



RE-UNIR REVISTA

do Centro de Estudos da Linguagem
da Fundação Universidade Federal de Rondônia

v5|n1
2018

ISSN
2594-4916

Centro de Estudos da Linguagem



Vol. 5, nº 1

Número atemático

EXPEDIENTE

Editora Responsável
Natália Cristine Prado

Editor Adjunto
Lucas Martins Gama Khalil

Equipe Editorial
Geane Valesca da Cunha Klein
José Eduardo Martins de Barros Melo
Lou-Ann Kleppa
Maria de Fátima Oliveira Molina
Sonia Maria Gomes Sampaio

Equipe Técnica
Pedro Ivo Silveira Andretta

Capa
Karin Rosenbaum

Editoração Final
Lucas Martins Gama Khalil
Natália Cristine Prado
Pedro Ivo Silveira Andretta
Djuli Machado de Lucca

Conselho Editorial
Alina Villalva (Universidade de Lisboa)
Ana Maria G. Cavalcanti Aguilar (UNIR)
Angela Derlise Stübe (UFFS)
Angelica Rodrigues (UNESP)
Anna Flora Brunelli (UNESP)
Aracy Alves Martins (UFMG)
Ariel Novodvorski (UFU)
Camila da Silva Alavarce (UFU)
Carlos Piovezani (UFSCAR)
Cibele Naidhig de Souza (UFERSA)
Cláudia Narzetti (UEA)
Cleudemar Alves Fernandes (UFU)
Cristina Martins Fargetti (UNESP)
Élcio Aloísio Fragoso (UNIR)
Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)
Gabriela Oliveira-Codinhoto (UFAC)
Geane Valesca da Cunha Klein (UNIR)
Gladis Massini-Cagliari (UNESP)
Grenissa Bonvino Stafizza (UFG)
Heloisa Mara Mendes (UFU)
Iza Reis Gomes Ortiz (IFRO)
José Eduardo M. de Barros Melo (UNIR)
José Magalhães (UFU)
Kelly Priscila Loddo Cesar (UFPR)
Lilian Reichert Coelho (UNIR)

Lou-Ann Kleppa (UNIR)
Lucas Martins Gama Khalil (UNIR)
Luisa Helena Finotti (UFU)
Luiz Carlos Cagliari (UNESP)
Luiz Carlos Schwindt (UFRGS)
Maíra Sueco Maegava Córdula (UFTM)
Manuel Fernando Medina (University of Louisville)
Marcela Ortiz Pagoto de Souza (IFSP)
Márcia Helena S. G. Rostas (IFSUL)
Maria Aparecida Oliveira (UFAC)
Maria de Fátima Oliveira Molina (UNIR)
Maria do Socorro D. Loura Jorrin (UNIR)
Marian Oliveira (UESB)
Maridelma Laperuta-Martins (UNIOESTE)
Marília Lima Pimentel Cotinguiba (UNIR)
Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)
Milenne Biasotto (UFGD)
Natália Cristine Prado (UNIR)
Niguelme Cardoso Arruda (IFSC)
Rosana Nunes Alencar (UNIR)
Sonia Maria Gomes Sampaio (UNIR)
Suzana Maria Lucas Santos (UFMA)
Talita de Cássia Marine (UFU)
Vera Pacheco (UESB)
Vitor Cei Santos (UNIR)
Welisson Marques (IFTM)

Pareceristas ad hoc
Ana Carolina F. Gentil Almeida Cangemi
Audinéia Ferreira da Silva
Caroline Carnielli Biazolli
Gisela Sequini Favaro
Maria Beatriz Gameiro Cordeiro
Natalia Zaninetti Macedo
Patrícia Falasca
Patrícia Ormastroni Iagallo
Amanda Fratucci
Gracinéa Imaculada Oliveira
Jaíson Luís Crestani
Juliana Pereira dos Santos
Leandro Silveira Araujo
Letícia Malloy
Lilian Lima Maciel
Lillián Alves Borges
Manuel Veronez
Marcela Verônica da Silva
Marina Ruivo
Mateus Carvalho
Tieko Yamaguchi Miyazaki

RE-UNIR – Revista do Centro de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Rondônia. v. 5 (2018), n. 1. Porto Velho-RO. Periodicidade: Anual

Centro de Estudos da Linguagem - CEL
Sala 104. Bloco 4A - Prédio das Pró-Reitorias
Campus - BR 364, Km 9,5
CEP: 76801-059 - Porto Velho - RO

Publicada em meio eletrônico:
<http://www.periodicos.unir.br/index.php/RE-UNIR/index>

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| APRESENTAÇÃO | 6 |
| Geane Valesca da Cunha Klein | |
| ENTREVISTAS | 12 |
| Irrupções poéticas no cotidiano: entrevista com Rafael Iotti André Tessaro Pelinser, Letícia Malloy | |
| Dialogando sobre o insólito ficcional: uma entrevista com Maurício Cesar Menon Rita Gabriela Vieira | 19 |
| ESTUDOS LITERÁRIOS | |
| Os cravos d'A noite: teatro, política e ideologia em José Saramago Carolina Lopes Batista | 23 |
| Cemitério dos vivos: representações do autoritarismo Fabiano da Silva Costa | 43 |
| Longe de Manaus, longe da certeza Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro | 58 |
| A Escada Vermelha: A “guinada socialista” de Oswald de Andrade na “Trilogia do Exílio” Rafael Ademir Oliveira de Andrade | 77 |
| Em Bandeira, um “belo gesto” inaugura uma nova “forma de vida”? Tieko Yamaguchi Miyazaki, Ricardo Marques Macedo | 91 |
| Liberdade e absurdo em Carvão animal, de Ana Paula Maia Ornella Erdos Dapuzzo | 109 |
| Virginia Woolf e Victoria Ocampo: Sob uma Perspectiva Brasileira Maria Aparecida de Oliveira | 124 |
| “Zé Pelintra desceu”: exclusão, subversão e trânsito cultural Juliano Nogueira de Almeida | 137 |
| “Histórias literárias da literatura”: uma pedagogia bárbara? David Lopes da Silva | 157 |
| ESTUDOS LINGÜÍSTICOS | |
| O desenvolvimento da habilidade argumentativa via leitura e análise textual: resultados de uma proposta interventiva Elizete de Souza Macêdo Queiroz, Maria de Lourdes Guimarães de Carvalho | 176 |
| A produção de significados em pôsteres de filmes queer: diálogos entre a Análise Crítica do Discurso, os Estudos da Tradução e a Identidade de Gênero João Paulo Silva Barbosa | 197 |

