FERREIRA, M. C. L. *Glossário de Termos do Discurso.* Porto Alegre: UFRGS, 2001.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 15 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

VOIGT, J. K. e SOARES, A. S. F. *Homoafetividade e as formações discursivas: a falsa idéia de "Opinião Própria".* Cascavel / PR UNIOESTE - II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: *Diversidade, Ensino e Linguagem* 06 a 08 de outubro de 2010.

Sites acessados

01 de junho de 2011

http://es.thefreedictionary.com/maric%C3%B3n
http://www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=568889
http://atinachilepro.bligoo.cl/content/view/1062453/Maricon-es-el-que-maltrata-a-una-mujer.html
http://www.aquienleimporta.com/2010/10/maricon-el-que-maltrata-una-mujer-no.html
http://www.rae.es/rae.html
http://www.wordreference.com/definicion/
http://sernam.cl/portal/acesso em 31 de janeiro de 2012.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):165-179, 2012

Representações sobre o idoso em *sites* e/ou comunidades na internet

BIANCA CLARA LOPES
Aluna bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. e-mail de contato: bianca_lopes27@hotmail.com

ELIANE RIGHI DE ANDRADE
PUC-Campinas. Professora pesquisadora, orientadora do Projeto de Pesquisa "Representações sobre o idoso em sites e/ou comunidades na internet". e-mail: elianerighi@terra.com.br

Resumo: Este artigo pretende apresentar alguns resultados de pesquisa sobre o projeto desenvolvido em Iniciação Científica sobre as representações do idoso que aparecem em *sites* e comunidades virtuais, utilizando recortes discursivos selecionados de alguns deles. Embasados teoricamente pela abordagem discursiva da linguagem bem como por conceitos de identidade e representação dos estudos socioculturais, e utilizando-nos da Análise do Discurso como dispositivo metodológico, pretendemos apresentar algumas das imagens sociais que são disseminadas sobre o idoso nesses contextos, as quais tendem a provocar alguns efeitos de sentido estereotipados, enfatizando algumas imagens do idoso, tais como a doença, a fragilidade e a dependência, que são compartilhadas e reforçadas pela sociedade, colocando-os num movimento fora do discurso legitimado socialmente.
Palavras-chave: Representações do idoso; mídias digitais; Análise do Discurso.

Abstract: this article aims to share some results of the project developed in the Scientific Initiation Program, which discusses the representations of the elderly presented by some digital genres, such as virtual communities and sites, using discourse segments selected from some of them. Theoretically supported by the discourse approach and concepts of identity and representation from socio-cultural studies and using the Discourse Analysis methodology, we intend to show that the social images spread by those genres tend to provoke some stereotyped effects of meaning, highlighting some images of the elderly, such as fragility, dependence and sickness, which are shared and reinforced by society, putting them off the discourse which is socially legitimate.
Keywords: representation of elderly; digital media; Discourse Analysis.

O artigo que ora se apresenta é resultado de algumas conclusões do trabalho desenvolvido no Grupo de Pesquisa "Estudos do Discurso", da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Este trabalho tinha como objetivo fundamental analisar as representações sobre o idoso que circulam em algumas comunidades virtuais e *sites* veiculados na internet, de modo que, por meio de indícios da materialidade da língua, pudéssemos captar alguns traços que constituem a identidade do

idoso e o tipo de imaginário que se constrói sobre a velhice nesses gêneros digitais, compreendendo, assim, as relações de poder que atravessam tais discursos e que se disseminam na sociedade, contribuindo para um certo olhar sobre o idoso.

A relevância do tema se deve à constatação de que a população brasileira envelhece e hoje representa parte significativa da mesma. Dessa forma, há uma necessidade de ressignificar o espaço do idoso na sociedade brasileira, a qual tem sido proposta, entre outros documentos oficiais, pelo Estatuto do Idoso, aprovado em 2003. Cabe-nos, neste breve artigo, então, apresentar alguns resultados de nosso estudo sobre as imagens que circulam dos idosos em alguns gêneros digitais, relacionando-as ao modo como o velho é representado socialmente em algumas dessas "novas" mídias e alguns efeitos de sentido que tal imaginário provoca.

Nossa discussão parte da constatação da importância dos vários discursos que circulam no meio social na constituição do sujeito e de sua identidade, sendo que o discurso da mídia digital tem, em nossos tempos, uma relevância ainda maior, por sua capacidade de disseminação das informações em velocidade recorde, transmutando as noções convencionais de espaço e tempo. Além disso, é um discurso que se caracteriza pela troca de impressões e imagens em diferentes pontos do globo, atravessando diversas comunidades, o que permite ultrapassar limites até então reservados à esfera privada e a grupos sociais restritos. Se é um discurso de grande alcance, podemos pensar em seu funcionamento articulado ao processo de formação de identidades, determinado pelas relações de poder que permeiam as sociedades e nas quais os sujeitos estão inseridos sócio-historicamente.

Fundamentação teórica

Nossos estudos teóricos se baseiam fundamentalmente numa perspectiva discursiva da linguagem, apoiados, entre outros autores, em Pêcheux e Foucault, e nos conceitos de identidade e de representação desenvolvidos pelos estudos sócio-culturais – principalmente por autores como Hall e Woodward –, e que serão desenvolvidos a seguir.

O conceito primeiro para se refletir brevemente em nosso trabalho diz respeito à própria linguagem, meio de expressão do imaginário e da constituição de identidades e representações, que, pela perspectiva teórica da Análise do Discurso de linha francesa e dos estudos discursivos, está relacionada a outras noções teóricas de grande importância, tais como intradiscurso, materialidade linguística, história e ao próprio conceito de discurso como estrutura e acontecimento.

Assim, tudo o que é dito, expressado por meio da linguagem, é tido como uma concretização, uma materialização de um acontecimento ligado à memória discursiva, aos aspectos histórico-sociais, à cultura, à época, e à posição que o sujeito (não só "usuário" dessa linguagem, mas também constituído por ela e nela) ocupa na sociedade em que vive. Dizemos, então, que o discurso representa essa relação do que é dito (intradiscurso) e do que não é dito, mas que é possível de se dizer (interdiscurso); do que é materializado (na língua) e de tudo o que envolveu essa materialização (condições de

produção do discurso, ditos anteriores); de tudo o que foi recebido por herança, de toda memória discursiva que está silenciada, mas que, de alguma forma, aparece como possibilidade de se dizer por meio da língua, promovendo rupturas com o que já foi dito. Dessa maneira, segundo Pêcheux (1997, p. 17), o discurso pode ser definido como estrutura (materialidade linguística) e também como acontecimento: "ponto de encontro de uma atualidade e de uma memória".

No entanto, ao contrário do que se imagina pelo senso comum, ainda que o eu-enunciador seja responsável pela materialização do dizer no momento da enunciação, não é o sujeito consciente que cria e produz os discursos, pois "os sujeitos acreditam que 'utilizam' seus discursos quando na verdade são seus 'servos' assujeitados, seus suportes" (PÊCHEUX, 1990, p. 311).

Assim, podemos dizer que os discursos constroem os sujeitos e não o contrário, uma vez que todos os discursos que envolveram o sujeito durante toda a sua vida e ao longo de toda história, vão defini-lo, influenciá-lo a produzir todos os seus dizeres e, por mais "novos" que eles possam parecer, são baseados no que já existiu, no que já foi dito. Nas palavras de Foucault (2002, p. 49):

> O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e quando tudo pode, enfim, tomar forma de discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si.

Além disso, os dizeres e fazeres (as práticas discursivas e não discursivas) se entrelaçam e produzem sentidos por meio das "formações discursivas" (FOUCAULT *apud* PÊCHEUX, 1990, p. 314), que podem ser exemplificadas com os conjuntos de enunciados pertencentes a grupos sociais específicos, a redes sociais, a grupos políticos, a grupos profissionais, a grupos religiosos, enfim, são diversas formações que, apesar de aparentemente fechadas, são influenciadas pelo exterior, "'constitutivamente 'invadida[s]' por elementos que vêm de outro lugar (isto é, outras FD) que se repelem nela[s], fornecendo-lhe[s] suas evidências discursivas fundamentais" (PÊCHEUX, 1990, p. 314).

Dessa forma, também podemos dizer que existem regras, imposições dentro e fora dessas formações discursivas, de modo que não se é permitido que certos indivíduos (não legitimados socialmente) produzam alguns dizeres ou que certos discursos sejam difundidos em alguns lugares. Assim, podemos dizer que

> [a] produção do discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que visam determinar aquilo que pode ser dito em um certo momento histórico (FOUCAULT *apud* GREGOLIN, 2007, p. 15.)

Concluímos, portanto, ainda segundo Foucault (2002), que existem nas sociedades sistemas de controle, de rarefação e até mesmo de exclusão dos discursos e dos

sujeitos, de modo que se uma pessoa não tem legitimação ou, de certa forma, direito para fazer uso da palavra, seus dizeres não serão aceitos socialmente, o que o pode tornar "invisível" pelo grupo, já que "o discurso é o espaço em que saber e poder se articulam (quem fala, fala de algum lugar, baseado em um direito reconhecido institucionalmente)" (FOUCAULT *apud* GREGOLIN, 2007, p. 14).

Em relação ao conceito de identidade, trazido dos estudos culturais, este estaria, primeiramente, ligado ao próprio ato de identificar-se. Apesar de a identidade aparentemente sugerir uma ação a qual dependa exclusivamente da escolha do sujeito (como se ele pudesse, conscientemente, escolher suas identificações), o processo de identificação é determinado, fundamentalmente, segundo Woodward (2000), por fatores como a história, o meio (espaço) onde ele vive, a herança cultural, a memória, a época (contexto histórico-social) em que vive e todas as representações culturais e sociais que caracterizam seus ideais, pensamentos e desejos, os quais o marcam desde o seu nascimento até o momento presente de sua vida e que constituem sua memória discursiva.

Portanto, de acordo com Rutherford (apud WOODWARD, 2000, p. 19):

> [...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora... a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação.

É possível ainda afirmar que o termo identidade assume hoje um caráter flexível, mutável, uma vez que, segundo Hall (1997), na sociedade contemporânea, marcada incisivamente pela globalização e pela tecnologia, o sujeito pode manter diversas identificações que se distinguem e aparentemente podem se contradizer, caracterizando, assim, um sujeito fragmentado, pluralizado, representando um suposto conflito em sua subjetividade e em sua forma de construir sua identidade:

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 1997, p. 13).

Hall (1997) problematiza o conceito de identidade, fazendo-nos refletir sobre uma suposta "crise de identidade" que o mundo enfrentaria hoje, ocasionada, principalmente, pela globalização associada à revolução tecnológica. Assim, pode-se dizer ainda que, nessa "sociedade de mudança constante, rápida e permanente" (HALL, 1997, p. 15), as estruturas que ligam os sujeitos às suas identidades se tornaram frágeis, efêmeras (BAUMAN, 2001), já que com a mesma facilidade que o sujeito passa a se identificar, pode rapidamente deixar de fazê-lo, porque

> [à] medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, so-

> mos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 1997, p.14).

Além disso, de acordo com Woodward (2000), a identidade pode ser caracterizada pela diferença e, inevitavelmente, pela exclusão, ou seja, o indivíduo, por exemplo, só pode ser britânico exatamente porque não é americano, só pode ser branco porque não é negro, uma característica aparentemente exclui a outra, uma identidade é essencial para que a outra se defina. Dessa forma, é possível afirmar que a identidade também é relacional, já que ela depende, fundamentalmente, de relações com o "externo", de comparações com outros processos de identificação. Podemos afirmar, ainda, que a identidade é marcada por símbolos que, de certa forma, representam significados compartilhados socialmente.

Outro conceito que nos interessa é o de representação, o qual está profundamente vinculado ao anterior, já que

> [a] representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas as questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? (WOODWARD, 2000, p. 17).

Assim, podemos afirmar que os mais diversos sistemas de representação que permeiam os meios sociais, inclusive o meio digital, que é o foco deste trabalho, tem o poder de construir e (de)formar identidades, disseminando sentidos que são demarcados pelos grupos sociais por meio das diferentes formações discursivas.

Etimologicamente, o termo representação carrega o sentido de "fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, mesmo uma ideia, por intermédio da presença de um objeto" (FALCON, 2000, p. 45). É possível, portanto, acrescentar que o conceito de representação está ligado a tudo aquilo que, de certa forma, caracteriza e constitui um imaginário, o qual não precisa estar necessariamente vinculado à "realidade", e que as representações "são frequentemente expressas (ou mesmo materializadas) através de signos – sinais, emblemas, alegorias e símbolos" (FALCON, 2000, p. 42) e, portanto, por meio da própria linguagem – que é um sistema simbólico –, fazendo com que se (re)produza sentidos e valores compartilhados socialmente.

As representações estão, ainda, relacionadas às relações de poder que se disseminam pela sociedade, em suas diferentes instâncias (FOUCAULT, 2002). Assim, como afirma Woodward (2000, p. 18),

> pode-se levantar questões sobre o poder da representação e sobre como e por que alguns significados são preferidos relativamente a outros. Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído.

Hall (1997) acrescenta que, quando falamos, estamos sempre representando algo ou alguém, pois o sujeito sempre vai falar "a partir de uma posição histórica e cultural específica", ou seja, é um representante dessa cultura, dessa ideologia, desse momento histórico e fala de acordo com esses referenciais.

Concluímos, portanto, que estamos rodeados pelos mais diversos tipos de representação a respeito de pessoas, objetos, acontecimentos, culturas, etnias, políticas, os quais circulam em nossos meios de comunicação, via linguagem, e que se apoiam em relações de poder que estão em evidência na sociedade e são decisivamente influentes na formação das identidades.

Aspectos metodológicos

O estudo proposto baseou-se numa perspectiva metodológica interpretativista, de caráter discursivo (PÊCHEUX 1990; 1997 e FOUCAULT 2002), o que implicou, inicialmente, um trabalho de análise das condições externas ao discurso da mídia, ou seja, das condições de produção deste, constituídas no contexto histórico-social. Por ser de natureza interpretativa, coloca-se como um trabalho qualitativo, em que se buscam, nos efeitos de sentido, regularidades a partir da materialidade linguística.

A constituição do *corpus* de análise foi realizada a partir da seleção de comunidades e *sites* pesquisados, no período correspondente a dezembro de 2011 a maio de 2012. É importante ressaltar ainda que, devido ao fato de o material se encontrar disponível digitalmente na rede, este foi gravado em arquivo digital, de forma que ele se conservasse para a análise da forma primeira em que foi coletado e que pudesse ser utilizado, mesmo que não estivesse mais acessível na rede, o que acontece com os materiais de natureza digital. Do trabalho de seleção e organização dos recortes discursivos, surgiram, então, três eixos para a análise, que nortearam o trabalho interpretativo. Esses eixos foram estabelecidos a partir do processo de reflexão diante do "objeto" de estudo, que não se tratou, portanto, como algo pré-concebido, mas construído no processo de análise.

Condições de produção do discurso dos gêneros digitais trabalhados

Para delimitar o espaço discursivo em que desenvolveremos nosso trabalho de análise, traremos alguns estudos sobre o discurso da mídia, relacionando-o, especificamente, às mídias que trabalharemos em nossa pesquisa e às condições de produção desses discursos.

De acordo com nossos estudos, podemos entender a internet não só como uma mídia ou um meio de comunicação, mas também como um espaço "de interação e de organização social" (CASTELLS apud PEREIRA e MORAES, 2003, p. 5).

Assim, a 'mídia digital' ou 'nova mídia' pode ser concebida como "uma revolução dos modos sociais de interagir linguisticamente" (MARCUSCHI, 2005, p. 19), "uma espécie de protótipo de novas formas de comportamento comunicativo" (MARCUSCHI, 2005, p. 13) uma vez que, com suas características distintas e específicas, ela introduz

uma nova maneira de manifestar, divulgar e disseminar informações e opiniões, caracterizando novas maneiras de se relacionar socialmente. No entanto, além de representar esse profundo impacto na comunicação e, acima de tudo, no uso da linguagem, a internet também se posiciona como uma relevante disseminadora de representações e formadora de identidades, representações que refletem, na virtualidade, as relações de poder que permeiam a nossa sociedade real. Em outras palavras, como já aponta Gregolin (2007, p. 19), "na sociedade contemporânea, a mídia realiza a imensa tarefa de fazer circular as representações e, nesse sentido, coopera para as interconexões entre os fios desse entrelaçamento".

Dessa forma, a internet como mídia digital evidentemente desenvolve também este papel, com o diferencial de que, além de seu discurso poder ser reproduzido em diferentes espaços, representando um alcance muito maior do que o de outras mídias convencionais, ela é considerada uma "mídia da memória" (PATINO *apud* PEREIRA e MORAES, 2003, p. 6), já que o que é publicado na rede pode ser visto e armazenado por qualquer pessoa que tiver acesso a esse material, ainda que seja posteriormente removido do meio virtual, pois pode ser trazido "à memória" por qualquer usuário que a ele teve acesso, o que significa uma vasta divulgação das representações vinculadas por esse meio.

Além disso, percebemos que, muitas vezes, as representações que circulam no meio digital são generalizadas ou estereotipadas e essa percepção corresponde aos estudos de Gregolin (2007, p. 17-18), a qual acredita que as funções sociais da mídia são

> asseguradas pela ampla oferta de modelos difundidos e impostos socialmente por processos de imitação e formas ritualizadas. Esses modelos de identidades são socialmente úteis, pois estabelecem paradigmas, estereótipos, maneiras de agir e pensar que simbolicamente inserem o sujeito na "comunidade imaginada". A sofisticação técnica produz uma verdadeira saturação identitária pela circulação incessante de imagens que têm o objetivo de generalizar os modelos. A profusão dessas imagens age como um dispositivo de etiquetagem e de disciplinamento do corpo social.

Exemplificando essas afirmações, podemos dizer que, nas primeiras buscas em *sites* e comunidades sobre o idoso, em que utilizamos exatamente a palavra "idoso" como chave de busca, observamos que surgiam nos resultados uma grande concentração de *hiperlinks* com divulgação de asilos e casas de repouso e de instituições que cuidam da saúde e da integridade dos idosos, o que, de certa forma, pareceu nos revelar certa tendência de pensamento em que a velhice é vista pela sociedade como um sinônimo de dependência, necessidade de ajuda e doença, o que não deixa de ser um indício de uma representação estereotipada do que é considerado ser velho.

Ademais, podemos apontar a importância da mídia digital na constituição das identidades por introduzir e fazer circular na sociedade novos gêneros de texto, chamados "gêneros digitais", que, apesar de assumirem características semelhantes entre si, como a "não-linearidade, volatilidade, multimodalidade, interatividade e hipertextualidade" (PEREIRA e MORAES, 2003, p. 6), apresentam peculiaridades muito evidentes que os distinguem e os constituem cada qual como um gênero único e diferente.

Assim, dentro desses diversos gêneros que permeiam o meio eletrônico, escolhemos trabalhar apenas dois, *sites* e comunidades virtuais, pelo seu potencial de interação entre usuários e pelo seu poder multiplicador de representações, por meio da publicação e postagens de textos, imagens e a divulgação de outros *links*, o que os torna "reprodutores" e disseminadores dessas imagens. Além disso, caracterizam-se por serem públicos e, portanto, acessíveis a qualquer usuário, sem haver a restrição de acesso e necessidade de prévia autorização para consulta.

Uma breve descrição de *site* (ou sítio) é feita por Araújo (2011, p. 33), que afirma que um *site* é simplesmente "a plataforma de comunicação e divulgação online", ou seja, um dispositivo, no meio virtual, de um grupo, empresa, entidade ou instituição, que não precisa existir no mundo real, mas que, de fato, ocupa uma posição no mundo digital e pode ser ali constituído e desconstituído, segundo seus interesses.

Quanto à comunidade virtual, podemos defini-la como "[u]ma coleção de membros com relacionamentos inter-pessoais de confiança e reciprocidade, partilha de valores e praticas sociais com produção, distribuição e uso de bens coletivos num sistema de relações duradouras" (MARCUSCHI, 2005, p. 22).

Podemos afirmar, portanto, que os participantes de uma comunidade virtual compartilham certas ideias e verdades e, inevitavelmente, são unidos por algum tipo de laço identitário.

Dentro das várias comunidades e *sites* encontrados que diziam respeito aos idosos, permitindo, assim, infinitas possibilidades de análise, estabelecemos como critérios de escolha a relevância de conteúdo e a quantidade de visitas, membros e aprovações, que puderam ser verificadas pelas ferramentas de acesso aos meios analisados.

Num primeiro estudo sobre as condições de produção dos *sites* e comunidades virtuais que se destinavam aos idosos, observamos que os resultados das buscas variavam de acordo com o termo utilizado na pesquisa. Dessa forma, ao utilizar a palavra "idoso" na busca, na grande maioria dos casos, surgiam *sites* de entidades e casas de repouso para o idoso. Embora nosso estudo não contemple diretamente as imagens que acompanham esses espaços discursivos, percebemos, em geral, que eram mostradas figuras saudáveis, rostos felizes.

Quando o termo escolhido para a busca foi "velho" apareciam figuras humanas satirizadas, de aparência estranha, que sugerem efeitos de sentido outros, os quais nos propormos a discutir no resultado de análise.

Em relação às comunidades do *Facebook* selecionadas, podemos dizer que todas as comunidades escolhidas possuíam em seu mural algum *link* ou alguma referência à saúde, o que nos leva a concluir que o objetivo geral dessas comunidades virtuais é desempenhar um trabalho social de assistência ao idoso, oferecendo, muitas vezes, serviços, dicas e sugestões, a fim de proporcionar meios (muitos deles "pagos") para uma melhor qualidade de vida ao idoso. Também encontramos, na maioria das comunidades do *Facebook*, uma forma de interação entre os chamados "cuidadores de idosos", constituindo-se como espaços para trocas de experiências e referências, o que nos leva a concluir que são também espaços direcionados para o mercado de trabalho que se desenvolve ao redor desse grupo social.

As comunidades do *Orkut*, por outro lado, possuem um caráter mais "panfletário" de proteção aos idosos, denunciando e condenando, por exemplo, injustiças e

maus tratos a idosos. No entanto, nenhuma delas se presta a oferecer ajuda real aos idosos necessitados, mas se colocam como porta-vozes dos velhos.