| | |
|--|-----|
| Wapixana: uma comunidade e uma língua <i>Marilda Vinhote Bentes</i> | 218 |
| A proposta de redação do ENEM: reflexões sobre o papel da escola no ensino de gêneros e multiletramentos <i>Marta Aparecida Broietti Henrique, Cristiane de Souza Helou Fleury Curado</i> | 238 |
| RESENHAS | |
| O amor dos homens avulsos <i>Valdemar Valente Junior</i> | 257 |
| You are the Hero: A History of Fighting Fantasy Gamebooks <i>Pedro Panhoca da Silva</i> | 261 |
| A estrada de Cintra: Estudos de Linguística Portuguesa <i>Natalia Zaninetti Macedo</i> | 270 |

Apresentação

Geane Valesca da Cunha Klein¹

Nesse novo número da revista RE-UNIR – Revista do Centro de Estudos da Linguagem da Fundação Universidade Federal de Rondônia – mantivemos o caráter multifacetico e atemático, abrindo espaço para uma diversidade de abordagens na área de Letras. Esta edição está dividida em quatro seções, a saber: Entrevistas, Estudos literários, Estudos Linguísticos e Resenhas.

Abrindo a seção de Entrevistas, André Tessaro Pelinser e Letícia Malloy tratam das “Irrupções poéticas no cotidiano: entrevista com Rafael Iotti”. A entrevista foi realizada no âmbito do projeto “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas” e versa sobre as opções formais e temáticas que norteiam o projeto literário do gaúcho Rafael Iotti, que teve seu primeiro livro de poemas editado em 2017 pela 7 Letras. Os entrevistadores questionaram sobre o momento em que Iotti se percebeu escritor, como se dá o processo criativo e de que maneira, ao operar uma retomada consciente da tradição literária, ele lida com nomes que, simultaneamente, fornecem inspiração e impõem o peso da autoridade. Iotti fala em que medida a experiência de trânsito (tendo morado no interior e na capital e depois retornado ao interior) participa de seu processo criativo e sobre o papel das redes sociais no processo de reconhecimento e divulgação de seu trabalho. O escritor também é instado a opinar a respeito dos discursos e práticas preconceituosas em evidência na atualidade; sobre suas inquietações e estímulos em face da produção literária brasileira; acerca dos cursos de Letras e a crítica que eles recebem por não fomentarem práticas de escrita literária. Por fim, Iotti fala sobre os principais desafios para os novos escritores e dá uma breve dica sobre seu próximo projeto literário.

A segunda entrevista “Dialogando sobre o insólito ficcional: uma entrevista com Maurício Cesar Menon” foi realizada por Rita Gabriela Vieira, com o intuito de dialogar, refletir e discutir sobre o campo de estudo de Maurício Cesar Menon, professor atuante

¹ Doutora em Letras (UNESP). Professora da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). E-mail: geanevalesca@gmail.com.

na Universidade Federal do Paraná e que tem contribuído com a crítica brasileira contemporânea, efetuando estudos sobre o espaço ficcional, sobre a literatura do medo e a literatura fantástica. Rita Gabriela Vieira elaborou as perguntas a partir do texto *Espaço do Medo na Literatura Brasileira*, presente na obra *As Arquiteturas do Medo e o Insólito Ficcional*, organizado por Flávio García, Júlio França e Marcello de Oliveira Pinto em 2013. Maurício Cesar Menon começa falando sobre sua experiência enquanto professor, aborda acerca da importância do espaço narrativo na produção da literatura do medo e sobre um possível espaço geográfico mais propício à presença de fatos caracterizadores da literatura do medo. Rita Gabriela Vieira questiona se existem aspectos, lugares e características específicas para a existência da literatura fantástica e sobre a afirmação de Volobuef, para quem a literatura fantástica não cria outros mundos, mas permite-nos refletir sobre o nosso próprio cotidiano. Maurício Cesar Menon responde ainda sobre a literatura produzida por Clarice Lispector e se há nessa literatura um pouco de literatura do medo. Encerrando a entrevista, Menon é questionado sobre a obra que ele pensa quando se fala em literatura fantástica e do medo.

A segunda seção da revista conta com nove artigos a respeito de diversas temáticas no escopo dos Estudos Literários. O primeiro desses artigos é de autoria de Carolina Lopes Batista e intitula-se *Os cravos d'A noite: teatro, política e ideologia em José Saramago*. A autora apoia-se em escritos de Saramago e de autores que sobre ele escreveram para discorrer sobre a primeira peça de teatro de Saramago, cujo título é *A noite* e o tema é a Revolução dos Cravos, e responder o questionamento por ela levantado: Por que Saramago escreveu essa peça de uma forma otimista e utópica após o sentimento de decepção que o resultado da Revolução dos Cravos deixou em seus compatriotas?

No segundo artigo, *Cemitério dos vivos: representações do autoritarismo*, Fabiano da Silva Costa estabelece um diálogo entre o escritor Lima Barreto e o tema “literatura e autoritarismo”. O autor tem por objetivo destacar a visão do silenciado e contingenciado uma vez que o manicômio é o lugar das vozes dissonantes – sendo uma das únicas possibilidades de existência contraditória dentro de um sistema repressivo. Nesse ínterim, Fabiano da Silva Costa utiliza como ponto de partida e referência a obra *Holocausto brasileiro* e como *corpus* literário a obra póstuma e inacabada *Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto.

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro é o autor do terceiro artigo, cujo título é *Longe de Manaus, longe da certeza*. O artigo propõe-se a discutir o processo narrativo de *Longe de Manaus*, de Francisco José Viegas, analisando a relação entre uma voz narrativa imposta e as outras perspectivas e vozes promotoras de uma narração difusa. O objetivo de Cordeiro é demonstrar como a narrativa se constrói na obra em estudo, destacando a maneira como o relato se apresenta ao leitor e observando a relação entre o narrador e as outras vozes presentes no romance. Esse jogo de informações promove o questionamento dos discursos que compõem a narrativa, sendo fundamental na constituição do romance policial.

O quarto artigo – *A Escada Vermelha: A “guinada socialista” de Oswald de Andrade na “Trilogia do Exílio”* – foi escrito por Rafael Ademir Oliveira de Andrade e teve por objetivo realizar uma análise da orientação política de Oswald de Andrade, retratada no romance *A Escada Vermelha*. O artigo retrata um momento específico da trajetória produtiva e existencial de Oswald de Andrade, desencadeado pela crise de 1929 e o consequente questionamento do autor sobre o capital e as formas de produção – tendo por objetivo demonstrar uma relação entre ficção e realidade, analisando o romance *A Escada Vermelha* enquanto manifestação da orientação de esquerda assumida por Oswald de Andrade. Deste modo, pretende contribuir com as discussões a respeito da articulação literatura e sociedade e sobre a relação complexa entre produção literária, sociedade e movimentos econômicos. Sendo *A escada vermelha* parte da Trilogia do Exílio, o artigo procura trazer elementos da biografia de Oswald de Andrade tendo em vista analisar a presença desta “mudança política” no romance. Assim, são proporcionadas também discussões que articulam sociologia e arte, romance e sociedade e outras conexões. Rafael Ademir Oliveira de Andrade utilizou a metodologia da análise do conteúdo, tendo destacado e analisado 49 pontuações na trilogia – o que permitiu-lhe concluir que existe uma comunicação entre realidade e ficção no romance estudado.

Tieko Yamaguchi Miyazaki e Ricardo Marques Macedo são os autores do quinto artigo: *Em Bandeira, um “belo gesto” inaugura uma nova “forma de vida”?* O trabalho por eles desenvolvido corresponde a uma análise de uma sequência de poemas de Manuel Bandeira, a qual se inicia com “Poema tirado de uma notícia de jornal”, seguido de “Maçã”, e se fecha com “O martelo”. Os autores procuram estabelecer uma relação entre

a ruptura causada pelo “belo gesto” e a implementação de uma nova “forma de vida” nessa sequência de poemas, partindo da hipótese de que esses conceitos semióticos possibilitam compreender a sequência de poemas como uma narrativa.

O sexto artigo, de autoria de Ornella Erdos Dapuzzo, intitula-se *Liberdade e absurdo em Carvão animal, de Ana Paula Maia* e tem por objetivo estabelecer uma discussão sobre o romance *Carvão animal*, levando em consideração dois dos principais personagens: Ernesto Wesley e Ronivon. A análise empreendida pela autora considera as noções de “absurdo” e “liberdade” e utiliza-se de algumas considerações desenvolvidas pelos filósofos Albert Camus (2014) e Jean-Paul Sartre (1984), tendo em vista discutir questões relativas ao caráter do ser humano e ao meio em que ele se encontra.

Maria Aparecida de Oliveira é a autora do sétimo artigo, o qual tem por título: *Virginia Woolf e Victoria Ocampo: Sob uma Perspectiva Brasileira*. O objetivo da autora é investigar o impacto de Virginia Woolf na produção literária de Victoria Ocampo – disseminadora da escrita de Virginia Woolf em países de língua espanhola. O artigo organiza-se em quatro partes. Na primeira, a autora retrata o encontro entre Virginia Woolf e Victoria Ocampo. Em seguida, discute sobre a tradução de *A Room of One's Own* e apresenta a posição assumida por Woolf em relação a ela. Em um terceiro momento, a autora aborda a fotografia de Woolf feita por Gisele Freund a pedido de Ocampo e as implicações desta situação na relação entre Woolf e Ocampo. Na última parte, são discutidos os escritos de Ocampo sobre Woolf.

No oitavo artigo, “*Zé Pelintra desceu*”: exclusão, subversão e trânsito cultural, Juliano Nogueira de Almeida aborda o arquétipo do malandro incorporado à entidade do sincretismo religioso denominada Zé Pelintra – entidade considerada capaz de romper com os grilhões que aprisionam fracos e oprimidos. O objetivo é apresentar e analisar algumas imagens do malandro na literatura e no cancioneiro popular e folclórico brasileiro. Para tanto, o autor busca amparo na literatura comparada e toma de empréstimo alguns conceitos de autores da filosofia e dos estudos culturais, a exemplo de Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Homi Bhabha.

David Lopes da Silva é o autor do último artigo da seção de Estudos Literários desta edição da revista RE-UNIR. Em “*Histórias literárias da literatura*”: uma pedagogia bárbara?. O autor estabelece uma comparação entre alguns romances da coleção

“Literatura ou Morte” e o livro-filme *Invenção do Brasil*, tendo em vista analisar se as obras poderiam ser aproveitadas com propósitos didáticos no ensino de literatura ou se seriam apenas mais um filão da indústria cultural.