Alguns resultados de análise

Uma de nossas primeiras constatações na análise é que, embora nos puséssemos a buscar *sites* e comunidades que traziam referência aos idosos, houve pouquíssimas oportunidades em que o idoso falou por ele mesmo. Isso nos permitiu concluir que o idoso também no espaço virtual não tem voz, ou seja, seu dizer é interditado ou excluído, fazendo com que outros assumam sua voz no discurso (os cuidadores, os médicos, os membros da família etc.) Dessa forma, podemos ressaltar que o sujeito idoso é muito mais objeto do dizer do que autor do dizer, ou seja, sua voz é, muitas vezes, silenciada. Assim, o sujeito idoso, que é objetificado, passa a ser nomeado de diferentes formas e essas nomeações lhe atribuem certos sentidos, que são disseminados socialmente. O idoso é sempre visto em falta: de saúde, de trabalho, de atividade, de dinheiro, de carinho, o que o coloca em uma posição antagônica em relação ao jovem, que tudo tem.

Apresentamos a seguir dois recortes que contemplam em sua análise um pouco dos três eixos temáticos que foram construídos no processo de organização do *corpus* de pesquisa. A construção da análise em eixos permitiu-nos o cruzamento de recortes, que são atravessados pelos diferentes temas. Tal configuração deve-se ao fato de a construção dos conjuntos de representação ter sido realizada a partir da própria análise e não de categorias estabelecidas *a priori*. Dessa forma, constituímos três eixos que embasaram nossa análise: 1. a designação do idoso; 2. a objetificação do idoso (em oposição a um idoso sujeito no dizer) e 3. o idoso na falta (que é compensada por um excesso no dizer) .

Trazemos a seguir um recorte em que focamos o primeiro eixo: as designações do idoso, embora eles se atravessem na discussão proposta. Guimarães (2003, p. 57), em artigo que discute a relação entre a designação e o espaço de enunciação, aponta que as designações atribuídas a algo ou alguém o fazem significar, atribuindo-lhe uma identidade. Essa identidade desdobra-se num conjunto de predicados. Segundo o autor, as designações são construídas por uma história enunciativa, ou seja, o objeto se constrói linguisticamente por aquilo que é dito sobre ele na tessitura histórico-social. Portanto, nesse eixo, coube-nos discutir alguns dos sentidos que emergem no fio discursivo a partir das designações que são conferidas aos idosos em certos *sites* e comunidades.

RD[1] 1
SER IDOSO E SER VELHO

Idoso é quem tem muita idade; velho é quem perdeu a jovialidade. A idade causa a degenerescência das células; a velhice, a degenerescência do espírito.

[1] RD: iniciais que remetem a Recorte Discursivo.

Você é idoso quando se pergunta se vale a pena; você é velho quando, sem pensar, responde que não.
Você é idoso quando sonha; Você é velho quando apenas dorme.
Você é idoso quando ainda aprende; Você é velho quando já nem ensina.
Você é idoso quando se exercita; Você é velho quando apenas descansa.
Você é idoso quando o dia de hoje é o primeiro do resto de sua vida; Você é velho quando todos os dias parecem o último da longa jornada.
Você é idoso quando seu calendário tem amanhãs; Você é velho quando ele só tem ontens.
O idoso se renova a cada dia que começa. O velho se acaba a cada noite que termina.
Pois enquanto o idoso tem seus olhos postos no horizonte, onde o sol desponta e ilumina a esperança, o velho tem sua miopia voltada para as sombras do passado.
O idoso tem planos, o velho tem saudades.

Comunidade do Orkut *Idosos Fofinhos*. Acesso em 10/01/2012.

Primeiramente, notamos que o recorte, que se encontra na página de abertura da comunidade citada e que foi postado sem autoria, se constrói em forma de dicotomias, estabelecidas na relação de oposição entre idoso e velho. Nessa relação, ao idoso são atribuídas características e ações positivas, tais como é aquele "que se pergunta se vale a pena", é aquele "que ainda aprende", "que se exercita", "que se renova", que sonha, "que pensa no futuro" (tem amanhãs e olhos postos no horizonte), portanto, "que tem planos". Dessa forma, fala-se de um sujeito ativo, que tem esperança, saúde (para se exercitar) e que está aberto a novas experiências, características estas que, na sociedade, aparecem mais associadas ao jovem. Em relação ao velho, atribuem-se características exclusivamente negativas, tais como a "degenerescência do espírito", a inflexibilidade (no trecho "responde que não"); é apresentado, ainda, como aquele que não aprende ou ensina, que, enfim, vê o mundo de forma "míope", portanto, com uma visão estreita.

Na materialidade linguística, observamos como essa relação de oposição se constrói também com o uso de advérbios. Primeiramente, o velho é o que responde "não", advérbio que atribui à sua postura certa inflexibilidade. No trecho, "nem ensina", a negação aparece outra vez na forma da conjunção "nem" (e não). Portanto, ao velho são atribuídas características nas quais ele se encontra em falta (tema que iremos trabalhar em outro eixo de análise), produzindo imagens negativas desse sujeito, que é nomeado, então, como "velho". Aparece também o uso do advérbio "apenas", por duas vezes, em "apenas descansa" e "apenas dorme". Nesse caso, o uso desse advérbio associado às ações de descansar e dormir sugere, ainda, uma depreciação das ações atribuídas a ele, insinuando que se espera mais desse sujeito na sociedade (portanto, há uma expectativa social em relação a suas ações). Ao atribuir a tais ações do dia a dia uma certa simplificação, torna-as desinteressantes e desimportantes para qualquer sujeito, revelando o papel secundário atribuído ao velho numa sociedade em que a rapidez, a urgência e a produtividade imperam e a ociosidade (representada pelo dormir e

descansar) poderia estar associada à preguiça e improdutividade, tipicamente realçadas aqui como hábitos de quem é velho.

Nos trechos, "você é idoso quando *ainda* aprende" e "você é velho quando *já* nem ensina", o uso dos advérbios sublinhados estabelece uma interessante relação entre as nomeações velho e idoso, que são apenas aparentemente opostas. "Já" sugere uma relação de sentido de antecipação e precocidade, que, ao ser atribuída ao velho, revela-se negativa, pois socialmente seria esperado que o sujeito aprendesse em qualquer idade. Em relação ao advérbio "ainda", este marca um efeito de sentido de "atraso", que, nesse caso, parece indicar, por parte do enunciador, que algo (o processo de aprendizagem) não era esperado, ou seja, embora seja dito que o idoso é aquele que aprende, isso não representa, de fato, uma ação atribuída a alguém em idade avançada, pois "ainda" acrescenta ao verbo uma circunstância de uma ação fora da normalidade.

Essas ideias, portanto, em aparente oposição, reforçam sentidos estabilizados que parecem circulam socialmente, enfatizando interpretações estereotipadas para o velho ou mesmo para o idoso, ainda que se procure suavizar a velhice, atribuindo-lhe esta nomeação. Pode-se dizer, ainda, que a oposição de sentidos se dá mesmo entre o termo "velho" e outro que aparece na primeira linha do recorte: a "jovialidade". A velhice, então, pode ser tomada como a falta da juventude. Essa interpretação decorre da expressão "velho é aquele que perdeu a jovialidade". Dessa forma, podemos inferir que a velhice se opõe à juventude e que no termo "idoso" procura-se interditar o sentido demarcado pela idade avançada (que seria um sentido comum aos dois termos: velho e idoso), já que ambos os termos remetem a sentidos negativos no mundo social, sentidos esses que são produzidos pelos sistemas simbólicos de onde originam as representações (HALL, 1997).

Essa relação de sentido é ratificada, mais uma vez, no uso dos termos "amanhãs" e "ontens" - de natureza dêitica – em "você é idoso quando seu calendário tem *amanhãs*/ Você é velho quando ele só tem *ontens*", fazendo com que os elementos linguísticos destacados, de natureza situacional (pois caracterizam o momento da enunciação), remetam o velho ao passado e o idoso ao futuro, produzindo o efeito de sentido de que idoso pode ser comparado ao jovem, agregando a si as características positivas que a ele são conferidas, tais como o aprendizado, a esperança e a vida ativa. Essa ideia fecha o recorte com a presença da oposição entre os termos, "horizonte" e "passado", que aparecem associados às duas nomeações novamente.

Dessa forma, podemos concluir que há uma tentativa de "ressignificação" do termo idoso, pretendendo afastar as representações negativas sugeridas pelo outro termo que o designa – velho, representações essas que são compartilhadas socialmente e que projetam o imaginário que se tem do que é velho. Para atribuir ao sujeito velho uma representação positiva é necessário nomeá-lo como "idoso", mas criar uma relação desse termo com a juventude. Portanto, as nomeações encerram sentidos mais ou menos estabilizados que são responsáveis pelas construções identitárias compartilhadas socialmente e que são determinadas pelos sistemas de valores que vigoram na sociedade e que colocam o velho numa posição de passividade e de interdição.

Outra observação que podemos fazer em relação à designação desse grupo social se refere à nomeação da própria comunidade: *Idosos Fofinhos*. Primeiramente, remete-nos aos sentidos positivados do termo idoso, mas ao qual é acrescentada uma adjeti-

vação: *fofinhos*. Se, por um lado, a qualificação ao termo pudesse remeter a gestos de interpretação favoráveis ao idoso, já que "fofinhos" é um termo destinado a coisas que são queridas, estimadas, como animais de estimação ou bichinhos de pelúcia, e, além disso, o termo se encontra no grau diminutivo, o que remete a um tratamento carinhoso e amável, podemos pensar em outros gestos de interpretação que concorrem nesse sintagma nominal e que nos permitem relacioná-lo ao segundo eixo de análise que propusemos: a objetificação do idoso.

Se pensarmos que um animal de estimação tem sua existência condicionada a seu dono e um brinquedo é um objeto pelo qual, ainda que se tenha apreço, é inanimado e passivo e pode ser deixado em um canto a qualquer momento ao ser substituído por outro brinquedo novo, a adjetivação "fofinhos" talvez possa indicar também efeitos de sentido negativos, pois o idoso poderia ser considerado "fofinho" nas condições de uma existência passiva, não questionadora, ou seja, em condições em que os outros sujeitos é que agem por eles, falam por eles e até sentem por eles, o que, de certa forma, aparece representado numa comunidade virtual em que se fala sobre o sujeito idoso ou velho, mas ele não tem espaço para se dizer, para colocar seus conflitos, suas indignações, suas reivindicações. Como é visto, então, o velho que não é passivo, dócil, quieto, como um bichinho de pelúcia? É essa representação que pretendemos trazer para a discussão com um segundo recorte:

> **RD2**
>
> (N*ome da Pessoa*)[2]
>
> Diariamente tenho a oportunidade de receber velhinhos/velhinhas no banco em que trabalho. Sempre tive uma atenção especial para com eles. Adoro conviver com esse pessoal: lindos, doces, frágeis, carentes, experientes, etc. Existem as exceções, mas no geral são ótimos! Paguei (*sic*), no semestre passado, a cadeira Introdução à Gerontologia na UFPE e me apaixonei mais ainda por essa turma. Ao terminar meu curso de Psicologia gostaria de trabalhar com este segmento.
>
> **Comunidade do Orkut *Eu amo velhinhos fofinhos*. Acesso: 23/08/2011.**

Podemos observar nessa outra comunidade cujo nome traz certa semelhança com a outra, primeiramente, o modo como os idosos são designados pelo enunciador: o termo velho, no grau diminutivo, nas formas feminina e masculina, é utilizado por ele, atribuindo ao grupo uma certa empatia. O termo "velho", por estar no diminutivo, "alivia" as imagens negativas a ele associadas. Há a presença, ainda, de certo "discurso amoroso"[3] no recorte em questão, que faz com que tenhamos um olhar de afinidade,

[2] O nome do enunciador foi preservado para não identificação.

[3] É a partir de Barthes (1990) que discutimos a constituição de um discurso amoroso. Para ele, o sujeito que ama coloca primeiramente o objeto amoroso como uma imagem idealizada, de perfeição. Depois, há o momento de desencantamento, em que o objeto passa a ter defeitos e imperfeições. Dessa forma, colocamos o idoso aqui como esse objeto de amor, passivo e subjugado ao sujeito que ama. Portanto, há novamente a imagem do "objeto fofinho", como no recorte anterior.

de identificação, para com esses idosos. Esse discurso se materializa no intradiscurso em uma sequência de adjetivos utilizados para caracterizar esse grupo social: *especial, lindos, doces, frágeis, carentes, experientes, ótimos,* e no uso dos verbos *adorar* e *apaixonar-se*, também presentes no recorte. Dessa forma, esse "velhinho(a)" é objeto de carinho e amor, o que o coloca numa posição de "objeto amoroso".

No entanto, o idoso que foge a esse estereótipo, a esse papel passivo atribuído a ele, "as exceções", como o enunciador afirma, é rechaçado por ele. Notamos no uso da conjunção "mas" o sentimento de contrariedade que se expõe no dizer do enunciador: não se espera que os idosos ajam de outra forma, não é essa a imagem que a sociedade tem ou gostaria de ter. Isso se expõe, portanto, na construção adversativa no fio discursivo.

Há também a ocorrência de outras formas para nomear os idosos, utilizadas pelo enunciador: primeiramente, "turma" e, ao final, "segmento". Se o enunciador parte de um olhar carinhoso para o idoso, atribuindo-lhe o termo "velhinho(a)", o que o individualizaria enquanto sujeito, na sequência o designa como grupo (*turma*) e, ao final, atribui-lhe, com o uso do termo "segmento", um efeito de sentido de coisificação, pois o uso desse substantivo abstrato faz uma referência ao mundo econômico e a um setor específico do mundo dos negócios: a velhice. Dessa forma, podemos sugerir como um gesto de interpretação que a imagem do idoso também se relaciona a uma mercadoria, pois aqui o enunciador o coloca como um "segmento", não como sujeito, o que significa atrelar sua imagem à possibilidade real de se obter lucro na prestação de serviços a esse grupo que cresce numericamente. Podemos dizer, ainda, que essa imagem está em concordância com os valores do mundo capitalista, discurso hegemônico no mundo social, em que o sujeito se transforma em mercadoria e é "avaliado" pelo seu valor de troca na sociedade.

Algumas conclusões...

Finalizando este artigo, poderíamos ainda concluir, por esses resultados da análise e de muitos outros que aqui não foram levantados pela brevidade do artigo, que há um uso excessivo de palavras para caracterizar o idoso, para nomeá-lo ou atribuir-lhe predicações, o que parece estar em uma relação de oposição a um dizer que, embora velado, aparece na forma de uma "ausência" significativa: a falta constitutiva que é atribuída ao idoso. Este seria, portanto, um sujeito sempre em falta, em falta da juventude, em falta de saúde, em falta do que fazer, imagens que remetem a um sujeito sempre em déficit numa sociedade que prima pelo excesso (de imagens, de dinheiro, de exposição social). Essa falta seria "compensada" no dizer com diferentes formas de tentar conter o idoso numa definição, numa identidade, o que revela, portanto, a dificuldade em restringir – em "conter" o idoso – a um conjunto de imagens estabilizadas e inertes: há o idoso passivo, mas também o idoso inconformado – que é apresentado aqui como a exceção. Isso porque a identidade é um processo em construção numa sociedade em que os valores sociais e, portanto, as representações, que são produtos desses sistemas simbólicos, aparecem associados à fluidez, à efemeridade, bem como à mercantilização dos sujeitos.

Dessa forma, ao questionarmos as representações sobre o velho propostas pela mídia digital, propomos uma reflexão sobre espaços outros para o idoso se reinventar nessa sociedade que prima pelo novo, por valores baseados na aparência e na instantaneidade e que condena, muitas vezes, os que estão às margens sociais à invisibilidade e ao silenciamento. Se não houver espaço para a diversidade (do velho, do novo etc.) corremos o risco, nessa homogeneização, segundo as palavras de Bauman (2004, p. 158), de condenar "as vidas dos seres humanos que caíram ou foram jogados para fora desses limites" a não valerem a pena. Só há possibilidade de realizar gestos outros de sentido sobre a velhice se a reflexão sobre tais imagens estabilizadas que circulam socialmente se deslocarem dos sentidos únicos que são priorizados nos discursos hegemônicos da mídia, gerando novas interpretações. Dessa forma, a disseminação dessas reflexões pelo discurso científico-acadêmico é um espaço que encontramos para contribuir para essa ruptura, divulgando olhares outros sobre o idoso e a velhice.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, A. C. "O conceito de novas mídias e a utilização das mídias na publicidade", in: *Anais do Intercom*: *XXXIV Congresso Brasileiro de Comunicação*. Recife: UNICAP, 2011.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. H. dos Santos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1990.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FALCON, F. J. C. "História e representação", in: CARDOSO, C. F. e MALERBA, J. (org.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 8 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

GREGOLIN, M. R. "Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades", in: *Revista Comunicação, mídia e consumo.* São Paulo, vol. 4, n. 11, p. 11-25, nov. 2007.

GUIMARÃES, E. "Designação e espaço de enunciação: um encontro político no cotidiano", in: *Revista Letras*, n. 26: limites e fronteiras. Santa Maria: UFSM, 2003.

HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997.

MARCUSCHI, L. A. "Gêneros textuais emergentes no contexto de tecnologia digital", in: MARCUSCHI, L. A. e XAVIER, A. C. *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005.

PÊCHEUX, M. "A análise de discurso: três épocas", in: GADET, F. e HAK, T (org.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1997.

PEREIRA, F. H e MORAES, F. M. "Mas afinal, internet é mídia?", in: *Anais do Intercom*: *XXVI Congresso Brasileiro de Comunicação.* Belo Horizonte: Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2003.

WOODWARD, K. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual", in: SILVA, T. T. da (org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):180-198, 2012

Negócio como nome geral no falar de Minas Gerais*

EVA DOS REIS ARAÚJO BARBOSA
Graduanda em Letras pela UFMG.
e-mail: eva.letrasufmg@hotmail.com

FERNANDA JÚNIA APARECIDA TEIXEIRA DA CONCEIÇÃO
Graduanda em Letras pela UFMG.
e-mail: fernandajat@hotmail.com

GIOVANNA CRISTINA RODRIGUES ALVES RAFAEL
Graduanda em Letras pela UFMG.
e-mail: gigi.giovanna@hotmail.com;

JÉSSICA NAYRA SAYÃO DE PAULA
Graduanda em Letras pela UFMG.
e-mail: jessicanayra@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar a frequência do substantivo *negócio* como nome geral na fala dos habitantes de seis cidades mineiras. Esse objetivo é fundamentado pela nossa hipótese de que o nome genérico já fosse mais utilizado do que o nome etimológico pelos mineiros no início do século XXI. O corpus utilizado foi coletado do Projeto Mineirês, da Faculdade de Letras da UFMG, e engloba 45 entrevistas transcritas diretamente da oralidade. Tomamos como base os parâmetros de Hopper (1991), que aborda casos recentes de gramaticalização. Os dados mostraram que a forma gramatical de *negócio* foi mais utilizada do que a forma lexical, mas que a frequência de uso desse item ainda é baixa, se analisado o número total de palavras utilizadas pelos informantes em suas entrevistas. Os resultados obtidos ainda são parciais, por envolverem dados estatísticos. Posteriormente, desenvolveremos essa parte da pesquisa.
Palavras-chave: gramaticalização; parâmetro de Hopper; negócio; nome geral; referenciação.

Abstract: This article aims to analyze the frequency of the noun *negócio* as a general noun in the speaking of the inhabitants of six cities of Minas Gerais, Brazil. This goal is motivated by our hypothesis that the generic noun was already used more than the etymological noun by people from this state in the early twenty-first century. The corpus used was collected from Mineirês Project, of Faculdade de Letras of UFMG, and includes 45 interviews transcribed directly from oral tradition. We have based on the parameters of Hopper (1991), who discusses about recent cases of grammaticalization. The data showed that the grammatical form of *negócio* has been more used than the lexical form, but the frequency of use of this item is still low, if considered the total number of words used by informants in their interviews.

* Trabalho sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Sueli Maria Coelho (UFMG).

The results are still partial, because they involve statistics. Later on we will develop this part of the research.
Keywords: grammaticalization; Hopper parameter; "negócio"; general noun; referral.

1. Introdução

Alguns substantivos na língua portuguesa passam por um processo de abstração que permite a tais nomes atuarem com uma maior possibilidade de referenciação no mundo. Essa categoria é chamada de *nomes gerais*, e tem *coisa* como seu representante mais significativo:

> **Coisa, cousa** *sf.* **'aquilo que existe ou pode existir'** [grifos nossos] 'objeto inanimado' | cousa XIII, coussa XIII, coysa XVI | Do lat. *causa*. (CUNHA, 2010. p. 160)

Além de *coisa*, nome genérico por excelência, há outros substantivos que exercem a função de nomes gerais. No estado de Minas Gerais, por exemplo, a palavra *trem* traz consigo essa capacidade de referenciação mais abrangente e, assim como *trem*, outros nomes – alguns em nível nacional, outros não – atuam como generalizadores, tais como *treco*, *troço* e *negócio*. Trataremos da ocorrência desse último no falar dos mineiros.

Para o estudo, selecionamos 45 entrevistas do total disponibilizado pelo projeto Mineirês, da Faculdade de Letras da UFMG. Esse projeto, coordenado pela professora Jânia Martins Ramos, traz, ao todo, 93 entrevistas transcritas da oralidade dos habitantes de Belo Horizonte, Arceburgo, Piranga, São João da Ponte, Mariana e Ouro Preto, feitas nos anos iniciais do século XXI. As entrevistas selecionadas para a análise são compostas de 24 falas femininas e de 21 masculinas. A faixa etária dos informantes varia de 5 a 80 anos e a escolaridade engloba os três períodos de educação existentes no Brasil (fundamental, médio e superior), completos ou não, mais os analfabetos. Os informantes residem tanto no meio urbano quanto rural.

Quanto aos critérios de análise, adotamos a ideia de que *negócio* e suas variantes (*negoço, negós e negó*), quando usadas em contextos de nomes genéricos, são apenas variações fonéticas. Isso não ocorre quando *negócio* é usado em seu sentido etimológico, o que já poderia indicar uma perda semântica sofrida pelas formas variantes. Não descartamos a influência do uso dialetal do item em questão. O dialeto mineiro, por exemplo, é conhecido pelos falantes de outros estados por "engolir" as sílabas das palavras (*dibadacama* – debaixo da cama; *dendapia* – dentro da pia; *mastumate* – massa de tomate), podendo ser *negó* apenas mais um desse fenômeno. No entanto, reiteramos que as formas variantes já apresentam restrição semântica, podendo ser esta uma forte motivadora da redução fonológica e consequente gramaticalização de *negócio*. Para ilustrar essa afirmação, criamos os exemplos abaixo:

(1) Ele fechou um **negócio** importante para a empresa ontem.