Abrindo a terceira seção da revista, voltada aos Estudos Linguísticos, Elizete de Souza Macêdo Queiroz e Maria de Lourdes Guimarães de Carvalho apresentam o artigo *O desenvolvimento da habilidade argumentativa via leitura e análise textual: resultados de uma proposta intervintiva*. O estudo reflete os resultados de uma proposta de intervenção aplicada em uma turma de oitavo ano do Ensino Fundamental II, desenvolvida com o propósito de potencializar a habilidade argumentativa na produção escrita dos alunos, especificamente no tocante ao uso de recursos de modalização e argumentatividade.

João Paulo Silva Barbosa é o autor do segundo artigo da seção de Estudos Linguísticos, intitulado *A produção de significados em pôsteres de filmes queer: diálogos entre a Análise Crítica do Discurso, os Estudos da Tradução e a Identidade de Gênero*. O autor parte do ponto de vista de que os discursos que circulam socialmente produzem significado e que, em se tratando de tradução, os significados se deslocam da cultura de partida rumo à de chegada, entremeados por relações de poder. Nesse sentido, o autor problematiza como se instaura a identidade de gênero, em cartazes de filmes queer traduzidos do inglês para o português. A análise empenhada encontra respaldo na Análise Crítica do Discurso e em outras teorias de apoio, a saber: a Gramática Sistêmico-Funcional e os Estudos Discursivos da Tradução; a Gramática do Design Visual; a perspectiva de representação social de Hall ampliada pelo Cinema e Teoria Queer.

O terceiro artigo de Estudos Linguísticos intitula-se *Wapixana: uma comunidade e uma língua* e foi escrito por Marilda Vinhote Bentes. O objetivo do estudo é abrir um espaço para falar sobre a língua indígena Wapixana, apresentando dados sobre essa língua e apresentando informações sobre as políticas de ensino e aprendizagem das línguas indígenas no estado de Roraima.

No quarto artigo da seção de Estudos Linguísticos, Marta Aparecida Broietti Henrique e Cristiane de Souza Helou Fleury Curado tecem considerações sobre *A proposta de redação do ENEM: reflexões sobre o papel da escola no ensino de gêneros e multiletramentos*. O objetivo do estudo é aspectos relativos à prova de redação do ENEM, detalhando as mudanças sofridas por esta avaliação desde a criação do exame,

bem como o aspecto da interdisciplinaridade dos temas escolhidos e da multimodalidade dos textos motivadores.

A última seção da revista apresenta nesta edição três resenhas: a primeira desenvolvida por Valdemar Valente Junior, que resenhou a obra *O amor dos homens avulsos*, escrita por Victor Heringer e publicada pela editora Companhia das Letras em 2016. A segunda resenha foi elaborada por Pedro Panhoca da Silva a respeito da obra *You are the Hero: A History of Fighting Fantasy Gamebooks*, de autoria de Jonathan Green e publicada pela editor Snowbooks em 2014. A terceira é uma resenha escrita por Natalia Zaninetti Macedo sobre a obra *A estrada de Cintra: Estudos de Linguística Portuguesa*, escrita por Castro e publicada em Lisboa pela editora Imprensa Nacional em 2017.

Como se vê, a pluralidade de temas, abordagens e teorias utilizadas pelos autores transforma este número da revista RE-UNIR em um interessante material difusor de conhecimentos e propagador de ideias plurais. Acreditamos que esse espírito multifacetário muito contribui para que se mantenha o ideal de liberdade de ideias, espírito crítico e transformação social que deve perpassar todo conhecimento acadêmico. Agradecemos aos autores que tornaram mais uma vez possível propagar ideias e trocar conhecimentos e experiências em um contexto cada vez mais conturbado e castrador das ideias e opiniões diversas. Esperamos contar com outras contribuições futuras para que mantenhamos ativo esse espaço enriquecedor e valorizador dos conhecimentos e discussões empreendidos na área de Letras.

Irrupções poéticas no cotidiano: entrevista com Rafael Iotti

Poetic interruptions in daily life: Interview with Rafael Iotti

André Tessaro Pelinser¹

Letícia Malloy²

Resumo: Em 2017, Rafael Iotti publicou, pela Editora 7 Letras, seu primeiro livro de poesia. Intitulada *Mas é possível que haja outros*, a obra divide-se em três partes – “Poemas indecisos ou cinco poemas infantis”, “Poemas frágeis” e “Poemas insensíveis” – e já apresenta uma visão de mundo particular, por meio da qual os temas do cotidiano emergem com força poética. Em entrevista concedida ao projeto “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas” em outubro de 2017, Iotti reflete a respeito de seu processo de composição artística e lança um olhar sobre sua trajetória recente, discorrendo sobre autores relevantes em sua formação e sobre os contemporâneos com quem mantém diálogo.

Palavras-chave: Rafael Iotti; poesia brasileira contemporânea.

Abstract: In 2017, Rafael Iotti published, by 7 Letras, his first poetry book. Entitled *Mas é possível que haja outros*, the book is divided into three parts – “Poemas indecisos ou cinco poemas infantis”, “Poemas frágeis”, and “Poemas insensíveis” – and presents a particular worldview, through which daily themes emerge with poetic strength. In an interview granted to the project “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas” in October 2017, Iotti reflects upon his process of artistic composition and upon his recent trajectory, pondering over authors that have been relevant to his formation, as well as over contemporary authors with whom he keeps in touch.

Keywords: Rafael Iotti; Contemporary Brazilian poetry.

Apresentação

Na literatura brasileira, as imagens do cotidiano permeiam de maneira particular a produção poética observada durante o Modernismo. Nesses casos, a poesia costuma nascer das fontes mais heterogêneas, como as experiências íntimas, o aproveitamento da vivência dos espaços circundantes, a observação dos objetos e dos fatos mundanos e mesmo a leitura ou tradução de outros autores. Para tanto, o processo criativo passa pela interiorização de imagens exteriores, seguidamente de natureza banal e desinteressante, que adquirem, por intermédio da ressignificação poética, inflexões de sentido que as deslocam de seus campos semânticos originais. Trata-se de um aproveitamento daquilo que é comumente visto como antipoético.

São muitos os poetas que fizeram uso desse expediente na série literária brasileira. Neles, a simplicidade das imagens ganha novas camadas de sentido pelo

¹ Doutor em Estudos Literários pela UFMG. Professor da UFRN. E-mail: andre.pelinser@gmail.com

² Doutora em Estudos Literário pela UFMG. Professora da UERN. E-mail: leticiamalloy@gmail.com

contraste com as formulações sofisticadas a que são submetidas. O prosaico, o simples, o dia a dia das ruas e da cidade são incorporados ao fazer poético e instituem uma atmosfera em que o cotidiano confere intensidade ao texto. No caso de Rafael Iotti, essa característica se manifesta nas imagens que emergem de práticas simples como andar pela rua e acender um cigarro, observar uma menina numa praça, receber uma encomenda da mercearia. Inesperadamente, as ruas e os cigarros evocam poetas pretéritos e o peso da tradição, a garota na praça denuncia abismos sociais invisíveis e o produto da mercearia cria um fardo paradoxal para o sujeito poético.

A nosso ver, esse é um dos procedimentos inventivos que conferem força poética a *Mas é possível que haja outros*, livro de estreia de Iotti, editado em 2017 pela 7 Letras. Dividida em três partes – “Poemas indecisos ou cinco poemas infantis”, “Poemas frágeis” e “Poemas insensíveis” –, a obra apresenta uma visão de mundo já marcada pela idiossincrasia do autor, um olhar um tanto enviesado, capaz de surpreender o inesperado contido nos instantes banais.

Nascido em Porto Alegre em 1992, Rafael Iotti iniciou o curso de Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, mas recentemente se transferiu para a Universidade de Caxias do Sul, na Serra Gaúcha. Antes do lançamento de *Mas é possível que haja outros*, seus poemas apareceram na *Germina – Revista da Literatura e Arte*, na *Revista Fapesp*, na *mallarmargens revista de poesia e arte contemporânea*, entre outras. Na entrevista a seguir, realizada no âmbito do projeto “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas”, o autor reflete a respeito de seu processo de composição artística e lança um olhar sobre sua trajetória recente, discorrendo sobre autores relevantes em sua formação e sobre os contemporâneos com quem mantém diálogo.

1. Cada escritor possui um *modus operandi*, por assim dizer. Em muitos de seus poemas, a intensidade do efeito nasce da apresentação de imagens do cotidiano, de realizações banais e de atividades mínimas. Você poderia nos falar um pouco sobre as opções formais e temáticas que norteiam seu projeto literário?

A poesia, diferente da prosa, é um estado de êxtase. Eu não a controlo, não a manipulo e não tenho a menor ideia de como conseguir isso. Dizendo de outro modo, a

poesia me vem, quase como um fantasma, algo etéreo, e a minha única função é transformar aquilo em linguagem. Sendo assim, não tenho opções. Nem estéticas, temáticas, éticas, etc. É claro que esse espírito, que talvez nem seja meu, é guiado pelas minhas sensações mundanas: o que eu vi, o que eu li, o que eu senti, etc. Mas isso, pra mim, a feitura, o guiamento que se dá, é completamente inconsciente.

2. A publicação de seu primeiro livro se deu já com o selo de uma editora que se destaca no cenário editorial brasileiro, a 7 Letras. Em sua trajetória literária, houve um momento inaugural ou o caminho se fez gradualmente? Em que momento da vida você se percebeu um escritor?

Eu publicava alguns poemas dispersos na internet, em alguns blogs que me convidavam, algo assim. Mas eu acredito que a editora 7 Letras não tinha o menor conhecimento disso. Uma noite, depois de finalizar e revisar o livro, enviei o original para o e-mail deles. No dia seguinte, me responderam que queriam editar. Sobre quando me tornei escritor, é uma pergunta difícil. Acho que já nasci amaldiçoado. Mas eu percebi que precisava disso, da literatura, que não era uma coisa passageira, e sim vital, no final da minha adolescência. Ali eu tive a certeza que viveria e morreria disso.

3. Em um dos poemas dispostos na seção “Poemas insensíveis”, de *Mas é possível que haja outros* (7 Letras, 2017), o sujeito poético confronta arte e ciência, assegurando que, se esta explicasse tudo, os poetas “não se espantariam. / eles, tirado o peso de codificar o mundo / no outro dia / bendizendo os cientistas, / distribuiriam seus currículos / em companhia.” Em que medida esses versos – e, em especial, a ideia de peso – dizem de seu processo criativo?

Não sei o que é um escritor de verdade, tampouco sei o que é, de fato, poesia. Mas sei o que não é. E, para mim, quem chegou perto disso, perto dessa chama, teve que conviver com esse peso que é transformar as coisas em linguagem. Muitos enlouquecem, são alcoólatras, loucos e viciados. Se por algum momento, pudessem esquecer isso, trabalhar num emprego formal, com horas fechadas, talvez fosse uma

forma de salvação. Ou de viver com mais saúde. Talvez o que eu fale pareça não ter sentido, e é justamente isso que é enlouquecedor.

4. Em outro poema de seu livro de estreia, a voz poética retoma ações cotidianas de Hemingway, Tolstói, Nabokov e Miller e imagina: “talvez algum dia depois de pisar em muita rua / acender muitos cigarros ou não / algum dia quem sabe eu saiba o que eles souberam”. Em outro texto, no fim do livro, são mencionados Borges, Stevenson e Dickens. Trata-se de uma retomada consciente da tradição literária, que chama à atenção, inclusive, por não recorrer a escritores predominantemente conhecidos pela poesia, tampouco a brasileiros. Como lidar com esses autores que, a um só tempo, fornecem inspiração e impõem o peso da autoridade?