(2) Ele fechou um **negoço/negó[s]/negó** importante para a empresa ontem.

(3) As **negociações** não foram bem-sucedidas.
(4) As **negoçações** não foram bem-sucedidas.

(5) João **negociou** a venda do seu celular.
(6) João **negoçou** a venda do seu celular.

Nesses pares de sentenças, as variantes de *negócio* não fazem referência ao sentido etimológico desse item (transações comerciais), mesmo estando em contextos que exigem essa referenciação específica. Já em contextos generalizadores, isso não acontece, ao contrário, todos os itens possuem a mesma referenciação:

(1) Maria, cadê o **negócio** que sua prima te deu?
(2) Maria, cadê o **negoço** que sua prima te deu?
(3) Maria, cadê o **negó[s]** que sua prima te deu?
(4) Maria, cadê o **negó** que sua prima te deu?

Nesse conjunto de orações, todas as formas em negrito apresentam o mesmo nível de abstração. Portanto, pelo contexto do enunciado, todas elas possuem o mesmo referente no mundo.

Conforme os principais pressupostos da gramaticalização e dos nomes gerais, analisaremos a frequência do substantivo *negócio* no falar mineiro em suas duas possibilidades de aplicação. Pretendemos, com isso, avaliar brevemente o *status* da gramaticalização desse item e fornecer, aos estudos sobre variação linguística, dados do estado de Minas Gerais referentes aos anos iniciais do século XXI. Nossa hipótese é de que tal nome já era bastante utilizado (mais como generalizador do que no seu sentido etimológico) pelos falantes mineiros no início dos anos 2000, e a frequência do uso, juntamente com a especialização, a perda semântico-fonológica e outros critérios, é um dos pré-requisitos para a gramaticalização de um item (cf. BYBEE, 2003; BYBEE & HOPPER, 2011, *apud* GONÇALVES et al., 2007).

2. *Referencial teórico*

2.1. Gramaticalização: alguns conceitos[1]

No início do século XX, o linguista francês Antoine Meillet divulgou os primeiros conceitos sobre o fenômeno da gramaticalização, o qual, para ele, se refere à "passagem de uma palavra autônoma à função de elemento gramatical" (1912, p. 131).

[1] As referências sobre os trabalhos de Meillet (1912), Hopper (1991) e Lehmann (1995 [1982]) encontram-se nos capítulos 1 e 2 de GONÇALVES, S. C. L.; LIMA-HERNANDES, M. C.; CASSEB-GALVÃO, V. C., 2007.

Gonçalves et al. (2007), de maneira explicativa, acrescentam ao conceito de Meillet que, numa formulação mais restrita, a gramaticalização poderia ser definida como um processo por meio do qual alguns elementos lexicais se desenvolvem e se tornam gramaticais e, se os elementos já forem gramaticais, passam a mais gramaticais ainda, apresentando-se mais previsíveis quanto ao seu uso.

Desde então, ao longo dos anos, com a concepção clássica de gramaticalização proposta por Meillet (1912), os estudos sobre esse fenômeno linguístico adotaram tanto a concepção sincrônica quanto a diacrônica em suas metodologias, sendo a última forma a mais tradicional nas pesquisas. Essa perspectiva, também conhecida como histórica, se configura como a mais tradicional, porque os resultados da passagem de *item lexical* > *item gramatical* ou – *gramatical* > + *gramatical* são mais visíveis se analisados em um período de tempo mais longo.

Gonçalves et al. (2007) explicam que a pesquisa é *diacrônica* se a preocupação do estudo estiver voltada para a explicação de como as formas gramaticais surgem e se desenvolvem na língua. Quando ela é *sincrônica*, a preocupação está voltada para a identificação de graus de gramaticalidade que uma forma linguística desenvolve a partir dos deslizamentos funcionais sofridos por ela devido ao uso da língua (enfoque discursivo-pragmático). A perspectiva *pancrônica*, que é a junção das duas anteriores, é também uma possibilidade de análise, de acordo com os autores.

Lehmann (1995 [1982]) e Hopper (1991) são alguns dos estudiosos que adotam, cada um, a diacronia e a sincronia, respectivamente, em seus estudos. Apoiando-se na perspectiva histórica, o primeiro propõe um instrumental de análise para processos de gramaticalização mais antigos, como é o caso de *vossa mercê* no português. Já o segundo utiliza a sincronia para embasar seus parâmetros de análise, uma vez que, diferentemente de Lehmann (1995 [1982]), seus estudos se voltam para processos emergentes de gramaticalização. Omena e Braga afirmam que os instrumentais de Lehmann (1995 [1982]) e Hopper (1991) recortam objetos distintos devido à especificidade de cada proposta, e isso dificulta a aplicação "sistemática e consistente a um mesmo fenômeno de gramaticalização" (OMENA & BRAGA, 1996; apud GONÇALVES et al., 2007, p. 68).

Na pesquisa aqui feita, a perspectiva de Hopper (1991) é a que melhor se aplica, pois a passagem da palavra *negócio* de nome a nome geral é relativamente recente se comparada a outros processos de gramaticalização. Para Gonçalves e Carvalho (2007, p. 79), o artigo de Hopper (1991) vem a ser um "guia empírico para tendências de gramaticalização, apreensíveis na língua em uso", e essas tendências de gramaticalização podem ser observadas no item objeto da análise a qual nos propomos a fazer.

Hopper (1991; *apud* GONÇALVES; CARVALHO, 2007, p.79-85) indica alguns parâmetros que devem ser observados nos fenômenos de gramaticalização que se adequam à sua proposta. Eles são a *estratificação*, a *divergência*, a *especialização*, a *persistência* e a *descategorização*. Abaixo, de forma sucinta, descrevemos cada um desses parâmetros:

PARÂMETRO	DESCRIÇÃO
Estratificação (layering)	Em um domínio funcional amplo, novas "camadas" estão sempre emergindo e coexistindo com as antigas. Isso acontece porque a suplantação da forma antiga não é imediata.
Divergência	A unidade lexical que dá origem ao processo de gramaticalização pode manter suas propriedades originais. Poderia ser interpretada como um caso especial de estratificação.
Especialização	Estreitamento da escolha de formas pertencentes a um mesmo domínio. Uma consequência é o aumento na frequência do uso da forma mais adiantada no processo de gramaticalização.
Persistência	Prevê a manutenção de alguns traços semânticos da forma-fonte na forma gramaticalizada, o que pode ocasionar restrições sintáticas para o uso dessa forma.
Descategorização	Remete à perda, por parte da forma em processo de gramaticalização, dos marcadores opcionais de categorialidade e de autonomia discursiva. Em outras palavras, a forma em gramaticalização tende a perder ou a neutralizar as marcas morfológicas e os privilégios sintáticos que caracterizam as formas plenas (nomes e verbos), podendo chegar a zero.

Tomaremos como base nessa pesquisa somente os três primeiros parâmetros. A persistência requer um estudo mais aprofundado para verificar sua ocorrência. Consideramos também que ainda não ocorreu o processo de descategorização da forma analisada.

2.2. Nomes genéricos

Quando se trata de nomes gerais, podemos referir à conceituação dada por Halliday e Hasan (1976, p. 274), os quais os definem como um caso limítrofe entre um item lexical (caracterizado por pertencer a classes abertas de palavras, lexemas concretos que se inserem em um sistema aberto) e um item gramatical (signos lingüísticos "vazios", lexemas abstratos, palavras acessórias que pertencem a um sistema fechado) como são considerados *coisa*, *trem* e *negócio*.

A classe dos nomes gerais consiste em nomes que possuem função generalizadora, uma vez que não fazem referência a determinadas propriedades de um item com a finalidade de predicá-los (nesse sentido, predicar não consiste em atribuir propriedades, mas corroborar que uma ou várias coisas são referidas por um determinado nome) (MILL, 1973). Por meio dessas características, podemos dizer que, geralmente, tais itens são utilizados para se referir a seres animados, inanimados, sentimentos, etc, pois o processo de gramaticalização que ocasionou a perda de referenciação dos itens fez com que seus significados se tornassem genéricos, podendo ser aplicados em vários contex-

tos. O fato de ter um significado geral fez com que o item genérico fosse frequentemente interpretado apenas pela referência a algum outro elemento, podendo este ser diferente de seu sentido literal, como ocorre em *negócio*, nosso objeto de estudo:

(1) Faço **negócio (transação comercial)** diretamente com o proprietário.
(2) Por favor, pegue esse **negócio (objeto)** para mim.

Os exemplos acima mostram claramente uma mesma palavra com significados e contextos distintos. Na primeira frase, a palavra *negócio* se trata de um item lexical, pelo fato de manter seu sentido etimológico. Já na segunda frase temos a mesma palavra, porém gramaticalizada, o que se evidencia pelo seu esvaimento semântico que resulta na perda de referencialidade, tornando-se o que se chamamos de *nome genérico*.

Segundo Halliday e Hasan (1976, p. 275), podemos ver o *status* dos nomes gerais pelas perspectivas lexical e gramatical. A primeira perspectiva considera-os como membros superordenados – nomes que podem ser usados para representar uma classe inteira ou categoria de coisas – de um maior sistema lexical. Já a segunda perspectiva demonstra que os nomes gerais fazem parte de uma classe fechada, devido à transferência do sentido literal para um sentido figurado, promovendo a transição de seu sentido mais concreto para um sentido mais abstrato.

Geralmente, os nomes gerais podem estar acompanhados de um determinante, podendo ser ele um artigo definido ou indefinido, pronomes possessivos ou demonstrativos, os quais podem conferir aos substantivos um grau de referenciação acentuado ou não dentro de um determinado contexto de atuação do item. A utilização de pronomes ou artigos junto com os nomes gerais pode atuar de forma anafórica, na tentativa de retomar algo anteriormente citado, ou de forma catafórica, com a finalidade apresentar um elemento no discurso do falante:

(1) É **esse negócio** aqui, olha. (*Negócio* acompanhado por um pronome demonstrativo dêitico / + específico / referenciação acentuada)
(2) Lembra **daquele negócio** que te falei? (D*aquele* – termo anafórico que pode retomar um assunto anteriormente falado entre duas ou mais pessoas / - específico / referenciação menos acentuada)
(3) **O negócio** é o seguinte: vamos ter que agilizar nosso trabalho. (Nesse contexto, *negócio* é um elemento catafórico, pois apresenta o assunto que será tratado.)
(4) Tem **um negócio** que preciso te falar. (Catáfora)
(5) Não mexe nos **meus negócios**, por favor. (*Negócio* acompanhado de um pronome possessivo. É mais específico, pois limita o possuidor - *meus*, não *seus* ou *deles* -, mas é menos específico porque o interlocutor pode possuir várias coisas, vários *negócios*.)

É importante ressaltar que, quando se trata de um estudo sobre nomes gerais, não basta apenas darmos a conceituação, mas também focalizarmos que é necessário estabelecer uma ligação entre anáfora, referenciação e fatores extralinguísticos. Tais considerações são importantes a serem feitas, pois o processo de abstração desencade-

ou um processo de gramaticalização, de modo que isso refletiu em sua limitação de referência a outros elementos.

2.3. *O nome geral* negócio

De acordo com o dicionário etimológico de Cunha (2010, p. 448), a palavra *negócio* significa "*sm.* 'comércio, transação, ajuste' | XIII, *anegócio* XIII | Do lat. *negōtĭum –ĭi*". Já o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, além do significado etimológico, traz um sema ligado à informalidade:

> ***Negócio**: sm. 1- Trato mercantil,comércio. 2-loja, empresa, casa comercial. 3- assunto, interesse (empresarial, financeiro, de caráter pessoal etc.) 4 - acordo, transação, relação, trato (comercial, profissional, de amizade etc.). 5 - empreendimento (ger. vantajoso)* ***6 - Regionalismo: Brasil. Uso: informal. algo de que não se sabe ou não se lembra o nome; alguma coisa*** [grifos nossos] *(Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa)*

Podemos perceber que essa palavra está intimamente relacionada ao mundo capitalista, por se referir primeiramente ao tipo de trabalho desenvolvido por empresários e investidores. Por isso, esse modo de trabalho é também conhecido como "mundo dos negócios". No entanto, o processo de abstração pelo qual esse item lexical pode vir passando o fez atingir uma maior referenciação no mundo, não se remetendo somente ao modo de produção capitalista. Nesse caso, tanto *negócio* quanto suas variantes atuam como nomes gerais, sendo as formas variantes específicas do contexto generalizador. Esse último caso seria, portanto, o significado informal trazido pelo dicionário Houaiss.

O processo gramatical de *negócio* não se restringe apenas à sua perda semântica, pois também houve mudanças fonológicas em decorrência do aumento de seu uso, o qual possibilitou o aparecimento de suas variantes. Estas não ocorrem só no aspecto enquanto palavra x significado, mas também no que se refere às suas derivações, dando espaço para admitir conjugações verbais, adjetivação, variações de sua prosódia e de sua grafia, conforme mostrado a seguir:

1) Está tudo **negoçado**,viu.
   (*Negoçado*, nesse contexto, atua como um adjetivo.)
2) Tem dias que estou meio **negoçado**.
   (Podemos concluir que *negoçado*, nesse contexto, também se trata de um adjetivo.)
3) Esse **negoço** está **negoçando**.
   (Nessa frase, temos uma variante de *negócio*: *negoço*. E, como *negoço* foi verbalizado, assumiu a forma de gerúndio.)
4) O **negócio negoçou** tudo errado.
   (Nessa frase, temos uma forma verbal empregada no pretérito perfeito, além do próprio substantivo.)

Com base nesses exemplos, podemos dizer que as variantes de *negócio*, como um item gramatical, não têm relação alguma com o seu sentido etimológico, uma vez

que suas variantes têm relação apenas com o seu significado geral. Podemos dizer, então, que o ato de *negociar* se distingue do ato de *negoçar*, *negociando* é diferente de *negoçando*, e assim por diante. *Negociar* consiste no ato de estabelecer relações comerciais, enquanto *negoçar*, não se sabe ao certo até que esteja inserido em um contexto, podemos inferir para tentar desvendar o seu significado. *Negociar*, *negociando* e *negociado* exprimem os significados de sua forma plena, a palavra *negócio* quando exerce sua função de item lexical. Já *negoçar*, *negoçando* e *negoçado* exprimem os vários significados de *negócio* como item gramatical, com a perda de sua capacidade de referenciação no mundo extralinguístico.

Para medir o processo de gramaticalização de *negócio*, podemos nos basear nos valores semânticos, uma vez que ocorreu a transferência de um domínio de conceptualização para outro, promovendo a mudança de um sentido mais concreto para um mais abstrato. Para que o nome genérico *negócio* sofresse o processo de gramaticalização, houve influência de alguns mecanismos, tais como a *inferência* e a *generalização*.

Bybee et al. (1994) explica que a inferência consiste na interpretação que podemos fazer acerca de uma determinada frase, um nome ou uma expressão inserida em um contexto específico. Devido às diversas interpretações que o item *negócio* pode proporcionar, o ouvinte, ao ter contato com esse item, pode se remeter a vários contextos, cabendo a ele eleger um possível significado que possa ter relação com o contexto em que se encontra. Já a generalização, outro mecanismo da gramaticalização que interferiu significativamente no processo de gramaticalização do nome geral que abordamos em nossa pesquisa, consiste na perda de traços específicos de significado, devido à expansão de contextos apropriados para o uso de determinado item gramatical. A frequência de uso pode ser algo relevante nesse mecanismo, pois quanto mais utilizado é o item, maior a probabilidade de haver um desgaste semântico, de modo que se torne mais abstrato semanticamente.

Podemos dizer que a inferência e a generalização são complementares. Enquanto a inferência está ligada à possível interpretação que o item referido pode ter em vários contextos, a generalização se associa à expansão desses contextos para o uso do item, de modo que ambas são consequências da perda de referência do item *negócio*. Ao se tornar um item gramatical, ele teve seus contextos de uso expandidos, devido ao processo de gramaticalização que lhe conferiu também a classificação de nome geral. Com os contextos expandidos para o seu uso, *negócio* pode ser interpretado de várias maneiras, dependendo do foco e do contexto em que é utilizado.

2.3.1. *Referência e Referenciação em* negócio

Conforme afirma Kempson (1980), há um problema do significado com a referência do objeto, da palavra em uso. É um caso que ocorre com a palavra *negócio* em seu processo de gramaticalização, em que sua capacidade de referenciação é perdida devido ao esvaziamento semântico da palavra. Com isso, podemos afirmar que a relação de nomeação entre a palavra *negócio* e seu objeto não é transparente, passível de referenciação imediata com seu significado etimológico, uma vez que seu uso mais recorrente não possui um valor semântico definido.

Umas das tendências básicas no tratamento da referência é a noção de lingua-

gem como atividade sócio-cognitiva em que a interação, a cultura, a experiência e os aspectos situacionais interferem na determinação referencial. Sabemos que o fator resultante que evidencia o processo de gramaticalização do nome *negócio* consiste na sua perda de referenciação, em que seu significado literal, original, referente às transações e atividades comercias, passa a assumir cada vez mais um significado mais geral, em que se pode fazer referência a várias coisas. Desse modo, é necessário fazer inferências, colocar em prática os conhecimentos de linguagem para entender o contexto de aplicação de *negócio*. Para isso, temos de entender o que é a referenciação e como ela atua.

De acordo com Mondada (*apud* KOCH, 2010, p. 34), a referenciação não privilegia a relação entre as palavras e as coisas, mas a relação intersubjetiva e social no seio da qual as versões do mundo são publicamente elaboradas, avaliadas em termos de adequação às finalidades práticas e às ações em curso dos enunciadores. Nesse caso, podemos estabelecer uma ligação entre a noção de referência e os contextos de atuação de *negócio*. Para compreender o significado aplicado no contexto que o falante utiliza a palavra, é necessário avaliar as intenções do falante, fazer inferência, entender as possíveis interpretações que o contexto estabelece para poder entender o significado atribuído a *negócio* na enunciação. Observemos o exemplo:

> Se o seu negócio for turismo ecológico não perca a oportunidade de visitar o Parque do Itacolomi e também o distrito de Lavras Novas (distante 13 km de Ouro Preto) lá tem muitas cachoeiras bacanas dá pra ir de ônibus, se informe na rodoviária sobre os horários. (Fonte: *guiadoviajante.com.br*)

Devido aos diversos significados que a palavra *negócio* pode possuir, podemos interpretar seu significado com base no contexto, a fim de atribuir um significado para ela, como tentamos fazer no exemplo acima. Desse modo, podemos interpretar das seguintes maneiras: "Se o seu negócio for turismo..." nos dá a ideia de que a palavra *negócio* tem o significado de área de interesse ou objetivo, e também, pode significar a pretensão do turista de expandir economicamente, sendo *negócio* nesse último contexto equivalente a oportunidades de expansão no mercado financeiro.

Os nomes gerais, como *negócio*, podem exercer funções anafóricas e catafóricas quando associados aos determinantes, pronomes e artigos, conforme foi citado algumas seções atrás. Obviamente, para se chegar a tais interpretações, é preciso que haja inferência, associação de conhecimentos da língua, para que o receptor possa entender o que o falante/enunciador pretende transmitir, não só com a utilização do nome geral, mas também com a maneira que ele pode atuar em um determinado contexto, seja exercendo a sua função de item lexical seja de item gramatical. Observemos os exemplos:

a) Você lembra daquele **negócio** que te falei?
(“Daquele negócio” age como anáfora de um assunto anteriormente tratado por duas ou mais pessoas.)

b) **O negócio** é o seguinte: vamos ter que agilizar o trabalho.
(Nessa frase, a palavra negócio está introduzindo um elemento novo no discur-

so.)

c) Você viu **o negócio** que estava no armário?
(O artigo definido associado ao nome geral presente na frase se trata de um traço determinante, não se trata de um negócio qualquer, mas do negócio, algo definido, independente se o seu significado está explícito ou não.)

Nesses contextos, o nome *negócio* não tem um referente cotextual antecedente, o que o torna não-correferencial. No entanto, o leitor/ouvinte sabe a que é que esse nome se refere, pois existe uma referência externa que se dá pela interação entre os locutores. A atividade inferencial interpretativa funda-se, aqui, num conjunto de operações relativamente complexas e apresenta algumas características não abarcadas pela análise gramatical. É nesse sentido que os processos de referenciação, condução tópica e coerência discursiva estão imbricados. Como *negócio* possui um significado abstrato, o qual lhe confere falta de referência, podemos entender que nem sempre o seu processo anafórico está associado à retomada de um item anteriormente citado no discurso. Ele pode ser uma anáfora indireta, em que *negócio* não precisa necessariamente corresponder a um antecedente em seu contexto, pois ele pode inserir novos referentes, cuja interpretação depende da memória cognitiva do falante na língua.

No exemplo citado (c), podemos destacar uma anáfora indireta. A anáfora indireta é, geralmente, constituída por expressões nominais definidas ou por pronomes interpretados referencialmente sem que lhes corresponda um antecedente (ou subsequente) explícito no texto. Podemos entendê-la como uma estratégia endofórica de ativação de referentes novos e não de uma reativação de referentes já conhecidos, o que constitui um processo de referenciação implícita (MARCUSCHI, 2000, p. 53). Assim, a memória discursiva do leitor/ouvinte será essencial para que ele faça a interpretação de uma expressão referencial anafórica, nominal ou pronominal. O discurso, pois, constrói aquilo a que faz remissão: a representação que opera como uma memória compartilhada, "publicamente" alimentada pelo próprio discurso, sendo os sucessivos estágios dessa representação responsáveis, ao menos em parte, pelas seleções feitas pelos interlocutores, particularmente em se tratando de expressões referenciais.

2.3.2. *Os mecanismos da gramaticalização: a metáfora e a metonímia aplicadas a* negócio

Segundo Heine et al. (1991b, p. 150; *apud* GONÇALVES et al., 2007), no processo de gramaticalização, atua um princípio cognitivo em que velhas formas podem ser exploradas com a finalidade de exercer novas funções. Baseando-se nesse princípio, afirma-se que ocorre a mobilização de conceitos mais concretos, com um grau maior de especificação de um item, para a explanação de um fenômeno menos concreto, resultante de um processo de abstratização. A partir de tais conceitos, buscamos aplicá-los ao nome geral abordado nesse trabalho a fim de podermos entender melhor como se dá o seu processo de gramaticalização.

2.3.2.1 *O mecanismo metafórico aplicado ao nome geral "negócio"*

Sabe-se que a metáfora em gramaticalização se difere completamente daquela relacionada à figura de linguagem presente no discurso literário, uma vez que sua função relaciona-se a função gramatical (HEINE et al., 1991; *apud* GONÇALVES et al., 2007). No contexto de funcionamento dos nomes gerais, pode-se qualificá-la como um mecanismo associado à abstratização de significados, em que há movimento de um domínio mais concreto para o mais abstrato, ocasionando um esvaimento semântico do item lexical. Tal processo pode ser aplicado no nome genérico *negócio*, pois ao sofrer o processo de gramaticalização, houve a perda de seu significado etimológico – transação comercial – para adquirir acepções abstratas e mais generalizadoras, conforme é exemplificado abaixo:

(1) Eu trabalho num **negócio** lucrativo.
(Nessa frase, a palavra *negócio* emprega o seu sentido etimológico de transação comercial. Seu significado é mais concreto, contendo um maior grau de especificação.)

(2) Onde está o **negócio** que te pedi, menino?
(Nesse contexto, podemos perceber que a palavra *negócio* possui um sentido generalizado, em que seu significado tornou-se mais abstrato, tornando-se um item menos específico.)

2.3.2.2 *O mecanismo metonímico aplicado ao nome geral "negócio"*

Outro mecanismo da gramaticalização que pode ser aplicado ao nome geral *negócio* é a metonímia. Esse mecanismo está associado às intenções do falante de acordo com os significados produzidos por fatores contextuais pragmáticos (cf. GONÇALVES et al., 2007). No caso de *negócio*, o processo metonímico se evidencia no momento em que o nome geral é associado a elementos referentes ao domínio gramatical. Esses elementos permitem um tipo de inferência pragmática, a qual se encontra fundamentada no mundo discursivo ligado ao significado da palavra, em que se torna um elemento do contexto criado pelo falante. Com isso, pode-se afirmar que *negócio*, por se tratar de um item que perdeu sua capacidade de referenciação, permite ser utilizado em vários contextos discursivos, dependendo da intenção comunicativa do falante. Podemos exemplificar o fato da seguinte maneira:

(1) Eu topo qualquer negócio.

Nessa frase, podemos inferir que há dois possíveis significados de serem gerados pela palavra *negócio*. Com isso, dependendo das intenções do falante, podemos analisá-la dessas maneiras: o ato de topar qualquer negócio pode estar associado ao sujeito da frase aceitar estabelecer quaisquer relações comerciais, independente se elas podem ou não ser lucrativas. Em seguida, o mesmo nome tem também a possibilidade de atribuir o fato de "topar qualquer negócio" a uma interpretação de que o falante aceita qualquer oportunidade oferecida a ele.

3. *Análises e discussões*

Dada a breve revisão bibliográfica acerca da gramaticalização e do nome geral *negócio*, iniciaremos a seção das análises com a apresentação e discussão dos dados coletados.

3.1. Frequência de **negócio** *como nome lexical e nome gramatical*

O número de vezes que *negócio* apareceu na fala dos habitantes das seis cidades mineiras foi 131, estando aí incluídos tanto o nome geral quanto o nome dotado de referenciação lexical. Esse índice é visivelmente baixo se comparado ao número total de palavras ditas pelos 45 informantes que compõem todo o *corpus* (aproximadamente 140000 palavras). Em taxas percentuais, a baixíssima frequência do item se torna mais evidente: apenas 0,0093% das palavras do *corpus* correspondem a *negócio*.

A frequência do substantivo *negócio* em seu sentido primeiro (de acordo com o dicionário de Cunha, 2010) foi extremamente baixa, considerando-se tanto a ocorrência do próprio item no *corpus* quanto o número de palavras utilizadas pelos falantes. Das 131 ocorrências do item, apenas sete dizem respeito a *negócio* como relações comerciais, sendo três delas as formas verbais derivadas de *negociar*. Esse fato, de certa forma, confirma uma parte de nossa hipótese inicial, na qual acreditávamos que o nome geral seria mais usado do que o nome lexical (124 nomes genéricos - 94,7%-, 4 nomes lexicais - 3,1%- e 3 formas verbais com sentido lexical - 2,2%).

3.2. Análise das variantes sociolinguísticas dos habitantes

Os fatores extralinguísticos são um quesito importante quando se trata de variação linguística, pois o uso de uma língua está condicionado à situação socioeconômica e histórica de seus usuários. Levando em conta essa importância da situação real de uma sociedade nos estudos sobre variação e mudança linguísticas, fizemos breves considerações a respeito das variantes *sexo*, *faixa etária* e *escolaridade* apresentadas pelos informantes do *corpus* aqui estudado.

3.2.1. Segundo o sexo

As entrevistas coletadas são compostas de 24 falas femininas e de 21 masculinas, conforme mostrado na tabela que se segue:

TABELA 1: DISTRIBUIÇÃO POR SEXO DOS INFORMANTES EM CADA CIDADE							
ENTREVISTAS	BH	ARC	PIR	SJP	MAR	OP	TOTAL
HOMENS	4	3	6	2	4	2	21
MULHERES	6	10	3	1	3	1	24

Fonte: Dados analisados

Mesmo não sendo tão discrepante a diferença na quantidade de informantes de

cada sexo, temos mais mulheres do que homens em nosso *corpus*. No entanto, como a próxima tabela mostrará, o item *negócio* foi mais utilizado pelos entrevistados do sexo masculino:

TABELA 2: DISTRIBUIÇÃO DAS OCORRÊNCIAS DE *NEGÓCIO* POR SEXO							
VARIÁVEIS	**BH**	**SJP**	**PIR**	**ARC**	**MAR**	**OP**	**TOTAL**
HOMENS	11	13	21	7	19	5	76
MULHERES	11	1	7	25	8	2	54

Fonte: Dados analisados

Pela observação desses dados sobre a variante *sexo*, podemos perceber que os homens fazem maior uso do nome *negócio* em suas duas acepções (lexical e gramatical), o que pode corroborar com as teorias sociolinguísticas que afirmam ser o sexo masculino o primeiro a utilizar as formas variantes.

3.2.2 Segundo a faixa etária

Para a análise do critério faixa etária, dividimos o *corpus* em três grupos: pessoas com até 20 anos, entre 21 e 40 anos e acima de 40 anos. No primeiro grupo, há 17 pessoas, no segundo, 18 pessoas e, no terceiro, 10. O quadro abaixo mostra o número de ocorrências de *negócio* em cada faixa etária estudada:

TABELA 3: DISTRIBUIÇÃO DAS OCORRÊNCIAS DE *NEGÓCIO* POR FAIXA ETÁRIA																		
Cidade	**Belo Horizonte**			**Mariana**			**Ouro Preto**			**Arceburgo**			**Piranga**			**São João da Ponte**		
Faixa etária	0-20	21-40	+41	0-20	21-40	+41	0-20	21-40	+41	0-20	21-40	+41	0-20	21-40	+41	0-20	21-40	+41
Falantes	3	5	2	7	0	0	0	3	0	2	5	6	5	4	0	0	1	2
Ocorrências de *negócio*	6	10	6	28	0	0	0	7	0	6	11	15	20	8	0	0	9	5
Total de pessoas	**10**			**7**			**3**			**13**			**9**			**3**		

Fonte: Dados analisados

A título de equiparação dos dados numéricos, utilizamos a média aritmética simples, considerando *ocorrência média do item negócio* por *pessoa*. Os cálculos mostraram que a faixa etária até 20 anos foi a que mais usou *negócio* dentre as três faixas que utilizamos como parâmetro de análise (3,5 ocorrências por pessoa). As outras duas faixas etárias mantiveram um índice médio de uso, de certa forma, equivalente (2,5 ocorrências por pessoa na categoria 21-40 anos e 2,6 ocorrências por pessoa na faixa acima de 40 anos). Com isso, percebemos que os jovens tendem a usar mais o item em análise, o que pode ser umas das provas de que a gramaticalização de *negócio* é recente.

3.2.3. Segundo a escolaridade

A análise do critério *escolaridade* traz como parâmetros de observação os dois períodos de educação básica (fundamental e médio), o ensino superior e as pessoas

analfabetas. Assim como na subseção imediatamente anterior a esta, fizemos uso da média aritmética simples para equiparar os dados numéricos dessa variante. Abaixo segue a tabela com os resultados:

TABELA 4: MÉDIA DE USO DE *NEGÓCIO* POR NÍVEL DE ESCOLARIDADE			
VARIÁVEIS	**PESSOAS**	**OCORRÊNCIAS**	**MÉDIA DE USO**
ANALFABETOS	2	12	6 POR PESSOA
FUNDAMENTAL	20	71	3,55 POR PESSOA
MÉDIO	16	32	2 POR PESSOA
SUPERIOR	8	16	2 POR PESSOA

Fonte: Dados analisados

Pela observação dos números dessa tabela, pudemos perceber que quanto mais baixo o nível de escolaridade do informante, mais vezes ele utiliza o nome *negócio* em sua entrevista. Com isso, podemos afirmar que a formação escolar das pessoas influi, de certa forma, na escolha vocabular das mesmas.

Por se tratarem de dados estatísticos, os números apresentados nestas seções das análises precisam ser submetidos a testes de relevância. Portanto, as referências numéricas aqui apresentadas são uma visão parcial dos dados. Daremos início ao procedimento de conferência dos números em uma etapa posterior à apresentação desses primeiros resultados.

3.3. Descrição semântica e morfossintática de **negócio** *no falar dos mineiros*[2]

Por se tratar de um *corpus* da oralidade, a aplicação de conceitos da gramática tradicional nas transcrições da fala fica comprometida, uma vez que certa palavra, quando usada no discurso, pode se configurar com variadas características semânticas e morfossintáticas além das que a gramática da escrita propõe. No entanto, decidimos tentar analisar semântica e morfossintaticamente o item *negócio* na fala dos informantes que compõem esse *corpus*, e conseguimos destacar algumas funções desempenhadas por esse nome geral juntamente com outros itens lexicais e gramaticais.

A função de núcleo do sintagma nominal foi a que mais se desenvolveu durante as falas dos informantes, como em "O **negócio** dele era ficar dentru di casa" (núcleo do sujeito) e "então vamu fazer esse **negoçu**" (núcleo do objeto direto). Houve também, em menor quantidade, ocorrências de *negócio* como parte do adjunto ou do complemento nominal em um NP. Nesse caso, tanto *negócio* em seu sentido primeiro ("diz que ela era muito danada em **negócio**") quanto *negócio* genérico ("hoje eu vou ver um filme de terror de **negócio**") atuam nesse contexto sintático.

Quanto à função de sujeito, o item analisado, de certa forma, possui uma característica catafórica em algumas situações. Isso pode ser observado nas construções com

[2] Diferentemente das seções anteriores às análises, em que os exemplos foram retirados de outros *corpora*, como a internet, ou foram por nós criados, todos os exemplos utilizados nesta seção pertencem ao *corpus* analisado nesta pesquisa.

verbos de ligação, nas quais o predicativo do sujeito especifica o que se trata o *negócio* anteriormente citado. Nesse sentido, a catáfora poderia ser atribuída ao item núcleo do sintagma nominal sujeito, já que o significado de *negócio* é "jogado" para o predicativo:

(1) "Meu **negócio** era conversar"
(2) "O **negócio** dele era ficar dentru di casa"
(3) "Ô **negócio** horrível é essa tal de boate"

A catáfora também se faz presente dentro do próprio NP na maior parte dos casos em que sintagmas preposicionados atuam como adjuntos adnominais. Isso ocorre no *corpus* quando o adjunto adnominal posposto ao núcleo é um PP iniciado pela preposição *de*, conforme mostrado nas construções:

(1) "era a época que mais alastrava esse **negócio** de piolho"
(2) "na época que teve esse **negócio** de festivais aí"
(3) "não preucupu com essi **negóciu** di com cons- servadorismo"

Analisando os exemplos citados, pudemos perceber que o item *negócio* possui um certo grau de expletividade, pois poderia ser facilmente ocultado sem perder o sentido original da frase ("na época que teve esse **negócio** de festivais aí" = na época que teve os festivais; "Ô **negócio** horrível é essa tal de boate" = Ô boate horrível!). As construções expletivas constituídas pelo padrão *negócio de*[3] aparecem na maioria das ocorrências do nome geral sob análise.

Além dos sujeitos catafóricos, há também sujeitos anafóricos no corpus analisado, como pudemos observar em "esse **negóço** de pranejá as coisa é muito difícil num tem certo esses **negóço** não". Nesse caso, o segundo *negóço* é sujeito da segunda oração ("num tem certo esses **negóço** não") e um referente anafórico à primeira sentença, constituída pela relação de expletividade entre o primeiro *negóço* e o adjunto adnominal "de pranejá as coisa". O sentido mais comum que poderia ser retirado dessa sentença seria o de que, por serem incertas as coisas, é difícil de planejá-las.

Voltando aos PPs iniciados por *de*, observamos também que esses são utilizados como adjuntos adnominais que explicam ou que delimitam o nome geral *negócio* com sentido anafórico direto ou indireto. Tomemos como exemplos as sentenças abaixo:

(1) "Usava espartilho? Aquele **negócio** de apertá as costa assim pra ficar com cinturinha?"
(2) "até anotei na minha agenda no **negócio** de filmes inesquecíveis"

O primeiro exemplo se configura como anáfora direta porque a referência foi citada no discurso (espartilho = negócio). Sendo assim, o PP posposto ao nome geral explica do que se trata um espartilho. Já a segunda frase apresenta conteúdo anafórico

[3] Essa construção admite expressões cristalizadas, como *negócio da China*, por exemplo. No entanto, não houve ocorrências desse tipo nas entrevistas coletadas.

implícito, justamente por não ter a referência previamente marcada, fazendo com que o interlocutor tenha de usar seu conhecimento de mundo para se lembrar e interpretar os elementos que poderiam existir em uma agenda. Nesse caso, o mais provável seria uma seção de filmes inesquecíveis, que esse informante criou em seu livro para anotar nomes de filmes dos quais ele tenha gostado.

A anáfora também se faz presente nas construções *negócio para*, outro padrão sintático bastante frequente no corpus**.** Esses tipos de referenciação são associados ao uso da preposição *para* em seu sentido mais comum, o de finalidade. A explicação para os contextos anafóricos são semelhantes aos referentes à construção *negócio de*. A anáfora direta aparece em enunciados como "aí eu num conseguia alcançar aquele, aquela torneira, aquele **negocinho** pra fecha[r] assim o registro, sabe?", em que torneira é o referente marcado no texto, e a anáfora indireta atua em "E uns caçadores jogam, é, uns **negóços** para prender uns peixinhos", no qual o referente dependerá do conhecimento prévio do interlocutor – o *negóço* poderia ser, por exemplo, uma tarrafa ou uma rede menor.

No que se refere aos argumentos externos de verbos, também destacamos que a função anafórica se faz presente como constituidora do sentido proposto pelos objetos. Um exemplo de objeto direto com conteúdo de anáfora indireta é composto pela frase "Ele começo a escrever uns **negócio**". Nesse enunciado, o sentido é construído a partir de pistas deixadas no discurso, não em um referente explicitamente citado. Já em "gosto muito de um misto um hambúrguer esses **negócio** assim", a anáfora atua com a retomada dos sanduíches citados e ainda outros tipos de sanduíches são incluídos com o sentido do nome geral associado ao uso de **assim** (assim = desse tipo, desse jeito).

Outro tipo de construção sintática que se destacou no *corpus* da fala mineira foi o padrão *negócio [lá] [que]*. As formas gramaticais em colchetes indicam que, por algumas vezes, elas foram usadas juntas com o nome genérico, outras vezes foi associada somente uma forma a *negócio*. Listamos alguns exemplos abaixo:

(1) "Tem um **negócio** que tinha um lobo Chapeuzinho Vermelho foi na casa da vovozinha comé que era mesmo?"
(2) "cê já viu daqueles **negócio lá**?
(3) "SÓ que tem um tantão de **negócio lá**"
(4) "tem um **negócio que** revive as cartas"
(5) "minha mãe foi fazer uns **negócio lá que** eu também não lembro e ela não lembrou como é que foi"

Avaliamos que a forma adverbial **lá,** nos contextos que analisamos, mantém alguns traços de advérbio de lugar, mas, ao mesmo tempo, acreditamos que houve um esvaziamento semântico dessa forma quando utilizada no discurso. Por esse motivo, não conseguimos aplicar uma classificação aproximada para esse item. Como não é nosso objetivo analisar a abstração de **lá**, prosseguiremos com a análise de **que**. Todas as ocorrências do padrão *negócio que* que apareceram no corpus podem ser classificadas como construções subordinadas adjetivas restritivas, pois, em questões formais, o **que** em questão é um pronome relativo e não há vírgulas antecedendo o pronome. Além

disso, observamos que, mesmo sendo um referente genérico, *negócio* admite adjetivas restritivas, que são próprias de contextos especificados. Questionamentos que nos surgiram com essa análise são: esse tipo de construção é frequente? O mesmo ocorre com outros nomes gerais? Futuros trabalhos poderão nos responder tais dúvidas.

Para finalizar essa seção da análise dos contextos de ocorrência de *negócio*, citamos um interessante exemplo que nos apareceu durante a coleta dos fragmentos dos enunciados. É a palavra *negócio* utilizada no lugar de um verbo: "o outro menino foi lá na hora que ele **negócio** aí aí o homem chego lá e salvô". Não seria tão incomum se fosse a forma verbal derivada do nome que tivesse sido empregada, mas o que nos chamou a atenção foi o fato de que um substantivo que admite formas verbais foi utilizado no lugar do verbo. Portanto, curiosamente, classificamos o item em destaque como uma forma verbal que é depreendida pelo contexto discursivo.

3.4. Continuum *de gramaticalização de* negócio

A palavra *negócio* pode ser considerada um nome geral resultante de um processo de gramaticalização pelo fato de se adequar ao conceito de Halliday e Hasan (1976), os quais afirmam ser um nome genérico um caso limítrofe entre o léxico e a gramática. A partir dessa afirmação, podemos esboçar um *continuum* superficial da abstração e consequente gramaticalização de *negócio*. Para tal, embasamo-nos nos parâmetros da frequência, da perda semântico-fonológica e da especialização do item em contextos específicos:

Negócio	>	**Negoço / Negó[s] / Negó**
- Pode ser usado tanto como generalizador quanto no seu sentido etimológico.		- Mais freqüentes do que *negócio* nos contextos genéricos; - As formas se especializaram como nomes gerais devido à perda semântica sofrida por elas (não podem ser usadas em contextos etimológicos). - Sofreram, de algum modo, perda fonológica.

Negócio (etimológico)	>	**Negócio (nome genérico)**
+ concreto		**+abstrato**
+ específico		**- específico**
Item lexical		**Item gramatical**

Baseando-nos nos três primeiros parâmetros de Hopper (1991, *apud* GONÇALVES et al., 2007) e no *continuum* acima, podemos dizer que a *estratificação* se faz presente em *negócio*, pois a forma primeira coexiste com a forma mais abstrata. A *divergência* ocorre porque até mesmo a forma sem perda fonológica pode atuar como generalizador, não somente as formas reduzidas, ou seja, a forma gramaticalizada mantém alguns traços da forma original. A *especialização* acontece porque a forma gramaticalizada é mais frequente do que a forma etimológica.

Os argumentos utilizados para traçar o *continuum* podem ser confirmados pelos exemplos que criamos e listamos abaixo:

(1) Como vão os **negócios**?
(2) Como vão os **negoços**?
(3) Como vão os **negó[s]**?
(4) Como vão os **negó**?

(5) O mundo dos **negócios** é muito complexo.
(6) O mundo dos **negoços** é muito complexo.
(7) O mundo dos **negó[s]** é muito complexo.
(8) O mundo dos **negó** é muito complexo.

(9) Quero o **negócio** que eu comprei aqui agora!
(10) Quero o **negoço** que eu comprei aqui agora!
(11) Quero o **negó[s]** que eu comprei aqui agora!
(12) Quero o **negó** que eu comprei aqui agora!

Nos dois primeiros conjuntos de exemplos, o sentido etimológico de relações ou transações comerciais explicitados pelas primeiras sentenças não é mostrado pelas três últimas sentenças. Já na última parte, todos os itens carregam consigo a referenciação generalizadora, uma vez que *negócio* na primeira sentença não está empregado em seu sentido primeiro.

Pelo fato de o *corpus* aqui utilizado ser uma transcrição da fala dos habitantes de algumas cidades mineiras, não conseguimos demonstrar todas as variantes que descrevemos nesta seção, pois pode haver discrepâncias quanto à fidelidade aos sons da fala nos textos, uma vez que o transcritor pode não ter feito as transcrições com o intuito de marcar os fonemas. Poderemos, posteriormente, conferir os áudios para uma análise da ocorrência das variantes de *negócio* no *corpus*.

Considerações finais

Com relação à frequência do uso, consideramos, em um primeiro momento, que o nome geral *negócio* já fosse bastante usado há pouco mais de uma década. No entanto, pelo número de palavras que as entrevistas contêm, percebemos que os falantes não utilizaram com frequência esse nome genérico, o que refuta uma parte de nossa hipótese na qual avaliamos que *negócio* já fosse frequentemente usado como nome geral pelos

mineiros. Por outro lado, a outra parte da nossa suposição, em que dizemos ser mais frequente o nome geral do que o nome lexical, é confirmada, já que *negócio* genérico é mais usado pelos informantes do que o *negócio* etimológico.

Essa pesquisa apresenta apenas uma análise superficial do tema *nome geral negócio* aplicado à oralidade dos habitantes de Minas Gerais. As análises mais profundas serão desenvolvidas posteriormente.

Referências bibliográficas

CUNHA, A. G. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

GONÇALVES, S. C. L.; LIMA-HERNANDES, M. C.; CASSEB-GALVÃO, V. C. (org.) *Introdução à gramaticalização*: princípios teóricos e aplicação. São Paulo: Parábola Editorial, 2007, caps. 1-2.

HALLIDAY, M.; HASAN, R. *Cohesion in English.* London: Longman UK Group Limited, 1976.

KEMPSON, R. M. *Teoria semântica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

KOCH, I. G. V. "A referenciação como atividade cognitivo-discursiva e interacional", *Cadernos de Estudos Linguísticos*, v. 41, p. 75-89, 2001.