Assim como os pais, em um determinado momento, é preciso matá-los. Simbolicamente, claro, porque esses escritores já estão mortos. Mas todo mundo tem influências, e está tudo bem. Leio muitas coisas que me influenciam, e falo abertamente. Não tem por que esconder, mas esses autores, especificamente, não conversam comigo. Talvez Tolstói e Borges. Os outros estão aí por acaso.

5. Você se mudou de Caxias do Sul, na Serra Gaúcha, para Porto Alegre. Posteriormente, retornou da capital do Estado para Caxias do Sul. Em *Mas é possível que haja outros*, nota-se que a experiência de trânsito entre metrópole e cidade do interior se faz evidente em apenas um poema. Apesar de pouco explorada enquanto tema, em que medida essa experiência de trânsito participa de seu processo criativo?

Esse livro reúne poemas que eu comecei a escrever em 2010, quando morava ainda em Caxias. Realmente, essas mudanças físicas e espaciais não entraram muito no livro; mas estou escrevendo um romance em que isso está presente. Quero criar uma cidade fictícia que reúna a metrópole e o interior. Não estou seguro se vai ser algo bem feito. Possivelmente não.

6. Muitos escritores têm mantido atividade constante nas redes sociais, seja para promover a própria obra, seja para expressar engajamento político. Antes da publicação de *Mas é possível que haja outros*, você divulgou continuamente sua produção poética no Facebook. Que papel a rede social teve no processo de reconhecimento de seu trabalho? A divulgação de textos nesse espaço influenciou em alguma medida seu processo criativo?

Comecei escrevendo na internet; e continuo lá. A internet me deu algumas amizades, outras inimizades e por aí vai. É um espaço interessante, apesar de ter coisas ruins. Mas faz parte. O papel da internet é, também, de divulgação, conhecimento, apesar de eu não ter tino nenhum de auto-marketing. Pelo contrário, cada vez arrumo mais brigas e desavenças pelas redes.

7. Um dos poemas de *Mas é possível que haja outros* (2017) apresenta Cassandra, uma menina de rua desprovida de olhinhos de criança, para quem a praça não é pracinha. Seu olhar pula de pessoa em pessoa, sem descanso, e o poema termina sem oferecer qualquer tipo de alento ou expressão de solidariedade. Atualmente, no Brasil e no exterior, vivemos a ascensão de uma onda reacionária que traz em si matizes racistas, fascistas, misóginos e homofóbicos. Gostaríamos que você nos ajudasse a compreender: onde estava guardada tanta monstruosidade? Houve um ponto ou marco crucial para a detonação de uma circunstância como esta que vivemos hoje? O que você imagina ou espera como coda do atual estágio da humanidade?

Realmente não sei. A miséria humana não tem fim. Não sei se a monstruosidade estava escondida; desde criança ouço que a vida é uma merda, que um dia as coisas vão melhorar, mas não melhoram nunca. Cada vez tenho mais dificuldade em entender por que aceitamos estar onde estamos. Tenho um pouco de dificuldade, também, em me manter vivo. Risos. A poesia, a literatura, pra mim, é um motivo.

8. Diante do panorama da literatura brasileira atual, o que você vê? Que autores você tem lido? Gostaríamos que você nos falasse um pouco sobre suas

principais inquietações e estímulos em face da produção literária brasileira – sobretudo poética – na contemporaneidade.

Dentre todas as literaturas, a brasileira é uma que não me diz muito. É claro que existiram escritores geniais, Guimarães Rosa, Campos de Carvalho, Simões Lopes Neto, Hilda Hilst; e, na poesia, pelo menos uns cinco ou seis gênios absolutos, como Drummond, João Cabral, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, etc. Hoje em dia admiro dois escritores, meus amigos: Rafael Escobar, que publicou seu primeiro livro agora, *Elogio Dos Tratados Sobre A Crítica Dos Discursos* (Libretos), e o Marco de Menezes, pra mim o maior poeta gaúcho e, possivelmente, brasileiro vivo. Gosto também da Veronica Stigger, Fabiano Calixto e Carlito Azevedo.

9. Uma afirmação repetida com certa frequência assegura que a graduação em Letras não oferece estímulos à atividade criativa, ou pior, elimina dos alunos o interesse pela escrita literária. A despeito disso, muitos escritores da geração mais recente da literatura brasileira possuem formação acadêmica na área. Como graduando em Letras e escritor, de que modo você avalia essa percepção?

A literatura, pra mim, é mais do que uma disciplina ou curso de graduação ou qualquer coisa do gênero. Acho que é possível, ao se depararem com escritores geniais, com um processo de estudar realmente a obra, destrinchar certas coisas, que as pessoas se intimidem, parem de escrever, etc. Fazem bem. Já existem muitos escritores ruins com vastíssimas obras por aí.

10. Quais os principais desafios para a edição de novos escritores no Brasil de hoje?

Interesse, eu acho. A 7 Letras é uma das poucas editoras que têm interesse nos escritores novos, não publicados, etc. Existem outras, claro, mas acho que há um desinteresse total, principalmente dos leitores. Participei por um tempo de um grupo de leitura de escritores brasileiros: só liam quem publicava por grandes editoras ou tivesse

ganhado algum prêmio. É isso, no fim. Ganhe prêmio, escreva o que manda o regulamento e seja feliz.

11. Você está escrevendo algum livro no momento? Possui projetos que envolvam outros gêneros literários?

Sim, um romance. Tenho outro livro de poemas ganhando corpo, também. Mas acho que já falei demais.