KOCH, I. G. V. *Desvendando os segredos do texto*. 2 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

KOCH, I. G. V.; MORATO, E. M.; BENTES, M. C. (org.). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

KOCH, I. G. V.; FÁVERO, L. L. "Discurso e Referência", *Alfa*. São Paulo, 1984.

MAHLBERG, M. *English general nouns: a corpus theoretical approach*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2005.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. "Referenciação e progressão tópica: aspectos cognitivos e textuais", *Revista do Gelne*, vol. 2, n. 2. 2000.

MILL, J. S. "System of logic", in: *The Collected Works of John Stuart Mill*. London and Toronto: Routledge and University of Toronto Press, 1973.

PARTINGTON, A. *Patterns and meanings: using corpora for English language research and teaching.* John Benjamins Pub. Co., January 30, 2003.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):209-214, 2012

Propaganda eleitoral na internet: o funcionamento dos *sites* dos candidatos

GEOVANA CHIARI
Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. e-mail: geovanachiari@hotmail.com
Orientadora: Profa. Dra. Vanice Maria Oliveira Sargentini

Resumo: Este artigo, parte integrante de um projeto de iniciação científica intitulado "Propaganda eleitoral na internet: O funcionamento dos *sites* dos candidatos", desenvolvido pela própria autora, tem o escopo de evidenciar algumas características do discurso político na *web*, por meio da descrição e análise das biografias, disponíveis nos *sites* oficiais, dos principais candidatos à presidência durante o período pré-eleitoral das Eleições 2010, observando a discursividade e o modo como os discursos, caracterizados pela liquidez, se configuram neste suporte midiático, tendo em vista seu caráter multimodal, interativo e dinâmico.
Palavras-chave: Análise do discurso, *sites*, biografia.

Abstract: This article, part of an undergraduate research project entitled "Electoral Advertising on the Internet: The functioning of the candidates' websites", developed by the author herself, has the objective to point out some features of political discourse on the web, through the description and the analysis of the main presidential candidates' biographies, available on official websites, during the 2010 Elections, observing the discourse and how discourse, characterized by liquidity, is represented in this media support, considering its multimodal, interactive and dynamic aspects.
Keywords: Discourse analysis, websites, biography.

Considerações iniciais

Este artigo tem por objetivo analisar os discursos políticos veiculados na internet, em especial nas biografias dos principais candidatos à presidência, disponíveis nos *sites* oficiais, durante o período pré-eleitoral das Eleições 2010, fundamentando-se na teoria da Análise do Discurso de linha francesa.

Tendo em vista a rápida mudança das informações apresentadas nos *sites* dos candidatos à presidência - ao mesmo tempo em que são apresentadas, logo são retiradas e substituídas por outras, - e o caráter multimodal e interativo desta mídia, torna-se imprescindível a análise dos mesmos, visto que, com isso, os discursos políticos são afetados e transformados - pois, de alguma forma, se adaptam a este novo suporte -, alterando, consequentemente, sua estrutura e percepção por parte dos leitores.

Inicialmente, prevalecia, nos *sites*, uma diagramação monocromática, disponibilizando, prioritariamente, textos escritos (programas eleitorais); posteriormente, as informações diversificaram-se com novos conteúdos e aplicações, adequando-se, de forma cada vez mais acentuada, às potencialidades trazidas pelas inovações do campo tecnológico.

Diferentemente dos discursos políticos nos palanques, que envolvem uma interação "real", o aperto de mão, um contato face a face entre candidatos e eleitores, o que ocorre nas mídias eletrônicas (televisão, *sites*, *blogs*, etc.) é uma produção de efeitos de realidade, graças aos recursos de movimento, som, textos verbais e não-verbais, dentre outros. Estes recursos possibilitam efeitos de sentido do "real" e, consequentemente, uma aproximação entre os interlocutores. Assim, a prática política passa a ser duplamente mediada, isto é, os *sites* mediam as relações entre atores políticos e eleitores, criando, dentre outras coisas, efeitos de proximidade e interatividade.

1. Análise do discurso e discurso político

Com relação aos objetos da AD, sabe-se que, desde o início, analisaram-se prioritariamente os discursos políticos escritos. Assim, a análise do discurso político se desenvolve na França em uma conjuntura dominada pelo "acontecimento discursivo" (COURTINE, 2009, pp. 63-65). Nos últimos trabalhos de Michel Pêcheux, já se apontava uma interferência dos meios de comunicação midiáticos para o âmbito do discurso político, considerando o discurso como estrutura e acontecimento. Em sua análise, Pêcheux (1990) ressalta aspectos concernentes ao enunciado *"on a gagné"* (ganhamos), dentre eles, o fato de este não apresentar nem o conteúdo, nem mesmo a forma da estrutura enunciativa do âmbito político, o que "convidava a aprofundar a crítica das relações entre o funcionamento da mídia e aquele da 'classe política', sobretudo depois dos anos 70" (PÊCHEUX, 1990).

No entanto, este objeto deixará o posto principal em meados da década de 90 e 80, período em que serão realizados outros trabalhos, tendo como foco outros objetos,

> [...] como as situações de trabalho [...], que enfocam a análise da mídia, a análise do discurso acadêmico, do discurso didático, do discurso literário, análise do discurso das ciências" mantendo-se, também, o interesse pelo discurso político (SARGENTINI, 2006, p. 37).

Também Courtine (2006), posteriormente, discutirá esta relação entre mídia e discurso, ressaltando o fato de que as mudanças tecnológicas transformaram os regimes de discursividade, tendo como efeito, diversas "metamorfoses" para o discurso político na contemporaneidade.

2. Descrição e análise da biografia dos candidatos

Biografia

José Serra

Clique sobre a barra e arraste para conhecer vários momentos importantes na vida e carreira do José Serra

A narrativização na campanha eleitoral de Serra é predominante, não apenas nas propagandas veiculadas na internet (*site*), mas também na televisão e no rádio.

É importante salientar que esta narratividade adquire formatos e, portanto, discursos distintos em função dos diferentes suportes que a veicula. No tocante à internet, mais especificamente no *site*, nota-se que há a utilização de diversos recursos oferecidos por este dispositivo digital, explorando os recursos de multimídia, bem como o colorido do visual. Diferentemente da TV e de outros dispositivos, tal aparato tecnológico possibilita uma maior interação entre candidato e eleitor, uma vez que este tem acesso a diferentes conteúdos e liberdade para acessá-los (e interagir) a seu modo.

A biografia de Serra, por exemplo, apresenta um caráter cinematográfico, marcada por uma narratividade que se constrói pela sequência de imagens, num percurso cronológico. A estrutura da biografia é constituída pelas cores da bandeira do Brasil, sobretudo o verde, o amarelo e o branco, criando, de certa forma, uma identidade nacional. Com isso, tem-se menos a afirmação de uma posição ideológico-partidária, e mais uma identificação com a nacionalidade. Tal recurso é assinalado por Courtine (2006) como característica própria do discurso político atual.

Há uma barra de rolagem horizontal que permite observar os diferentes momentos da vida do candidato. Cada momento apresenta um título e um *link*; quando clicado, abre-se uma página com o conteúdo relativo a determinado tema. Além da utilização de textos escritos e fotos, há também vídeos, que trazem depoimentos de seus familiares, legitimando sua história de vida. O vídeo denominado "As tias do Serra", por exemplo, traz depoimentos de suas tias, reforçando, ainda mais, a imagem de um menino exemplar, calmo, quieto, sempre comprometido com os estudos.

Com relação às fotos, nota-se que algumas delas constituem-se pela cor branca e preta, colaborando para reforçar uma história de vida política antiga, em que Serra se apresenta como o candidato mais experiente. À medida que os fatos se aproximam da realidade, as cores ficam mais vivas. Assim, as fotos funcionam como um documento, o qual atesta/ratifica um determinado momento da história, construindo efeitos de verdade. Tal efeito é ressaltado também na materialidade verbal, quer seja pela fala objetiva de um narrador em terceira pessoa, o que denota uma suposta "imparcialidade"; quer seja pelos depoimentos do candidato, por meio da escrita sobre si, e da delegação de voz a outros sujeitos, de modo a legitimar seu discurso.

Dentre os vários personagens que se apresentam, nota-se que Serra está sempre em uma posição de destaque. As etapas da sua vida são as seguintes: *Infância*, *Jovem Serra*, Movimento Estudantil, *Exílio*, *Secretário*, *Constituinte*, *Ministro*, *Prefeito* e Governador. Quando se clica no *link* infância, abre-se uma página com algumas informações, como por exemplo: quem são os pais de Serra, onde ele nasceu, quais eram seus interesses, dentre outras coisas.

Anteriormente à análise das identidades construídas nas biografias, é imprescindível que teorizemos a respeito dos conceitos de subjetivação e identidade em Foucault. A construção da identidade, segundo ele, relaciona-se às práticas de subjetivação e é socialmente construída. Para Foucault, tais processos se dão "por meio de técnicas de si, tais como: a confissão, a culpabilização, o exemplo de vida e a auto-avaliação" (NAVARRO, 2006b, p. 90.) e podem ser definidos como procedimentos, (...) pressupostos ou transcritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins, e isso graças a relações de domínio de si sobre si ou de conhecimento de si por si (FOUCAULT, 1997, p. 109 *apud* NAVARRO, 2006, p.05). Além disso, "é por meio da representação que a identidade passa a existir. (...) É por meio da representação que a identidade se liga a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar, tem o poder de definir e determinar a identidade" (SILVA, 2000, p. 91).

Vemos que nesta biografia, a identidade do sujeito-político se constrói por meio de enunciados que expressam exemplos de vida – "muito me orgulho dele, pois foi um menino exemplar" -, e depoimentos relatados pelo próprio candidato – "Adquiri o hábito de passar as noites em claro resolvendo problemas de álgebra ou geometria"/"Troquei o sonho do Senai pelo da engenharia mecânica, que também me permitiria trabalhar em fábricas".

Percebe-se, com relação ao período de infância e juventude, que a identidade de Serra constrói-se por meio de representações de um menino estudioso, inteligente/erudito, seja pela constante afirmação de seu interesse pela leitura e pelo cinema, seja pela descrição de suas habilidades, como pode ser observado nos exemplos abaixo:

"Os livros se tornaram companheiros da juventude. E as noites em claro iriam se incorporar à rotina do 'indormível'" (@joseserra_. twitter).

"Passei a estudar muito e tomei muito gosto"

"Eu lia muito, foi a época que mais li na minha vida"

"Leu todas as aventuras do detetive Sherlock Holmes e a coleção completa de Machado de As-

sis: mais de vinte volumes."

"Agora, o livro individual que mais me impressionou foi *Crime e Castigo*, do Dostoievski" (Serra).

"Nessa época, começou a paixão pelo cinema, incentivada pela tia Antonieta".

Notamos também que há uma preocupação em mostrar ao eleitor a origem humilde do candidato, denotando, por vezes, que se Serra conseguiu alcançar altos patamares em sua vida, foi pelo fato de ser dedicado e competente.

Em resposta ao imaginário que se tem de um candidato elitista e sapiente – e do próprio partido em que se insere (PSDB) – há, com recorrência, afirmações de sua origem humilde, afinal, foi filho de fruteiro, teve uma infância sem luxos, foi exilado – assim como a candidata oponente (Dilma Rousseff), conhece profundamente os aspectos concernentes à esfera pública - "Fui prefeito de São Paulo com a melhor avaliação que um prefeito teve", "Serra iniciou a construção e reforma de hospitais", etc – e saberá como enfrentar os problemas e desafios.

Podemos perceber, por meio das citações seguintes, uma identificação do menino Serra com a cultura brasileira, na medida em que se vinculam a sua imagem ritmos musicais (música sertaneja, forró) e esportes conhecidos e "praticados" em grande parte do Brasil (futebol): "Lá ele cresceu, ouvindo música sertaneja no Mercado Municipal – onde o pai trabalhava – e muito forró nas cantorias dos vizinhos"; "A paixão pelo futebol ele herdou do pai".

Isso gera, dentre outras coisas, efeitos de sentido de pertencimento à cultura em questão e de identificação com a mesma, uma vez que suas preferências e vivências coincidem com o imaginário de "gostos" de um brasileiro.

A biografia, de forma geral, conta a história e feitos do candidato ao longo de sua vida pública, ressaltando o período em que foi Ministro da Saúde, e apresentando-o, sempre, como o mais preparado, tendo em vista a sua longa experiência. Para tanto, diferentes estratégias discursivas são utilizadas, uma delas é a utilização de expressões como "tenho", "vou" "sou", "estudei" e "fui", "Serra foi um dos integrantes", "Serra teve participação ativa", "Serra tirou do papel", "foi eleito", de modo a evocar sentidos de um candidato competente, ativo, trabalhador, inteligente, conferindo-lhe, portanto, credibilidade.

Dilma Rousseff

Pode-se dizer que a propaganda eleitoral da candidata Dilma, no *site*, aproximou-se da campanha feita na televisão e no rádio – as quais utilizam apenas recursos de multimídia (vídeos, imagens), bem como textos verbais –, uma vez que não criou ferramentas próprias oferecidas pelo gênero virtual, como Serra o fez, por exemplo, no que diz respeito ao caráter cinematográfico e interativo de sua biografia.

A biografia de Dilma constitui-se pela apresentação de fotos, vídeos e texto escrito, compondo diferentes etapas de sua vida. Dentre elas estão, respectivamente: "Descoberta: Lula encontra Dilma", "Infância: a menina que sabia dividir", "Militância: a luta pela democracia", "Recomeço: a esperança renasce", "Vida pública: vitória contra o racionamento", "Lula e Dilma: a parceria que mudou o Brasil".

Com relação às cores, nota-se a predominância do vermelho e branco – cores da bandeira do Partido dos Trabalhadores, no qual Dilma se insere -, entremeando-se as cores da bandeira do Brasil.

Diferentemente da biografia de Serra, observa-se que a biografia da candidata não segue um percurso cronológico a todo o momento, pois não inicia retratando os primeiros momentos de sua vida, mas, sim, um nascimento de cunho/caráter profissional, fruto de um encontro (Lula encontra Dilma).

Com relação às imagens, é imprescindível olhá-las ideologicamente, observando aspectos, como cor, ângulo da câmera, um elemento da paisagem, luz e sombra, etc. (operadores discursivos não-verbais), os quais irão favorecer a apreensão de diferentes sentidos no âmbito discursivo-ideológico (ex: a roupa, o local, etc).

No tocante às figuras que compõem a biografia da candidata, notamos que, além de criarem imagens de uma mulher engajada e competente, colaboram para construir ideias de continuidade e parceria com o governo Lula, o que foi apresentado com bastante regularidade também nas outras mídias, mas que adquirem efeitos distintos a medida em que o suporte é alterado.

As figuras abaixo representam, respectivamente, a primeira e a última imagem da biografia:

Na primeira imagem, Lula e Dilma estão inclinados, um para o outro, direcionando o olhar para um mesmo objeto, em uma posição aparentemente simétrica. A semelhança entre eles não se limita a posição que ocupam ou ao direcionamento dos olhos, mas pode ser observada também na cor das roupas, uma vez que ambos apresentam-se vestidos de preto. Tais características criam efeitos de cumplicidade, um trabalho em conjunto, realizado harmonicamente, em sintonia. A legenda da foto ("Descoberta: Lula encontra Dilma") orienta uma leitura da imagem, reduzindo/ cercando/ controlando, de certa forma, as possibilidades de sentido. Neste caso, portanto, constroem-se efeitos de que o presidente estaria conhecendo/observando as capacidades de Dilma Rousseff.

Na segunda imagem, ambos aparecem vestidos de vermelho, e novamente constrói-se uma simetria em decorrência da semelhança das posições ocupadas por eles, e da igualdade dos gestos e direção do olhar. Lula e Dilma aparecem sorrindo, levantando um dos braços e unindo-os. Tal gesticulação cria efeitos de união, ao mesmo tempo em que remete à ideia de vitória e conquista (luta-vencedor).

A legenda "Lula e Dilma: A parceria que mudou o Brasil" controla os vários sentidos da imagem, denotando, dentre outras coisas, que ocorreu uma mudança positiva no país em virtude da união, do trabalho recíproco, do presidente e da candidata em questão.

Os gestos das mãos levantadas e as cores de roupas se repetem em outras imagens no interior da biografia.

trás a pobreza absoluta e 31 milhões passam para a classe média. Em abril de 2009, Dilma revela corajosamente ao país que vai enfrentar outro grande desafio, desta vez no plano pessoal: um câncer linfático. O tratamento não a afasta de sua rotina diária. Em setembro daquele mesmo ano, os médicos anunciam: "Dilma Rousseff encontra-se livre de qualquer evidência de linfoma, com estado geral de saúde excelente".

No final de março deste ano, Dilma e Lula lançam o PAC 2, que amplia as metas da primeira versão do programa e incorpora uma série de ações inéditas, a maioria delas destinada ao combate dos principais problemas das grandes e médias cidades. No dia 3 de abril, Dilma desincompatibiliza-se do governo e inicia uma nova etapa de sua caminhada em favor de um Brasil cada vez melhor para todos e todas.

E no dia 3 de outubro de 2010, é a vez de você ajudar a escrever um novo capítulo para esta história, elegendo Dilma a primeira mulher presidente do Brasil. Uma mulher para quem "qualquer política pública só vale a pena se mudar a vida das pessoas". Afinal, desde menina, Dilma sabe a importância de repartir.

As imagens abaixo, também dispostas neste espaço, criam efeitos de um legado, uma herança, deixada pelo governo Lula à candidata. A foto que segue denota o fato de que Dilma carregaria a marca de Lula, e seria, portanto, a responsável por dar continuidade ao seu governo.

Por fim, na figura abaixo, Lula é representado apontando numa direção, o que evoca efeitos de alguém que mostra o caminho no qual Dilma deve trilhar, guiando-a, e esta, em resposta, atende ao gesto, olhando para a direção apontada. É importante ressaltar que o fato de se apontar para frente e para cima, direcionando a posição do rosto da esquerda para a direita, denotam ideias de um tempo futuro, avanço, progresso, evolução, enfim, de continuidade. Novamente, podemos notar a semelhança da coloração da roupa que compõe o vestuário de ambos.

O que eu mais admiro na Dilma é a história de vida da Dilma

Luiz Inácio Lula da Silva

Lula e Dilma

A parceria que mudou o Brasil

Entre todos os ministros do novo governo, Dilma é a que recebe uma das tarefas mais complexas: afastar o risco de outro racionamento de energia, condição fundamental para que Lula coloque em prática seu projeto de desenvolvimento econômico e social do país.

Dilma enfrenta e vence esse desafio. Entre 2003 e 2005, comanda uma profunda reformulação, a começar pela criação de um novo marco regulatório para o setor. Investimentos privados são atraídos para a construção de usinas hidrelétricas, termelétricas e eólicas. A capacidade de geração e transmissão de energia é ampliada, e a ameaça de racionamento fica para trás.

Como se fosse pouco, Dilma ainda preside o Conselho de Administração da Petrobrás, introduz o biodiesel na matriz energética brasileira e cria o programa Luz para Todos, que já levou energia elétrica para mais de 11 milhões de brasileiros e brasileiras que, em pleno século 21, viviam na idade das trevas.

Desse modo, verificamos que a imagem de Dilma se constitui pela identidade e alteridade com relação ao presidente Lula, criando efeitos de que tudo aquilo que é Dilma é também Lula.

De forma geral, a identidade de Dilma constrói-se por meio de imagens de uma mulher competente – na medida em que cita seus títulos conquistados -, erudita – quando adolescente lera *Germinal*, de Émile Zola, *Humilhados e Ofendidos*, de Dostoievski, dentre outros clássicos, - militante, que possui sensibilidade política e social, ressaltando o fato de que apesar de sua família ser de classe média alta, sabia, desde criança, o que era dividir e a importância deste ato.

Por meio dos enunciados abaixo, podemos perceber a construção de imagens de uma candidata competente e preparada para enfrentar os problemas/dificuldades que o Brasil enfrenta:

"**Ministra** das Minas e Energia, depois **ministra-chefe** da Casa Civil"

"Dilma **coordenou** alguns dos principais programas do governo Lula: Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), Luz para Todos, Minha Casa, Minha Vida, Pré-Sal."

"Dilma **enfrenta** e **vence** esse desafio"

"**comanda** uma profunda reformulação"

"**preside**"

Os verbos que caracterizam as ações da candidata, como coordenar, enfrentar, vencer, comandar, presidir, são frequentes na biografia, e colaboram para criar representações de uma mulher ativa e capaz.

Outro enunciado apresentado no site que corrobora o efeito supracitado é "**a eficiência de Dilma já** é largamente reconhecida dentro e fora do governo". Notamos, neste trecho, um efeito de pré-construído na forma de nominalização ("A eficiência de Dilma"), que, juntamente com o advérbio "já", criam efeitos de pré-construído ligado à

noção de antecipação, ou seja, de algo que foi realizado antes do esperado/previsto. Assim, tal expressão cria um efeito de antecipação em relação à atuação de Dilma.

Segundo Orlandi (2001), o pré-construído pode ser definido como o já-dito – um "já-lá"-, o que está na base do dizível, podendo se apresentar sob a forma de orações explicativas, relativas, nominalizações, etc.

Quando se diz "a eficiência de Dilma", constrói-se uma nominalização, configurando-se como uma constatação "indubitável" de que Dilma é eficiente. Pode-se entender esta nominalização – juntamente com o advérbio "já" – como um **efeito** de pré-construído, pois tal afirmação é algo que pode ser questionado, diferentemente de enunciados inquestionáveis, como, por exemplo, "Jesus, aquele *que morreu na cruz*", que traz, de fato, um pré-construído.

Além disso, atesta-se que a candidata não é apenas conhecida, mas *re*conhecida "dentro e fora do governo", o que dá a ideia de crescimento, evolução.

Tais enunciados – recorrentes na biografia de Dilma - constroem imagens de trabalho, experiência e, sobretudo, de competência, respondendo, de certa forma, às acusações que circularam na mídia de que ela não seria capaz ("Ela não vai dar conta").

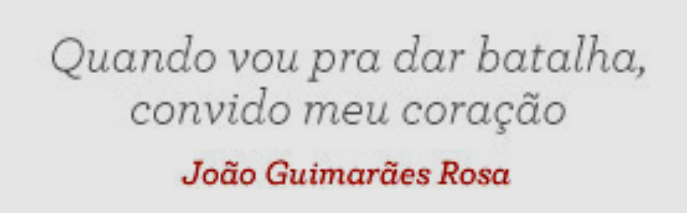
Tanto no vídeo (Biografia), como no texto escrito, destaca-se o fato de Dilma ter entrado na sala de reuniões, com um laptop debaixo do braço. Tal descrição colabora para criar imagens de uma mulher competente, moderna e sempre a frente de seu tempo.

Com relação ao período da ditadura, Dilma apresenta com orgulho o fato de ter lutado contra este regime, engajando-se na luta pela democracia.

É interessante notar como o mesmo fato pode adquirir conotações positivas ou negativas, dependendo dos discursos em que se insere, e de outros discursos com os quais dialoga.

Observa-se que em cada etapa, há uma citação/frase de escritores (Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade), cantores e compositores (Milton Nascimento, Mário Quintana, Márcio Borges, Lô Borges, Gonzaguinha), brasileiros consagrados, e por fim, uma frase do presidente Lula, apresentando, dentre outras coisas, uma identificação da trajetória de vida da candidata com a cultura brasileira, produzindo efeitos de sentido de pertencimento à cultura em questão e interesse por ela. Essas frases são ressignificadas, isto é, adquirem outros efeitos de sentido, na medida em que outros discursos se relacionam a elas, associando e compondo essa trajetória.

Um exemplo disso é a frase "Quando vou pra dar batalha, convido meu coração", retirada do livro *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, um escritor mineiro.



Este enunciado, relacionado à imagem de Dilma Rousseff, cria, dentre outras coisas, representações de uma mulher que enfrenta os desafios, batalha, mas tem sensi-

bilidade e emoção.

Além de uma biografia escrita, o internauta tem a opção de assisti-la em um vídeo com duração de aproximadamente dez minutos.

Marina Silva

BIOGRAFIA

Principal líder socioambiental no Brasil, Marina Silva é exemplo de superação.

Em quase 30 anos de vida pública, Marina Silva ganhou reconhecimento dentro e fora do país pela defesa da ética, da valorização dos recursos naturais e do desenvolvimento sustentável. Uma reputação construída em mandatos de vereadora, deputada estadual e senadora – eleita sempre com votações recordes – e no período em que esteve à frente do Ministério do Meio Ambiente, entre janeiro de 2003 e maio de 2008.

Nos cinco anos e quatro meses no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva passou a ser vista também como gestora competente. Na pasta, uma de suas conquistas foi o Plano de Ação para Prevenção e o Controle do Desmatamento da Amazônia Legal, que contou com o esforço integrado de 14 ministérios. Graças ao projeto, o ritmo de desmatamento da Amazônia caiu 57% em apenas três anos, passando de 27 mil km² para 11 mil km² ao ano. Mais de 1.500 empresas ilegais foram desmanteladas, com a prisão de 700 pessoas. A apreensão de madeira somou um milhão de metros cúbicos.

Iniciativas como essa aumentaram sua projeção internacional. No final de 2007, o jornal britânico "The Guardian" incluiu a então ministra entre as 50 pessoas que podem ajudar a salvar o planeta.

MARINA SILVA

- Biografia
- Artigos
- Discursos
- Agenda da Campanha
- Na Mídia
- Recomendações de leitura
- Fale com a Marina

GUILHERME LEAL

- Biografia

Diferentemente da biografia de Serra e Dilma, não há vídeos ou criação de outros aplicativos, como sequência de imagens que podem ser movimentadas horizontalmente, ou mesmo depoimentos de seus familiares. A biografia de Marina constitui-se pela apresentação de fotos e textos escritos, os quais delineiam sua trajetória de vida, elencando as seguintes etapas: "Primeiros anos", "Parlamento", "Ministério", "Pré-candidatura à Presidência", e Prêmios.

Produz-se a imagem de uma mulher: inteligente – quer seja pela citação de vários prêmios conquistados por ela, quer seja pelas qualificações dadas ao seu desempenho como ministra ou senadora -, competente, pois apesar de ter uma origem humilde e uma infância sofrida (perda de familiares, doenças, pobreza, etc.) conseguiu alcançar altos patamares -, e preocupada com questões políticas e sociais, sobretudo com a preservação do meio-ambiente, apoiando um desenvolvimento sustentável.

Com relação às cores, nota-se a prevalência do verde e branco – cores do Partido Verde, que, de alguma forma, se identificam com as cores da natureza.

A figura colocada em evidência logo no início da biografia apresenta uma foto da candidata, cuja posição do rosto está da esquerda para a direita, direcionada para cima. Tal posição e direcionamento do olhar criam efeitos de anseio por um futuro, que

parece ser promissor, tendo em vista sua expressão facial otimista, que, de certa forma, lhe confere simpatia.

A imagem referente aos "Primeiros anos" – mostrada logo abaixo – é composta por alguns elementos que denotam pobreza e simplicidade: as roupas das pessoas representadas na foto são simples e modestas; o local em que se encontram também denota pobreza, tendo em vista as construções e o chão de terra batida. Tais características colaboram para ressaltar a origem humilde da candidata.

Com relação ao "Parlamento", evidencia-se uma foto em preto e branco, relativa ao ano de 1991, em que Marina aparece ocupando uma das cadeiras da Assembleia Legislativa, como atesta a legenda. As cores que compõem esta imagem colaboram para criar efeitos de uma vida política antiga e, portanto, experiente.

Ao longo do texto, constroem-se representações de uma mulher inteligente, competente, trabalhadora, na medida em que se apresentam enunciados como:

"Marina Silva **trabalhou** por políticas estruturantes"

"recebeu o **prêmio**"

"**Ganhou** reconhecimento dentro e fora do país"

"passou a ser vista também como **gestora competente**"

"A lista de prêmios e reconhecimentos nacionais e internacionais mostra a expressão internacional **conquistada** pela senadora"

"Os **sucessos** eleitorais de Marina"

Novamente notamos que não há neutralidade na escolha lexical - como os verbos "trabalhou", "recebeu", "ganhou", "conquistou', e adjetivos, como "gestora competente", "sucessos eleitorais", dentre outros -, uma vez que são perpassados por outras vozes ligadas a diferentes esferas, como a ideológica, a cultural e a política. Neste caso, a escolha destes termos linguísticos colabora para criar representações de uma mulher que supera as próprias capacidades e é reconhecida por isso.

Ademais, a imagem de Marina Silva é constantemente vinculada a questões relacionadas à preservação do meio ambiente e ao desenvolvimento sustentável, criando representações de alguém que se preocupa e se preocupará com tal questão. Vê-se que, enquanto Dilma constrói sua imagem vinculada à identidade do presidente Lula, Marina o faz baseando-se no meio ambiente.

Com relação ao período de infância e juventude, constroem-se imagens de uma jovem estudiosa e competente - "O desejo de aprender a ler passou então a acompanhá-la", "O progresso nos estudos foi rápido"- que apesar de ter uma origem humilde e uma infância conturbada, tendo em vista as várias patologias que a acometeram, e dificuldades financeiras, superou os obstáculos e conseguiu alcançar seus objetivos. Assim, constrói-se a ideia de que se Marina Silva conseguiu alcançar altos patamares, foi pelo fato de ser dedicada e competente, uma vez que a condição de vida relatada

era adversa e desfavorável para tanto. Este contexto de vida conturbado e sua origem humilde são apresentados em vários enunciados, dentre os quais destacamos:

"nasceu em 8 de fevereiro de 1958 em uma **pequena** comunidade chamada Breu Velho"

"A mãe morreu quando tinha **apenas** 15 anos."

"cortava uns gravetos, pegava uns pedaços de seringuins, acendia o fogo, fazia o **café** e uma salada de **banana** perriá com **ovo**. Esse era o nosso café da manhã"

O adjetivo "pequena" – o qual valora o substantivo "comunidade" – reforça a origem modesta da candidata; enquanto o advérbio "apenas", da frase seguinte, ao ser mobilizado, torna mais forte o argumento de que sua adolescência foi conturbada, uma vez que a mãe morre quando tinha **somente** 15 anos.

A origem humilde é ainda ressaltada quando Marina cita três alimentos que fazem parte de seu café da manhã, como banana, café e ovo; criando efeitos de simplicidade e modéstia (refeição sem luxos), visto que são considerados produtos de fácil aquisição.

3. Resultados e discussão

Por meio de alguns aspectos linguístico-discursivos recorrentes nos *sites*, como o uso frequente de verbos no imperativo, informações breves e apelativas, utilização recorrente da primeira pessoa (singular/plural), observou-se que o discurso político adquiriu outras características, correspondendo, de certa forma, ao suporte digital em que está inserido, e se aproximando, cada vez mais, do discurso publicitário, seja pelos efeitos de verdade e proximidade entre interlocutores, seja pelo uso exacerbado de verbos no modo imperativo. Grande parte dos *links* é caracterizada por palavras-chave, não ultrapassando três lexemas, e quando há descrições, uma frase é o suficiente.

As informações contidas nas biografias não foram alvo de constantes mudanças; o que se alterava, algumas vezes, era a forma com que se apresentavam. Todas as biografias analisadas apresentam fotos dos candidatos, bem como a apresentação de textos escritos. O que difere, dentre outras coisas, com relação ao formato, é o nível de exploração e elaboração dos recursos oferecidos pela mídia digital. As fotos e vídeos funcionam como documentos, os quais atestam a veracidade dos fatos narrados, apresentando desde fotos de infância até fatos relacionados ao engajamento político do candidato, ou mesmo depoimentos de familiares em consonância com os fatos narrados no texto escrito.

O discurso imagético entremeado ao discurso verbal cria, de forma geral, imagens de candidatos preparados, experientes, confiáveis, competentes, honestos, e portanto, digno dos votos dos eleitores. A questão proposta por Pêcheux - "Quem sou eu para lhe falar assim?" – poderia ser reformulada neste caso por "qual imagem de presidente os brasileiros desejam na atualidade?". Nesse sentido, levando em considera-

ção esta questão, constroem-se imagens de um político ideal, adequando-o ao público eleitor. Dessa forma, há uma espetacularização do sujeito político. Segundo Rubim,

> o espetáculo, "principal produção da sociedade atual", está associado ao "momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social". Entendido como "relação social entre pessoas, mediada por imagens", o espetáculo privilegia a visão e se define como "representação independente", como imagens que "se tornam seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico". A cisão entre "realidade" e "representação", que torna "real" e "autônoma", constitui o núcleo definidor do espetáculo (RUBIM, 2000, p. 65).

Pode-se dizer que as campanhas eleitorais nos sites também seguem a lógica da sociedade do consumo, cujo produto a ser "vendido" seria a imagem do candidato. A modernização de tais propagandas colaboram para a *teatralização do político*. Com a modernização das ferramentas dos sites oficiais, amplificaram-se os recursos para tanto. Esta lógica está intrinsecamente relacionada a afetos, desejos, emoções, mais do que à razão e ao conteúdo veiculado, que se prende ao instante antes de se inscrever na memória (COURTINE, 2003).

A utilização de imagens, assim como os discursos sincréticos, por exemplo, tem sido recursos imprescindíveis atualmente. O deslocamento destes recursos da TV para a internet também proporcionou a construção de diferentes sentidos, amplificados por este dispositivo digital. Tendo como base os trabalhos de Courtine (2006), referentes aos novos regimes de discursividade do discurso político, pode-se inferir que a linguagem imagética/sincrética - neste caso, inseridas nos sites – representam, indubitavelmente, grandes mudanças nos discursos veiculados, criando sentidos que não seriam possíveis utilizando-se apenas a materialidade verbal, uma vez que são constituídas por elementos diversos, como cores, ângulo da câmera, simultaneidade, movimentos, dentre outras coisas.

Com relação às cores das biografias analisadas, por exemplo, estas articulam-se constantemente com as cores do partido e da nação, criando diversos efeitos, dentre esses, o de identificação e pertencimento. Entretanto, procurou-se, na campanha eleitoral dos sites oficiais, menos a afirmação de uma posição ideológico-partidária, e mais uma identificação com a nacionalidade, o que Courtine (2006) assinala como sendo uma característica própria do discurso político da atualidade.

De forma dinâmica e variada, os dispositivos que constituíram a biografia dos candidatos certamente proporcionaram uma maior interação entre candidato e eleitor, visto que este tem acesso a diversas informações, tendo a liberdade para acessá-las, por caminhos distintos, e até mesmo, interagir e compartilhar.

Quer seja nos vídeos apresentados ou nas narrativas escritas, verifica-se a predominância de falas breves, interativas e fragmentadas. Vê-se que aquelas grandes narrativas e intermináveis dissertações políticas, características do discurso doutrinário, sobretudo da antiga esquerda, foram substituídas por formas inovadoras adequáveis ao novo suporte midiático, a internet.

Uma marca linguística recorrente, também nas biografias, é o uso de verbos no

modo imperativo, como mostram os exemplos retirados dos *sites*: "Leia a biografia", "Assista à biografia", "Compartilhe", "Clique sobre a barra e arraste", dentre outros, os quais expressam uma "ordem", estimulando uma posição ativa por parte do internauta (eleitor).

De forma geral, notamos que, apesar de o discurso político veiculado nos sites oficiais se apresentar de modo aparentemente análogo àqueles difundidos nas propagandas eleitorais nos meios tradicionais (TV), ele o faz de uma maneira diferenciada, visto que há utilização de diferentes recursos e de ferramentas inovadoras, os quais possibilitam efeitos de uma maior aproximação entre candidatos e atores políticos, por meio de "uma fala política cambiável, fluida, imediata... fala breve, interativa, descontínua fragmentada" (COURTINE, 2003), enfim, instável. Essa instabilidade e heterogeneidade também foi observada nas identidades construídas nos *sites*, nos sujeitos enunciadores, nas FDs representadas, a quais tornaram-se cada vez mais flutuantes, líquidas e difíceis de serem delimitadas ou apreendidas neste espaço enunciativo.

4. Conclusões

A análise e descrição da circulação dos discursos político-eletrônicos, mais especificamente, das biografias dos candidatos, nos permitiram concluir que esse novo espaço de enunciação proporcionou novas possibilidades de construção e apreensão dos discursos. Para Chartier (1998), "textos e suportes são inseparáveis", isto é, diferentes suportes implicam diversidades linguístico-discursivas e diversos percursos de leitura, podendo afetar os efeitos de sentido produzidos.

As biografias apresentadas nos sites, por exemplo, adquirem diversos formatos, criando efeitos de proximidade entre candidato e eleitor, na medida em que se descrevem pormenores, não apenas da vida política do candidato, mas também familiar, o que possibilita uma maior identificação por parte do (e)leitor.

Nesse sentido, nota-se que houve uma reconfiguração do campo político em face às mídias digitais, uma vez que estas fornecem modos distintos de apresentação dos discursos. Diferentemente das práticas de leitura proporcionadas pela mídia tradicional (jornais, televisão), as quais oferecem uma memória horizontal, os *sites* possibilitam uma nova forma de leitura, caracterizada pela não-linearidade, oferecendo uma gama de percursos que podem ser tomados pelos interlocutores, uma vez que estes podem navegar, a seu modo, escolhendo diferentes caminhos, segundo certas filiações históricas e a ordem estabelecida pelo sistema. Assim, nesse sistema de *linkagem*, a leitura torna-se descontínua e fragmentada.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

COURTINE, Jean-Jacques. "Os deslizamentos do espetáculo político", in: GREGOLIN, M. (org.). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo.* Trad. Roberto Leiser Baronas e Fábio César Montanheiro. São Carlos: Claraluz, 2003, pp. 21-34.

COURTINE, Jean-Jacques. *As metamorfoses do discurso político*. São Carlos: Claraluz, 2006.

COURTINE, Jean-Jacques [1981]. *Análise do discurso político:* o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber.* Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2004.

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

GREGOLIN, M.R. *Pêcheux e Foucault: diálogos e duelos.* São Carlos, SP: Claraluz, 2004.

GREGOLIN, M.R. "Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades", in: *Comunicação, mídia e consumo.* São Paulo, vol. 4, n. 11, p. 11-25, nov. 2007.

NAVARRO, Pedro. "O pesquisador da mídia: entre a 'aventura do discurso' e os desafios do dispositivo de interpretação da AD", in: *Estudos do texto e do discurso*: mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006, p. 67-92.

ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 3 ed. Campinas: Pontes, 2001.

PECHÊUX, M. [1983]. *O discurso: estrutura ou acontecimento?* Campinas: Pontes, 1990.

PIOVEZANI FILHO, C.F. "Análise do discurso: novos objetos, novas perspectivas", *i*n: NAVARRO (org.). *Estudos do texto e do Discurso: mapeando conceitos e métodos*. São Carlos: Claraluz, 2006.

PIOVEZANI FILHO, C.F. *Verbo, Corpo e Voz. Dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político.* São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Comunicação e política*. São Paulo: Hacker, 2000.

SARGENTINI, V. "Arquivo e acontecimento: a construção do corpus discursivo em Análise do Discurso", in: NAVARRO, Pedro (org.) *Estudos do texto e do Discurso:* mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. "A produção social da identidade e da diferença", in: _____(org.). *Identidade e Diferença:* a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, pp. 73-102.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):215-217, 2012

EFL/ESL Grammar Teaching

JULI MÁSSIA
Graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Grande do Sul.
e-mail: j.massia@ig.com.br

Abstract: This work aims at analyzing the potential advantages and drawbacks of using formal grammar explanation in the EFL/ESL classroom, taking into consideration factors such as age, educational background and objectives for leaning EFL/ESL. It ends by bringing the importance of teaching grammar in order to help learners achieve a higher level of proficiency and intellectual ascension.
Keywords: ESL/EFL grammar teaching.

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar as vantagens e desvantagens potenciais ao se usar explicação formal de gramática em ensino de inglês como Língua Estrangeira ou Segunda Língua, levando-se em consideração fatores como a idade, nível de instrução e objetivos ao se aprender inglês como Língua estrangeira ou Segunda Língua. O trabalho é concluído trazendo a importância do ensino de gramática de modo a ajudar os aprendizes a alcançar um nível mais alto de proficiência e de ascensão intelectual.
Palavras-chave: ESL/ EFL ensino de gramática

Many former studies and researches carried out about three decades ago show that ESL/EFL students tend to bring to the classroom different expectations regarding what they are going to learn and how this learning process is going to be successfully achieved. Learners worldwide tend to rate "traditional activities" such as grammar exercises and error correction much higher than teachers do, whereas these ones rate "communicative activities much higher than students. (Peacock, 1998). This difference in teachers´ and students´ beliefs becomes even clearer when it comes to teaching in a time (from the 1980s) when being able to communicate successfully in an L2 is considered really important, when L2 learners are supposed to be able to use the four skills (listening, speaking, reading and writing) to effectively deserve to be called proficient or fluent L2 speakers, and when the teacher of an L2 is supposed to bring to the classroom activities that aim at developing the students communicative skills, with special concern to activities that demand from the students more productive output such as speaking and writing in a more autonomous way. However, students of L2 tend to rate pronunciation practice (drilling and repetition), grammar rules, translation and error correction as more important than pair and group work, which

would provide the students the necessary tools to be able to carry out a conversation in a contextualized and more meaningful way.

The present work does not aim at underestimating the importance given to grammar rules, to practice and error correction, once most of EFL teachers have successfully been taught this way. On the contrary, grammar is indeed a very important means for the learner to manage to express him/herself correctly, or, to say the least, to be able to be somewhat understood. It is important to bear in mind, nevertheless, that grammar is taught to ease the process of oral and written production, so it should not be studied or taught as an end in itself, apart from a specific case or necessity which would justify such practice.

According to Celce-Murcia (1991), the higher the educational background level of the L2 learner, the more necessary it becomes to work with formal structures in the classroom, which makes even more difficult the teacher´s task of balancing the right amount of grammar input that will be dealt with in the learning process, since most of the SL courses do not really separate learners according to their educational level. At most, they are placed in accordance with their level of proficiency in the language, which does not mean, by any means, that their learning processes will be the same, or that these students will acquire or learn the SL at the same speed. Whether explicit grammar instruction has a role to play in the second or foreign language classroom environment is still a very controversial issue, since it is clear that TESOL methodologists have not offered substantially helpful advice to instructors about the real importance of grammar teaching in the second language acquisition process. Even today the situation is still far from clear, given the existence of so many conflicting theories taken at official conferences and in the methodological literature. Despite all the contrary positions it seems really clear that formal grammar teaching helps the students achieve a higher level of accuracy and proficiency both in written and spoken language. However, this higher level of accuracy should not really be the main target in the language classroom before the students achieve an intermediate level of proficiency. Children do not learn formal grammar instruction before they become fluent in their mother tongues, and being fluent in a language does not necessarily mean being completely accurate. In other words, it is really important to consider formal grammar teaching as part of the second language acquisition process, but teaching grammar since very basic levels of proficiency might be a mistake that could result in learning problems for the students, once it could delay their fluency acquisition process. However, as previous studies (RICHARDS, 1985) point out, a grammarless approach, although communicative, could lead students to fossilize mistakes and prevent them from progressing in the language.

Students of a foreign language (whatever it might be), usually come into the classroom with a mindset that there is a magic "formula" that will allow them to speak fluently and very accurately in a short period of time; in fact, it seems to be much easier to believe that the acquisition of a language is much easier than what it really is than facing the fact that learning and/ or acquiring an L2 involves other factors such as age, educational background and specially, the objectives concerning language. According to Celce-Murcia (1991) it might be quite difficult for the teacher to decide to what extent it would be appropriate to focus on form with a specific group of students given

the variables previously quoted, but not impossible. Indeed, the higher the level of proficiency that the learner gets, the more proficient they become and the older they are, it turns clearly necessary to make a broader use of grammar forms explanations; however, something that can also be noticed in ESL/EFL classes is that students who start studying in a very basic level of English and have a higher educational background already look for more formal explanations and ask for more reasons "why" language works that way. The variables that Murcia (ibid) quotes seem to make sense, but only if they come all together in a student, which does not seem to happen in real classrooms, with real students.

To cut short, explaining formal grammar usage is important to help students understand why ESL/EFL is different from their mother tongue, since not only one´s mother tongue is different from the target language, but also the process of teaching/learning an L2 will also present some differences. Grammar should indeed be taught; it comes to the teacher to know how and to what extent he/she is going to make use of this tool in order to provide students with a both social and intellectual ascension. On the other hand, it seems to be a mistake to refuse to students the chance of choosing between having or not further grammar explanation in an L2 classroom.