REFERÊNCIAS

IOTTI, Rafael. *Mas é possível que haja outros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017

Recebido em: 02/05/2018

Aceito em: 30/06/2018

Dialogando sobre o insólito ficcional: uma entrevista com Maurício Cesar Menon

Discussing the fiction of strangeness¹: an interview with Maurício Cesar Menon

Rita Gabriela Vieira²

Resumo: Maurício Cesar Menon é professor atuante na Universidade Federal do Paraná e tem contribuído com a crítica brasileira contemporânea, efetuando estudos sobre o espaço ficcional, sobre a literatura do medo e a literatura fantástica. Esta entrevista foi realizada com o intuito de dialogar, refletir e discutir sobre o campo de estudo deste pesquisador. As perguntas foram feitas a partir da leitura do texto "Espaço do Medo na Literatura Brasileira", resultado da pesquisa de Maurício Cesar Menon, que faz parte da obra *As Arquiteturas do Medo e o Insólito Ficcional*, organizado por Flávio García, Júlio França e Marcello de Oliveira Pinto em 2013.

Palavras-chave: insólito ficcional; literatura do medo; literatura fantástica.

Abstract: Maurício Cesar Menon is a professor at the Federal University of Paraná and has contributed to contemporary Brazilian criticism, doing studies on fictional space, on the literature of fear and fantastic literature. This interview was conducted with the intention of debating, reflecting and discussing the field of study of this researcher. The questions were taken from the reading of the text "Space of Fear in Brazilian Literature", the result of the research done by Maurício Cesar Menon, which is part of the work The Architectures of Fear and the Fiction of Strangeness organized by Flávio García, Júlio França and Marcello de Oliveira Pinto in 2013.

Keywords: fantastic literature; fiction of strangeness; literature of fear.

Introdução

Maurício Cesar Menon possui graduação em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (1989), especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (1999), mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2002), doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2007) e pós-doutorado pela Universidade Federal do Paraná (2014). Atualmente é professor da Universidade Tecnológica Federal do Paraná e membro de corpo editorial do Diálogo e Interação. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: gêneros, gótico, história, imagem, medo e representação.

¹ Also known as Slipstream or Weird Fiction.

² Mestranda em Estudos Literários (UNIMONTES). E-mail: ritagabriela74@yahoo.com.br.

Fale-me um pouco sobre suas atividades na Universidade, como as desenvolve, se há dificuldade em lecionar.

Leciono em uma Universidade Tecnológica, num *campus* onde não existe o curso de Letras na graduação; embora também lecione em dois programas de pós-graduação da universidade em outras cidades – em uma delas o curso é de Letras. Minha realidade mais premente, porém, é a de dar aulas de Comunicação para cursos de engenharia e bacharelado e também de Humanidades para esses mesmos cursos. Só trabalho mais especificamente com literatura nos dois programas de mestrado em que me encontro filiado. Gosto muito do que faço, sempre gostei, já logo completo 27 anos de magistério e lecionei em praticamente todos os níveis. As dificuldades em aprender sempre existiram, o que se vê hoje, porém, mesmo dentro de uma universidade federal é a falta de base com que muitos alunos chegam ao ensino superior; alguém mal alfabetizado, por exemplo, demonstrará dificuldade em quase todos os conteúdos – isso é uma consequência direta do sucateamento da educação básica – o nome já diz tudo, se não há base, não há como se construir, pouca coisa subsiste.

O espaço narrativo exerce importância na produção da literatura do medo?

Com toda certeza; vamos nos lembrar que é a partir do espaço que se define o gótico em seus primórdios (séc. XVIII), o termo migra da arquitetura para a literatura; as noções de espaço, de ambiente, de clima são essenciais na produção de literatura do medo.

Há algum espaço geográfico onde se passa a narrativa que é mais propício à presença de fatos que caracterizam a literatura do medo?

Outrora, no romance gótico, havia espaços preferenciais; hoje não mais; aliás quanto mais inusitado for o texto neste quesito mais efeito surpreendente ele vai conseguir extrair do leitor, mas isso é raro; de fato, ainda hoje, recorre-se muito aos

antigos clichês do gênero como os espaços decadentes, o ambiente noturno e sombrio e assim por diante.

A literatura fantástica precisa de quais aspectos, lugares e características para existir?

Grosso modo, se formos pensar bem, ela pode ser dada em quaisquer circunstâncias; todavia quando se vai à teoria percebem-se modalidades cada qual detentora de algumas características (não totalmente rígidas), por exemplo, o maravilhoso de As Mil e uma Noites é diferente do soturno e estranho de Kafka; Borges é diferente em sua essência de Gabriel García Marquez e assim por diante. Fica quase impossível delimitar características do fantástico, por isso hoje tem-se preferido o termo insólito ficcional, pois é mais abrangente.

Gabriel García Marquez, Isabel Alende, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, José Luís Borges, J. J. Veiga. Você acha que são escritores relevantes e que escreveram obras que servem de exemplo para a literatura fantástica?

Com toda certeza; é uma pena que José J. Veiga não tenha tanto trânsito assim entre os leitores como os outros citados, pois no Brasil é um dos maiores representantes do Realismo Mágico, a meu ver.

Volobuef (2000, p. 110) afirma que a literatura fantástica “não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia-a-dia”. Você concorda com essa afirmação?

Creio quase que na totalidade desta afirmação; mas há casos, como o de Lovecraft, por exemplo, em que fica difícil dizer que ali não há criaturas imaginárias, mesmo em alguns textos de Cortázar; ou mundos imaginários como em Borges. Volobuef é uma das maiores pesquisadoras do assunto e possui textos respeitáveis, aos quais corro

muitas vezes – penso, portanto, que a citação dela é mais genérica no sentido de teorização que dê conta de uma boa parcela da literatura fantástica.

Você acredita que há um pouco de literatura do medo nas obras de Clarice Lispector?

Acredito que sim; todavia não há de se esperar que isso ocorra em Clarice com o mesmo registro que em outros autores. Não se pode perder nem ignorar a dimensão metafísica do texto dela – creio que seja por aí que se deva olhar.

Quando se fala em literatura fantástica e do medo em qual obra você pensa?