References

CELCE-MURCIA, Marianne. Grammar Pedagogy in Second and Foreign Languages Teaching Source: *TESOL Quarterly*, Los Angeles. vol. 25, n. 3, pp. 459-480 Published by: Teachers of English to Speakers of Other Languages, Inc. (TESOL) University of California, 1991

PEACOCK, Matthew Exploring the gap between teachers' and learners' beliefs about "useful" activities for EFL. *International Journal of Applied Linguistics*, vol. 8, n. 2, City University of Hong Kong, 1998, pp. 233-246.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):218-226, 2012

Oralidade em sala de aula: impactos no aprendizado da língua materna

KARINA NOGUEIRA
Universidade Federal de Lavras – UFLA. e-mail: kanoguerra@yahoo.com.br
Orientador: Helena Maria Ferreira

Resumo: Este artigo aborda o tema oralidade em sala de aula. Delineia, inicialmente, as características tanto de texto escrito, quanto do oral, descrevendo seus pontos convergentes e divergentes. Com base em resultados de pesquisas empreendidas por estudiosos do assunto, argumenta-se positivamente acerca da oralidade com relação a sua relevância para o processo de ensino e aprendizado da língua materna. Sendo considerada uma capacidade desenvolvida *a priori* por seus usuários, a oralidade, considerada na rotina de sala de aula, mostra-se um instrumento essencial para o ensino da língua materna.
Palavras-chave: texto, ensino, oralidade, escrita, aprendizagem, língua materna.

Abstract: This article approaches orality in the classroom. It discusses not only the characteristics of the written and oral text, but it also describes their convergent and divergent points. This study is based on results of some researches performed about the orality in classroom. They argue positively about of the orality practice, which has proved relevance to the process of education and learning of maternal language. Being considered by its users a capacity developed *a priori*, orality, considered in the routine of the classroom, seems to be a complementary tool for teaching the mother tongue.
Keywords: text, teaching, speaking, writing, learning, mother language.

Introdução

A partir de 1980, diversos pesquisadores voltaram seus olhares para questões que perpassam o ensino da língua portuguesa como língua materna. No cenário brasileiro, os estudos sobre a variação linguística despontam e, no bojo desses estudos, a oralidade passa a ter destaque no que tange o processo de ensino e de aprendizagem da leitura e da escrita. Assim, o objetivo deste artigo é discutir questões relativas ao papel da oralidade no aprendizado da língua. Acredita-se que tal reflexão poderá contribuir para aqueles que se interessam pelo ensino da língua materna.

Oralidade e escrita: práticas sociais de uso da língua

A primazia dada ao texto escrito no processo de aquisição da língua materna já é bem conhecida, assim como também a desconsideração do texto na modalidade oral

da língua. Por conseguinte, ao abordar a questão da oralidade, faz-se necessário explicitar o conceito de texto adotado. Para Costa Val (1999, p. 3) "... um texto é uma ocorrência linguística falada ou escrita, de qualquer extensão, dotada de unidade sociocomunicativa, semântica e formal". Ainda é no texto que a língua "se revela em sua totalidade quer enquanto conjunto de forma quer enquanto discurso" (GERALDI, 1997, p. 135).

Desse modo, pode-se entender que a definição de texto perpassa as noções tanto de texto escrito como de texto falado. Assim, tem-se, então, que a capacidade verbal, ou linguística, envolve essas duas habilidades no uso da linguagem. O texto falado e o escrito são dois tipos de execução verbal, ou seja, duas maneiras de organização de discursos (MARCUSCHI, 2011). Essas duas modalidades textuais vão utilizar-se de um conjunto de elementos característicos de cada uma, embora compartilhem pontos comuns como: coesão, coerência, raciocínios abstratos, exposições formais e informais, variações estilísticas, sociais etc. É o que Marcuschi atesta:

> [...] Apesar do caráter dicotômico atribuído à fala e à escrita por algumas correntes tradicionais é preciso considerar que oralidade e escrita são práticas e usos da língua com características próprias, mas não suficientemente opostas para caracterizar dois sistemas lingüísticos nem uma dicotomia. Ambas permitem a construção de textos coesos e coerentes, ambas permitem a elaboração de raciocínios abstratos e exposições formais e informais, variações estilísticas, sociais, dialetais e assim por diante. As limitações e os alcances de cada uma estão dados pelo potencial do meio básico de sua realização (MARCUSCHI, 2003, p. 17).

À fala é creditado o fato de ser uma habilidade precípua à escrita. Por sua vez, à escrita foi admitido, por um longo tempo, um *status* de superioridade. Atualmente, as práticas sociais têm exigido dos participantes uma competência que não se restringe apenas ao domínio da escrita, mas de um conjunto de competências que englobam, dentre outras, a fala, a escuta atenta e crítica, a leitura de textos multimodais, a linguagem de sinais etc., de modo que existem vários aspectos a serem considerados no ensino e na aprendizagem de línguas.

Sobre a escrita e a fala, afirma Marcuschi:

> [...] Assim como a fala não apresenta propriedades intrínsecas negativas, também a escrita não tem propriedades intrínsecas privilegiadas. São modos de representação cognitiva e social que se revelam em práticas específicas. Postular algum tipo de supremacia ou superioridade de alguma das duas modalidades seria uma visão equivocada, pois não se pode afirmar que a fala é superior à escrita ou vice-versa (MARCUSCHI, 2003, p. 35).

Admitem-se tanto as diferenças quanto as semelhanças entre a escrita e a fala. Ressalte-se que essas diferenças são notórias, uma vez que na fala o falante faz uso da prosódia, da gestualidade, dos movimentos do corpo e dos olhos. Na escrita, tamanho

e tipo de letras, cores e formatos, elementos pictóricos podem favorecer a produção dos sentidos. Por outro lado, não é possível desconsiderar que oralidade e escrita são "atividades interativas e complementares no contexto das práticas sociais e culturais" (MARCUSCHI, 2003, p. 16) e evidenciam a organização e a interação sociocultural.

Oralidade em sala de aula: uma teia de relações

Embora reconhecida na sociedade, a oralidade nem sempre foi valorizada no ambiente escolar. O estudo da oralidade no âmbito escolar tem uma recente abordagem, pois "só recentemente a Linguística e a Pedagogia reconheceram a língua falada, de importância tão fundamental na vida cotidiana dos cidadãos, como legítimo objeto de estudo e atenção" (BATISTA *et al*, 2005, p. 83).

Os Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa (PCNs) trazem como um de seus objetivos gerais fazer os alunos capazes de

> [...] expandir o uso da linguagem em instâncias privadas e utilizá-la com eficácia em instâncias públicas, sabendo assumir a palavra e produzir textos – tanto orais como escritos – coerentes, coesos, adequados a seus destinatários, aos objetivos a que se propõem e aos assuntos tratados (BRASIL, 1997, p. 41).

É comum nas escolas desprezar-se o trabalho oral nas atividades de sala de aula, ignorando esta etapa que antecede os trabalhos escritos e que ajuda na reflexão durante o aprendizado da escrita.

Para compreender como o aprendizado da língua materna é influenciado pela oralidade é necessário que a escola assuma tal reflexão considerando a fala como parte rotineira no ensino de língua materna, como atesta Marcuschi:

> Representa uma dupla proposta de trabalho: por um lado trata-se de uma missão para a ciência linguística que deveria dedicar-se à descrição da fala e, por outro lado, é um convite a que a escola amplie seu leque de atenção (MARCUSCHI, 1993, p. 10).

A primeira manifestação humana verbal natural e espontânea é a fala. Aprende-se a língua oral antes de se aprender sua escrita. Adquirida em contextos informais do dia a dia e nas práticas dialógicas entre a criança e seu cuidador, a fala possibilita a inserção cultural e a socialização dessa criança. Entretanto, é preciso ressaltar que o aprendizado da língua neste estágio inicial ainda não está completo. Portanto,

> cabe à escola um papel determinante no crescimento linguístico do jovem falante: promover a sua capacidade de expressão oral e dar-lhe acesso à mestria da vertente escrita da língua. No que respeita à oralidade, a escola deve confrontar os alunos com o valor

> de "saber ouvir" e "saber expressar-se" adequadamente ao contexto e à finalidade de cada situação (FERRAZ, 1997, p. 35).

Para a autora a apresentação destes valores ao aluno tem o intuito de despertar um interesse maior ao que é exposto oralmente pelo educador e de fazer com que a criança seja capaz de identificar claramente as partes principais da mensagem e segui-la. Assim, do mesmo modo, a escola deve ensinar ao aluno

> [...] a ser eficaz na comunicação oral [...], a expressar-se de forma clara, eficiente e criativa, o que pressupõe o crescimento do conteúdo linguístico (vocabulário e estruturas gramaticais), do repertório de estratégias de interação (antecipação, síntese e reflexão) e flexibilização do uso da língua em situações e atividades diversificadas (FERRAZ, 1997, p. 35).

Em situações escolares, são exigidas habilidades de leitura e de escrita de forma mais sistematizada. Tais competências deveriam ser agregadas aos processos orais. No entanto, há uma tendência, no meio escolar, em considerar o trabalho com a oralidade desnecessário, uma vez que as práticas orais se fazem presentes a todo instante. Discorrendo sobre a importância da articulação entre as práticas oral e escrita, Ferraz postula que

> o processo de crescimento linguístico do sujeito, tendo as suas raízes na herança genética da humanidade, usufrui substancialmente das influências proporcionadas pelo meio, incluindo aqui a situação escolar. Daí a importância que as sociedades ocidentais atribuem ao papel da escola no desenvolvimento das competências *[oral e escrita]* que conduzem a uma sofisticada mestria linguística, necessária ao sucesso profissional e social do indivíduo, em particular, e da comunidade em geral (FERRAZ, 1997, p. 34, grifo nosso).

A percepção que o aluno deve desenvolver em relação à escrita é a de que ela simboliza a linguagem oral, uma vez que "o reconhecimento da relação entre o oral e o escrito significa um salto qualitativo a que se irá associar o conhecimento da função comunicativa que a escrita encerra" (FERRAZ et al, 1997, p. 51). A análise tanto do texto falado como do escrito leva o aluno a traçar paralelos entre essas duas modalidades e assim enxergar as diferenças e as semelhanças.

As características e condições de produção da fala arroladas no esquema a seguir demonstram a relevância de se considerar a oralidade em sala de aula.

A interação face a face torna a relação entre os falantes mais acessível, ultrapassando o entendimento do assunto que está sendo tratado. Acredita-se que o contato visual entre os interlocutores tenha uma completude maior no processo de produção/reconstrução dos sentidos.

Segundo Ataliba Teixeira de Castilho (1998), o trabalho com a oralidade se constitui num excelente ponto de partida para o desenvolvimento das reflexões sobre a língua, uma vez que se trata de um fenômeno "mais próximo" do educando e, além disso, deve-se estudar a oralidade pelas relações que podem ser estabelecidas entre o oral e o escrito.

No que tange à criação coletiva, os contos, as cantigas, as peças de teatro são resultantes de processos culturais, que exploram aspectos verbais provenientes da tradição oral. O texto oral surge da interação entre os que estão envolvidos em determinados grupos de pessoas que geralmente enquanto laboram produzem tais gêneros orais, conforme Bittencourt salienta:

> A produção artesanal e a tradição oral são elementos que orientam o processo de mudança porque preveem novas possibilidades de significação. Os tecidos e as canções que acompanham sua produção são os universos em que o diálogo entre as improvisações individuais e a tradição coletiva é articulado. Esta interrelação entre tradição e manifestações individuais também está presente na forma como os versos são improvisados entre os refrões das canções nos mutirões de fiar e tecer (1995, p. 199).

A impossibilidade de apagamento é uma característica da oralidade a qual alerta para a cautela que se deve ter, pois uma vez dito não há como apagar, como acontece com a escrita. É preciso que o falante empregue estratégias de reformulação do discurso. A escola como ambiente social é local propício para salientar sobre o como falar,

qual o tipo de texto apropriado para cada circunstância específica.

A todo instante, as pessoas interagem, e o que é dito e ou ouvido é reformulado todo o tempo. O principal vetor desta reformulação é a fala, o que corrobora para que o aspecto da oralidade seja fecundo, pois cada indivíduo carrega consigo inúmeras e variáveis informações, visões etc.

Os interlocutores, por sua vez, jamais terão formulações idênticas sobre qualquer assunto, mas sim reformulações de tudo a todo o tempo. Essa pode ser feita pelos mecanismos de correção, repetição, paráfrase etc.

No diálogo, o acesso às reações do outro é imediato, aquele somente se faz possível pelo ato de falar. Este afeta de alguma forma o outro e sua reação escapa quase que irrefletidamente ficando exposto.

Para o trabalho em sala de aula, Batista et al (2005, p. 84) apresentam cinco capacidades/habilidades relacionadas ao desenvolvimento da oralidade no processo de aprendizagem da escrita, e necessária ao domínio pleno da língua pelos aprendizes:

- Participar das interações cotidianas em sala de aula, escutando com atenção e compreendendo, respondendo às questões propostas pelo professor e expondo opiniões nos debates com os colegas e com o professor.
- Respeitar a diversidade das formas de expressão oral manifestadas por colegas, professores e funcionários da escola, bem como por pessoas da comunidade extra-escolar.
- Usar a língua falada em diferentes situações escolares, buscando empregar a variedade linguística adequada;
- Planejar a fala em situações formais;
- Realizar com pertinência tarefas cujo desenvolvimento dependa de escuta atenta e de compreensão.

Tais capacidades visam ajudar o aluno a viver bem em sociedade, podendo se expressar de acordo com a necessidade. Segundo Batista *et al.* (2005) as atividades devem incentivar os alunos a usar a oralidade por meio da participação em sala de aula que, de certa forma, reproduz a participação em sociedade no tocante ao expressar-se, saber ouvir e fazer-se entender nos diversos espaços que frequenta.

Levar o aluno a perceber que o uso da oralidade não segue o mesmo padrão em todos os lugares é parte da educação oral do cidadão, ajudando-o no planejamento da fala adequado à situação exigida.

Desenvolver no cidadão o conhecimento e o sentimento do respeito pelas variedades linguísticas também se faz necessário para a formação do cidadão.

Antes de iniciar um trabalho com a oralidade, é importante que o professor esteja ciente de como se dá a organização de um texto conversacional. Segundo Fávero, Andrade e Aquino (2002), o tópico discursivo, os marcadores conversacionais, o turno e o par adjacente são componentes para que a organização seja possível. A conversação é tida como uma sequência de turnos. O turno é a produção de um falante no momento em que este tem a palavra.

O tópico discursivo refere-se ao assunto tratado na conversação, e este não é planejado, podendo haver, por exemplo: mudança de tópicos; uso de pausas; uso de prosódias etc. o que torna seu andamento imprevisível. Já os marcadores conversacionais são expressões como: *né? ahn; sim, claro* etc. Eles têm a função de dar manutenção à interação da conversação.

O uso da oralidade em sala de aula se justifica então porque esta representa também uma situação pública em que se pode produzir e compreender textos orais. É importante destacar no trabalho com a oralidade o item escutar, que exige um aprendizado específico para que se compreenda o que foi dito.

Nessa direção, Fávero, Andrade e Aquino (2002) sugerem que os professores analisem textos orais em sala, identificando os fatores que os diferenciem do texto escrito. No exemplo a seguir, há a retextualização do oral para o escrito:

> Texto oral: "Eram dois ratinhos... que eles viviam numa casa velha... e eles gostavam muito de passear pela casa né?"
> Texto escrito: "Havia dois camundongos e eles moravam em uma casa velha e adoravam passear por ela" (FÁVERO; ANDRADRE; AQUINO, 2002, p. 11).

A análise do texto acima permitirá ao aprendiz refletir sobre a importância da escolha do léxico (*eram/ havia; ratinhos/ camundongos; viviam/ moravam; gostavam/ adoravam),* a partir de seus objetivos comunicacionais e perceber as diferenças na estrutura de cada par de palavras.

Outra estratégia que pode ser instrumentalizada em sala de aula é a exposição oral, em que se propõe ao aluno que simule uma situação de conversação ou de exposição oral acerca de algum assunto. Dolz, Schneuwly, de Pietro e Zahnd fazem a seguinte afirmação:

> [...] A exposição oral vem de uma longa tradição e é constantemente praticada, muitíssimas vezes isso se dá sem que um verdadeiro trabalho didático tenha sido efetuado, sem que a construção da linguagem expositiva seja objeto de atividades de sala de aula, sem que estratégias concretas de intervenção e procedimentos explícitos de avaliação sejam adotados (DOLZ, SCHNEUWLY, DE PIETRO; ZAHND, 2004, p. 216).

Outra possibilidade é advinda dos estudos de Peixoto (2008). No caso da proposta de ensino da modalidade oral da língua, a pesquisa empreendida pela autora referenciada consistiu em analisar o gênero júri simulado. Percebeu-se como foi de grande valia para o desenvolvimento argumentativo dos alunos, para estimular o uso de mecanismos retóricos e linguísticos na abordagem sistemática de tal gênero oral. Na investigação realizada, relatou-se que o professor participante explicou aos alunos em que consistia tal gênero, como era elaborado, dando todas as orientações. Ao aplicar a atividade, o professor teve o cuidado de não criticar a fala coloquial, mas a de informar aos alunos que este estilo era apropriado a outra situação que não a do júri simulado.

Também escolheu um gênero que apresentava elementos novos, o que com certeza estimularia o aluno a pensar em algo que talvez não tivesse cogitado antes. Essas atitudes diante da tentativa de se trabalhar um dos gêneros orais confirmam que é inteiramente possível inseri-los no cotidiano escolar.

Outra prática mais conhecida nas escolas para desenvolver a dicção e que já foi bastante empregada é a estratégia de trabalho com o gênero trava-línguas, pois essa atividade, além de ser benéfica à oralidade, também era e continua sendo um modo lúdico de ensinar a língua.

> Tendo origem na cultura popular os trava-línguas são modalidades de parlendas, em prosas, versos, ou frases, ordenadas de tal forma que se torna difícil pronunciá-las sem tropeço ou sem travar a língua como o próprio nome diz. A articulação torna-se difícil porque deve ser pronunciada de forma rápida (SILVA; QUITERIO, 2010, p. 21).

Atividades como estas abrem espaço para a ressignificação de valores e costumes. Quando a interação se dá em ambientes escolares, que é um dos ambientes sociais, cada pessoa que frequenta esse ou outro tipo de espaço social carrega consigo suas concepções sobre diferentes temas da vida, e quando estas são confrontadas por intermédio da oralidade possibilita esse tipo de ressignificação. O aluno, ao preparar-se para uma apresentação verbal, ao aprender a respeitar a diversidade linguística, ao planejar a sua fala dependendo do contexto, dentre outros, além de possuir mais subsídios para a aprendizagem da escrita, aprende a ser cidadão.

Considerações Finais

Analisando as teorias sobre a oralidade, verificou-se que essa modalidade está sendo cada vez mais valorizada e que existe empenho em instrumentalizá-la como objeto de pesquisa e de ensino. Pode-se afirmar que os impactos do trabalho com a oralidade para a aprendizagem da língua materna são consideráveis, influenciando de forma benéfica no processo de comunicação e na aquisição da escrita. O estudo da oralidade, por ser um campo complexo e que tem interfaces com outras áreas do conhecimento demanda o empreendimento de novas investigações, mais notadamente de cunho didático-pedagógico.

Bibliografia

BATISTA, Antonio Augusto Gomes et al. *Capacidades da Alfabetização*. Belo Horizonte: Ceale/FaE/UFMG, 2005. Coleção Instrumentos da Alfabetização, v. 2.

BRASIL, Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais.* 1ª a 4ª séries: Língua Portuguesa. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BITTENCOURT, Luciana. "Tecendo textos culturais: tecelagem, narrativas orais e gênero no Vale do Jequitinhonha", *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 38, n. 2. 1995.

CASTILHO, Ataliba de. *A língua falada no ensino de português*. São Paulo: Contexto, 1998.

COSTA VAL, M. G. *Redações e Textualidade*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DOLZS, J; SCHNEUWLY, B.; DE PIETRO, J. F.; ZAHND, G. "Exposição Oral", in: ROJO, R. H. R. & CORDEIRO, G. S. (orgs.) *Gêneros orais e escritos na escola.* Campinas: Mercado de Letras, 2004.

FÁVERO, Leonor Lopes; ANDRADE, Maria Lúcia C. V. O; AQUINO, Zilda G. O. *Oralidade e Escrita: perspectivas para o ensino de Língua Materna.* 3 ed. São Paulo: Editora Cortez, 2002.

FERRAZ, Maria José at al. *A Língua Materna na Educação Básica*: competências nucleares e níveis de desempenho. Lisboa: Ministério da Educação, 1997.

GERALDI, J.W. "Da redação à produção de textos", in: GERALDI, J.W.; CITELLI, B. (org.). *Aprender e ensinar com textos de alunos*. São Paulo: Cortez, 1997, vol. 1, p. 17-24.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 4 ed. São Paulo. Editora Cortez. 2003.

_____. *Fala e Escrita* – Parte 01.2011. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=XOzoVHyiDew. Acesso em 21 de mai. de 2012.

_____. *O tratamento da oralidade no ensino de língua*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1993.

PEIXOTO, A. J. R. "Gêneros Orais: uma nova proposta de abordagem do ensino", *Eutomia: Revista Online de Literatura e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco* – UFPE. Pernambuco, v. 1, n. 1, 2008.
Disponível em: http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume1/linguistica-artigos/Rafaela-Peixoto.pdf. Acesso em 25 de jun. de 2012.

SILVA, M. L. A. QUITERIO, P. L. *II Caderno de Apoio Pedagógico*, 2º ano, Prefeitura Rio Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/1007363/DLFE-201537.pdf/1.0 Acesso em 26 de jun. de 2012.

Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, UNIPAM, 5(2):227-236, 2012

Problematizando a postura de isolamento nas aulas de línguas

RAFAEL ITALO FERNANDES DA FONSECA
Universidade Severino Sombra (USS).
Curso de Letras/ Língua Portuguesa, Espanhola e Literaturas. e-mail: rafael.iff@globo.com

Resumo: A postura de isolamento consiste na dicotomização, por vezes inconsciente, feita pelo docente entre saberes que deveriam existir em caráter interativo. Ao problematizar o ensino de língua que atua rompendo as relações entre significado/ significante, texto/cultura e texto/interlocutores, este artigo tem o objetivo de convidar professores e graduandos à reflexão da própria prática ou futura prática, e de postular, caso seja necessário, a conversão desses isolamentos em uma ótica de interdependência por meio de propostas de exercícios de aula. O conteúdo teórico embasado em proposições linguísticas fundamenta e justifica a defesa desse olhar interacionista, confirmando a negação feita quanto a essas perspectivas de isolamento.
Descritores: texto; contexto; interação; ensino.

Resumen: La postura de aislamiento consiste en la separación, a veces inconsciente, hecha por el docente entre saberes que deberían existir en carácter interactivo. Al problematizar la enseñanza de lengua que actúa rompiendo las relaciones entre significado/significante, texto/cultura y texto/interlocutores, este artículo tiene el objetivo de invitar a profesores y graduandos a la reflexión de la propia práctica o futura práctica y de postular, caso sea necesario, la conversión de esos aislamientos en una óptica de interdependencia a través de propuestas de ejercicios de clase. El contenido teórico basado en proposiciones lingüísticas fundamenta y justifica la defensa de esa mirada interaccionista, confirmando la negación hecha cuanto a esas perspectivas de aislamiento.
Descriptores: texto; contexto; interacción; enseñanza.

Introdução

As aulas de línguas são sempre ministradas em um contexto, tal como toda prática discursiva e ideológica. As análises não serão iguais após se pensar em uma escola da zona rural e em outra da zona urbana. As necessidades são diferentes entre os grupos de indivíduos e o conhecimento enciclopédico de cada sujeito é definido por sua atuação na comunidade em que habita.

É a essência dessa pluralidade que motiva este trabalho, porque nesta essência é que se localiza toda exegese. Tanto um enunciado quanto um texto mais extenso necessitam de uma *situação discursiva*. É ela que vai localizar os enunciados na mente do leitor, ativar seus conhecimentos prévios e conferir a ele acréscimo ou manutenção de informações.

A postura de isolamento por parte do docente consiste em considerar o texto ou demais ferramentas didáticas (para além do texto escrito, como: imagens, vídeos, fotografias, entre outras) como algo único, separado apenas como conteúdo de leitura ou observação. Uma das ideias que deflagram o isolamento é a de que a ferramenta não contém significação até que chegue ao aluno, pois é a partir dele que tudo será construído.

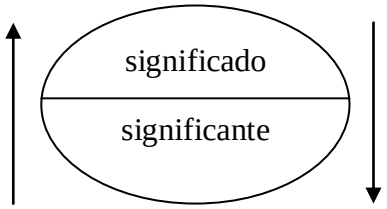
Nesse ponto, elencam-se três posturas de isolamento observadas na prática educativa de alguns professores e que devem se converter em abordagens de interação:

(a) Significado e significante;
(b) Texto e cultura;
(c) Texto e interlocutores.

As explanações de cada item serão, à frente, seguidas por propostas de exercícios que figuram como sugestões para uma perspectiva de interação que procure afastar esse isolamento muitas vezes praticado inconscientemente.

1. Significado e significante

José Sazbón (1976), em seu "*Saussure y los fundamentos de la linguística*", apresenta o seguinte esquema querendo afirmar a interdependência entre o conceito e sua imagem auditiva:



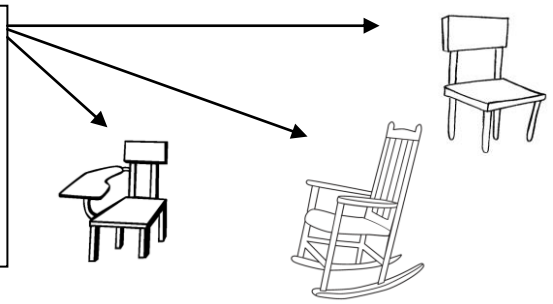
O significado – enquanto conceito – e o significante – enquanto imagem auditiva de caráter individual –, então, encontram-se atrelados respectivamente ao conhecimento de dicionário e ao enciclopédico (FERRARI, 2011).

O conhecimento de dicionário trata de estipular conceitos para a palavra baseados em um pré-conceptual genérico e denotativo, em arquétipos e modelos ideais. Entretanto, as formas pelas quais cada indivíduo recebe uma palavra e a processa mentalmente são totalmente subjetivas. Dessa subjetividade emana o significante, que admite duas interpretações interessantes para esta análise:

(a) Referente a uma palavra solta, o significante é produto da interseção entre imagens, informações sensoriais, crenças e percepções. Tende a ser concreto:

CADEIRA s.f. Assento com encosto para uma pessoa.

Uma admissão para "cadeira" como conhecimento de dicionário podendo gerar vários significantes.



(b) Referente a uma palavra inserida em um contexto, como as expressões idiomáticas, o significante sai do nível da palavra e passa a ser produto de um imaginário menos individual e mais coletivo no nível da expressão.

Ele foi nomeado para a ***cadeira*** de Pediatria.

↓

Com a presença de um contexto diferente, a palavra recebeu características de substantivo abstrato e refez o esquema de imagem até então trabalhado com "cadeira".

} Verifica-se que o contexto é capaz de transformar o significante.

Substituindo alguma palavra, nota-se também que o significante não depende do significado, mas é construído socialmente sobre ele. Lilian Ferrari (2011) apresenta exemplos para tal observação:

PANELA
CAÇAROLA

} "utensílio culinário de forma cilíndrica, com tampa e cabo" (FERRARI, 2011, p. 16)

↓

Mesmo significado

- Chá de ***panela*** = "reunião social que as noivas organizam antes do casamento"[1]
- Chá de ***caçarola*** = quebra do sentido anterior. Apesar de significados iguais, as expressões atuam de modo diferente no contexto discursivo.

É justamente pela questão de variação dos usos do léxico de acordo com o contexto discursivo que se faz inadequado concretizar distinção entre as apropriações de "significado" e "significante" na aula de línguas. É importante que o professor transmita conhecimentos ao aluno exatamente tendo essa dependência do *contexto* como auxiliar nas possíveis significações. Ingedore Koch e Vanda Elias chegam a postular que

[1] Ibid., p. 17

> os referentes que falamos não espelham diretamente o mundo real, não são simples rótulos para designar as coisas do mundo. Eles são construídos e reconstruídos no interior do próprio discurso, de acordo com nossa percepção do mundo, [...] nossas crenças, atitudes e propósitos comunicativos (KOCH; ELIAS, 2010, p. 123).

A fim de que significado e significante sejam trabalhados em interação na prática educativa de línguas, a seguinte proposta de atividade apresenta um exemplo de postura a ser adotada pelo professor de modo a levar o discente à capacidade de detectar no sentido das palavras formações provindas de seu grupo de fala:

PROPOSTA DE EXERCÍCIO
Questão) Observe os dois enunciados que seguem: João estava cansado de tentar e chutou o *balde*. João estava cansado de tentar e chutou a *bacia*. a) Identifique qual faz mais sentido para você, hipotetizando que João tenha procurado um emprego e não tenha encontrado. Para as atividades (b) e (c), considere apenas as duas palavras que estão destacadas, uma em cada enunciado. Elas possuem denotações próximas. b) Atribua-lhes o máximo que puder de pontos em comum entre si, como se estivesse escrevendo um dicionário. c) Se há vários pontos em comum, por que apenas um desses usos assume o sentido de "desistência" em seu grupo social? d) Pense em outras situações em que não se pode compreender uma palavra ou expressão sem levar em conta o contexto de uso de um determinado termo em detrimento de outro.

2. Texto e cultura

Não se faz suficiente ao aluno entender que o contexto situacional auxilia na construção de significado. Toda ferramenta usada para se trabalhar determinado item gramatical ou interpretação textual deve, portanto, também assumir intrínseca relação com o ambiente sociocultural do discente, em igual proporção à procura sobre informações da cultura de seu autor. Serão apresentadas duas perspectivas em que se faz necessária essa interação entre cultura e ensino nas aulas de língua estrangeira (LE).

2.1. O que significa adotar uma perspectiva multi/interculturalista em relação aos modos tradicionais de ensino?

Grosso modo, o bilinguismo se dá sobre a capacidade do falante de transitar entre códigos ao ter interesse para tal ou ao fazê-lo a fim de legitimar um processo comu-

nicativo de determinada área com seus determinados termos. Trata-se também de ir para além do *code-switching* e da simples educação da língua materna.

No âmbito escolar, ainda é minoritária a LE. Porém, a parcela da sociedade que mantém controle sobre duas línguas é passível de exigências feitas pelo universo social de sua comunidade de fala e, sendo assim, o falante, nas palavras de Maher (2007), "é capaz de se desempenhar melhor em uma língua do que na outra – e até mesmo de se desempenhar em apenas uma delas em certas práticas comunicativas".

A assertiva de Maher então comprova a já afirmada influência direta da comunidade sobre aquele que se constitui falante nativo e, ainda assim, é capaz de operar em outros sistemas, seja em um câmbio rápido de código, ou em um texto de milhares de palavras. Esse seria o bilíngue de verdade.

A incapacidade de separar uma língua da outra é um processo tido por certo. É lógico que além das influências do meio falante, um "paralelo mental" é estabelecido no bilinguismo. Isso se comprova no fato de que

> [...] qualquer indivíduo que seja bilíngue [...] ao comparar as práticas comunicativas que vivencia ou testemunha com a afirmação de que o sujeito bilíngue funciona nas duas línguas sem apresentar interferência de uma língua na outra, irá perceber estar diante de uma ficção, de um mito (MAHER, 2007, p. 74).

Se é a interação o foco, a educação bilíngue pode acabar por formar em semilinguismo. Trata-se da competência insuficiente em ambas as línguas em comparação com os monolíngues de cada uma delas. Tudo, então, seguirá de acordo com a carga interativa do falante. Para a atual conjuntura tradicional de ensino, não é erro afirmar que o bilinguismo "de verdade" é característica de poucos. Douglas Altamiro Consolo (2003, p. 60) afirma que

> segundo os PCNs, a inclusão de uma disciplina no currículo deve ser determinada, entre outros fatores, pela função que desempenha na sociedade. No caso das línguas estrangeiras, acredita-se que somente uma pequena parcela da população brasileira tem a oportunidade de usá-las como meio de comunicação oral, dentro ou fora do país. O uso de uma LE no Brasil está, em geral, mais vinculado à leitura de literatura técnica ou de lazer. Com base nesse panorama nacional, propõe-se, então, formar bons leitores em LE.

Adotar uma visão de transculturalidade – termo que parece ser mais adequado que multiculturalidade – para esse meio é compreender a mesma heteroglossia e a polifonia do pensamento bakhtiniano, agora, porém, em diálogos ou construções em cima de uma perspectiva "bilíngue-verdadeira" do uso de quaisquer LEs. Além disso, apresenta um caráter de relevo para o processo dialético entre o discurso e a estrutura social o fato de que

> [...] uso da linguagem como forma de prática social, ao invés de uma atividade puramente individual ou o reflexo de variáveis situacionais [...] é um modo de ação na qual

> as pessoas podem agir sobre o mundo e especificamente sobre os outros, assim como um modo de representação (FAIRCLOUGH, 1995 *apud* CASTRO, 2003, p. 74).

A principal síntese a se fazer é destacar que o bilíngue não lançará mão de nenhum proferimento – não só na língua nativa, mas também em qualquer LE – que, de alguma forma, não esteja ligado a seu histórico de ente social a participar em intrínseca relação com o mundo, que exige dele práticas de comunicação das mais diversas.

O professor que leva essa noção de pluralidade de culturas e pensamentos tem tendência de apresentar uma pedagogia autônoma e libertadora (FREIRE, 2010) que se aplique ao ensino da LE para a formação de bilíngues concretos. Entenda-se por bilíngue concreto aquele que fala indo além do *switching* motivado e o que é capaz de fugir da mecânica do ensino tradicional da LE, através da prática de seu docente e, assim, construir pensamentos também em outro código. Não se trataria aí de uma gama variada de construções, mas de conceitos que se ligam e formam elos entre esse universo puramente transcultural.

2.2. *O desafio da adoção de ferramentas de leitura e produção no ensino de LE*

Outro ponto a se pensar na prática docente é que não existe elaboração ou escolha de um material didático ideal, infalível e de uso possível em quaisquer escolas, em quaisquer realidades discentes.

> Em vez de promover a reflexão, prepara-se o professor para recorrer a "peças que se encontram ao lado do quebra-cabeças", como no caso de planos de aulas "que sempre dão certo", e de acervos de materiais didáticos especialmente reunidos e direcionados para cada aula dos cursos planejados (CONSOLO, 2003, p. 58).

A adequação entre o conhecimento epistemológico proposto e os saberes de mundo de seus receptores deve existir impreterivelmente (FREIRE, 2010). Toda e qualquer leitura e/ou produção proposta pelo professor ao aluno precisa obedecer a uma norma inerente à prática educativa que estabelece intrínseca relação entre o conteúdo do material didático e a realidade do alunado.

> Pensar certo coloca ao professor ou, mais amplamente, à escola, o dever de não só respeitar os saberes com que os educandos, sobretudo os das classes populares, chegam a ela [...] mas também [...] discutir com os alunos a razão de ser de alguns desses saberes em relação com o ensino dos conteúdos (FREIRE, 2010, p. 30).

Não pode haver aula fora do processo dialético que envolve o contexto sócio-econômico-cognitivo do aluno e as propostas do docente. Por isso, pontua-se como interessante para a ótica de interação entre ferramentas e cultura a seguinte sugestão:

ACERCA DE UMA POSSÍVEL PROPOSTA DE EXERCÍCIO

Que se suponha uma escola da zona rural, de alunos cuja renda é baixa. Seria inadequado que um professor de inglês, vindo da cidade, levasse à turma um texto contendo o relato de uma menina de nove ou dez anos que viajou a Orlando para conhecer a Disneylândia. O material adotado não seria útil. Uma postura que viabilizaria um maior contato entre aluno e conhecimento ensinado seria a seguinte: o mesmo professor de língua inglesa propõe que as crianças façam uma visita a um zoológico próximo, por exemplo, e ao fim, pede para que produzam um pequeno texto contendo o que viram e como julgaram o passeio. Além de viabilizar o ensino da gramática inglesa (nomes de animais, adjetivos, entre outros tópicos), a proposta também estaria mais próxima dos alunos no sentido de trabalhar com uma realidade mais adequada aos saberes gnosiológicos dos mesmos.

Sabendo-se, então, da incapacidade de separar o aluno em dois universos (intra e extraescolar), faz-se justo recordar o educador Paulo Freire, que em seu *Pedagogia da Autonomia* questiona:

> Por que não aproveitar a experiência que têm os alunos de viver em áreas da cidade descuidadas pelo poder público para discutir, por exemplo, a poluição dos riachos e dos córregos e os baixos níveis de bem-estar das populações, os lixões e os riscos que oferecem à saúde das gentes? (ibid).

A estratégia do uso do material didático, porém, deve ser maleável, isto é, variar entre os contextos. Seria pouco útil que o exemplo do passeio ao zoológico fosse proposto exatamente do mesmo modo a uma turma da mesma faixa etária do que à da zona rural, mas integrante de um colégio particular, de pais com rendas mais altas e estudantes de uma instituição com mais elevadas condições estruturais.

Realidades diferentes permitem abordagens diferentes. Alunos de uma mesma turma já interagem com seu mesmo contexto de modos divergentes entre si. Dois contextos, então, permitem traçar muito mais olhares. Entre um e outro deverão variar as leituras, as propostas de confecção textual, a interação professor-aluno, a fala do professor ante a lousa e a elaboração de tarefas. É outro dever do docente reflexivo trabalhar com questionamentos – devo dividir a turma ou trabalhar o tema com todos juntos? Devo ministrar este texto agora ou depois de alguma explicação mais basilar? Devo falar com mais ou menos argumentatividade para este grupo? – Propor essa autoanálise é favorável e, mais que isso, obrigatório. É na reflexão docente que o professor se constitui como conhecedor do processo que envolve as exigências dos saberes epistemológicos que estão no conteúdo programático do ambiente em que leciona.

3. Texto e interlocutores

Outro ponto a se considerar é a relação de interação entre o autor, seu texto e seu leitor. Como não podem surgir sem uma força criadora, os textos que permeiam todo e qualquer universo experimental e cognitivo são *criados* em primeira instância e *recriados* por sua veiculação no meio social. São *construtores* e *construídos* conforme a noção de mundo daqueles que os leem.

O fato de o leitor conhecer dado autor e o veículo ou suporte em que se encontra seu texto figura como crucial fator de contextualização. Apenas saber-se-á que é diferente a percepção ao se ler Marx e Burke quando estiver estabelecido um conhecimento das relações de cada autor com o mundo enquanto elemento histórico em constante devir. Antes mesmo da leitura de um texto de cada um desses autores, o leitor poderá, apenas conhecendo o escritor, inserir inferências globais que abrangem a temática do texto e sua seleção do léxico, por exemplo.

Para a aula de língua, sugere Elisa Guimarães que o aluno seja levado a

> captar as representações contextuais em qualquer tipo de texto. Dessa captação depende, por exemplo, a adequada interpretação da função do texto, da intencionalidade do autor. Como fazê-lo? Orientar o aluno em relação ao contexto de produção de discurso: de onde procede? Quem é o autor? Quais os destinatários? Com que intenção foi elaborado? (GUIMARÃES, 2012, p. 169).

O perfil do emissor também revela o texto. No caso de um livro, por exemplo, o autor é um dos mais fortes fatores de contextualização de um escrito e, por sua colocação diagramática (quase sempre junto ao título), seu nome às vezes é lido antes mesmo do nome da obra. No caso de uma notícia, partindo para outra exemplificação, é sempre importante ter-se conhecimento do jornal ou revista que a publicou.

O papel do receptor é, de igual modo, relevante. Recordando as linhas anteriores deste trabalho, tem-se a ideia de que o texto dado a um grupo em uma aula deve ser condizente com a realidade extraescolar dos educandos, de modo que texto e leitor estabeleçam relação de proximidade e utilidade. É importante pensar-se nos objetivos do texto impressos pelo autor, sobre os quais se tem que o receptor imaginado por ele é o princípio de toda ideia escrita.

Com o objetivo de articular teoria e prática, a proposta que segue traz estratégias de identificação do enunciador e dos objetivos de seu texto de modo a se trabalhar inferências globais e detecção de fatores de contextualização:

PROPOSTA DE EXERCÍCIO
Questão) Leia o texto abaixo com os seguintes propósitos de identificação. a) Defina os interlocutores desse texto sem usar nomes. b) Identifique o nome do autor e alguma informação adicional sobre ele, caso haja. c) O que você sabe sobre ele? Dê-lhe um perfil. d) Em que suporte o texto foi veiculado? e) Foi informativo para você? Por quê? f) Redija uma carta ao escritor deste texto posicionando-se acerca do mesmo. Acha útil? É adequado no contexto temporal em que vivemos? Sugestão de texto: um recorte de jornal (com devida referência ao nome do periódico e à data da publicação) contendo uma crônica de algum autor que se imagine ser de conhecimento abrangente entre a turma.

O conhecimento acerca dos perfis de emissor e receptor traça novos olhares sobre a interatividade entre o texto e quem o criou/quem o lê. O docente deve, sobretudo, estimular a criatividade e o senso crítico na colocação de inferências por parte do alunado e mediar essa colocação por meio de métodos para a identificação das diferentes formas pelas quais os textos podem ser entendidos por determinado grupo leitor.

Considerações finais

As observações realizadas até aqui permitem que se constate a existência do texto como fator dependente de sua inserção em uma determinada situação discursiva.

O professor de qualquer língua que seja não pode apresentar significados absolutos, como se determinada frase que contém um item lexical destacado fosse o único contexto possível e admissível para este. Não deve também distanciar uma ferramenta de aula do meio cultural de onde ela partiu, sob o risco de ferir as formações discursivas (ECKERT-HOFF, 2005), ou seja, os contextos que permitem transferir significação. De igual modo, é sugerido que o docente não isole o texto dos interlocutores, isto é, que não se separe o receptor do emissor, bem como da intencionalidade do autor.

Esses pontos não são sugestões de consideração independente. As óticas de interação devem atuar em conjunto na aula dada, posto que a autonomia do discente tem de ser seu foco (ALVES; FONSECA; SILVA *et al.*, 2012). Este artigo figura como proposta de uma autorreflexão abrangente da prática de ensino no que concerne a estas perspectivas, aqui denominadas isolamentos. Contribui, portanto, no sentido de alertar estudantes dos cursos de Letras e docentes da área sobre o risco que constitui a separação desses itens deveras essenciais no ensino de línguas.

Referências

CASTRO, M. F. F. G. "A contribuição dos estudos sobre 'gênero e linguagem' no processo de ensino e aprendizagem de língua materna e língua estrangeira", in: FREITAS, A. C.; CASTRO, M. F. F. G. (org.). *Língua e Literatura*: ensino e pesquisa. São Paulo: Contexto, 2003.

CONSOLO, D. A. "Formação de professores de línguas: reflexão sobre uma (re)definição de posturas pedagógicas no cenário brasileiro", in: FREITAS, A.C.; CASTRO, M. F. F. G. (org.). *Língua e Literatura*: ensino e pesquisa. São Paulo: Contexto, 2003.

ECKERT-HOFF, B. M. "Os sem-terra e o senso comum na política do dizer: o jogo (destrutivo) da ironia", in: LIMA, Regina Célia de C. P. (org.). *Leitura*: múltiplos olhares. Campinas: Mercado de Letras, 2005.

FERRARI, L. *Introdução à Linguística Cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.

ALVES, W. T.; FONSECA, R. I. F.; SILVA, C. R. G.; SILVA, L. F. R.; SOUZA, A. E. P. "Docência crítica, reflexos de autonomia", *Mosaico – Revista Multidisciplinar de Humanidades*, Vassouras: Universidade Severino Sombra, v. 3, n. 1, p. 47-58, jan./jun. 2012.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia*: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GUIMARÃES, E. *Texto, discurso e ensino*. São Paulo: Contexto, 2012.

KOCH, I. G. V.; ELIAS, V. M. *Ler e compreender*: os sentidos do texto. São Paulo: Contexto, 2006.

MAHER, T. M. "Do casulo ao movimento: a suspensão das certezas na educação bilíngue e intercultural", in: CAVALCANTI, M. C.; BORTONI-RICARDO, S. M. (orgs). *Transculturalidade, linguagem e educação*. São Paulo: Mercado de Letras, 2007.

SAZBÓN, J. *Saussure y los fundamentos de la Lingüística*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1976.