Penso em duas obras clássicas que para mim continuam sendo referências: *A Outra Volta do Parafuso*, de Henry James, um dos poucos casos de fantástico puro de acordo com a teoria de Todorov. O medo nesse texto está escondido e revela-se nas fissuras da narrativa; por exemplo, é de arrepiar pensar que a maldade ou parte dela esteja contida naquelas crianças. É uma leitura ambígua e, dependendo da forma como você a lê, você pode ter histórias diferentes. Outro é o *Drácula*, de Bram Stoker, pela estética elaborada e pelo fato de como o autor consegue reconfigurar um dos mitos mais antigos da humanidade – o vampiro; o texto é muito bom, embora cansativo na visão de alguns – não na minha.

REFERÊNCIAS

- GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira. *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.
- VOLOBUEF, Karin. *Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka)*. Revista Letras, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jun. 2000.

Recebido em: 02/04/2018

Aceito em: 24/05/2018

Os cravos d'A noite: teatro, política e ideologia em José Saramago

The carnations of The night: theater, politics and ideology in José Saramago

Carolina Lopes Batista¹

Resumo: Cinco anos após a Revolução de Abril e quatro anos depois do início de sua derrocada, José Saramago escreve sua primeira peça de teatro, *A noite*, que trata, justamente, da virada do dia 24 para o dia 25 de abril de 1974. Por que Saramago escreveu essa peça, cujo tema é a Revolução dos Cravos vista da forma mais otimista e utópica possível, após o sentimento de deceção que o resultado de tal movimento deixou em seus compatriotas? Para responder a essa questão, nos apoiamos em outros escritos de Saramago e de autores que sobre ele escreveram, como Teresa Cristina Cerdeira, Eduardo Lourenço, etc. Ademais, para os outros pontos aqui levantados, utilizaremos dois livros de Raymond Williams – para tratar da discussão do que seria cultura e ideologia – e artigos de Luiz Francisco Rebello (“Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): a literatura teatral”), Theodor Adorno (“Engagement”) e Walter Benjamin (“O autor como produtor”), entre outros. Para as informações históricas, o livro *Portugal: 50 anos de ditadura*, de António de Figueiredo, será de suma importância.

Palavras-chave: Saramago; Revolução dos Cravos; teatro; A noite; ideologia.

Abstract: Five years after the April Revolution and four years after the beginning of its downfall, José Saramago writes his first play, *The night*, which deals precisely with the turning of the 24th to the 25th of April 1974. Why did Saramago wrote this play, whose theme is the Carnation Revolution in the most optimistic and utopic possible way, after the feeling of disappointment that the results of such movement left in his compatriots? To answer this question, we will rely on other writings of Saramago and writings of authors who wrote about him, such as Teresa Cristina Cerdeira, Eduardo Lourenço, etc. In addition, for other concerns raised here, we will use two books by Raymond Williams – to deal with the discussion on what would culture and ideology be – and articles by Luiz Francisco Rebello (“Ten years of Portuguese literature (1974-1984): a theatrical literature”), Theodor Adorno (“Engagement”) and Walter Benjamin (“The author as a producer”), amongst other. For historical information, the book *Portugal: 50 years of dictatorship*, by António de Figueiredo, will be of the utmost importance.

Keywords: Saramago; Carnation Revolution; theater; The night; ideology.

Introdução

Vem aí uma época de grandes tempestades, umas que virão com seu estrondo natural, outras de mansinho, sem disparar um tiro, vindas de Braga que é longe, mas destas só haverá real notícia mais tarde, quando já não houver remédio (SARAMAGO, 2010, p. 63-64).

Após a queda da monarquia, em 1910, surge uma república nada parecida com a tão sonhada República Socialista de Antero de Quental e seus companheiros

¹ Mestre em Literatura Portuguesa no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ. E-mail: lina.lopes25@hotmail.com.

intelectuais que formavam a Geração de 1870. A verdadeira República que se ergueu era despreparada, instável – em 16 anos, passaram pelo poder 9 presidentes, nenhum eleito diretamente, e vindo, com esses nove, 3 ditaduras, 25 revoltas e 44 governos (FIGUEIREDO, 1976, p. 53) – e não forneceu qualquer mudança considerável na vida dos trabalhadores, o que os tornou justamente insatisfeitos. Passado o primeiro ano de Governo Provisório, a porcentagem total de analfabetos lusitanos ainda era mais da metade da população, e até 1925, cerca de 518 greves operárias perturbaram o período republicano. “13 de março de 1911 é a data que marca o divórcio entre a república e a classe trabalhadora. Desde então, os movimentos sindicais tornar-se-iam os maiores inimigos da república ‘burguesa’” (FIGUEIREDO, 1976, p. 44). Ora, a explicação para tal situação era simples: as estruturas sociais e econômicas da República continuaram sendo as mesmas da Monarquia, ou seja, “pouco importava substituir um rei que não governava por um presidente sem poderes [...]. Tão certo como o destino, os capitalistas iriam ser cada vez mais ricos e a massa dos pobres cada vez mais pobre” (FIGUEIREDO, 1976, p. 43).

Ao chegar o ano de 1926, um novo presidente, Oscar Carmona, subiu ao poder, através de mais um golpe de Estado – dessa vez, e pelos próximos 50 anos, o último. O novo governo foi formado a partir das forças somadas que divergiam dos antigos governos e que por eles haviam sido prejudicadas:

Dentre as vertentes, a Igreja foi uma das mais poderosas, mas ela demorou para recuperar sua influência e era temida pelos novos nacionalistas, os quais desejavam que toda lealdade fosse direcionada a eles mesmos. A classe média baixa foi outro setor que se opôs às grandes ideias da intelectualidade e deu boas-vindas a um governo que eles esperavam que preservaria suas pequenas economias e garantiria seus empregos de colarinho branco em detrimento das massas operárias. Os oficiais do baixo escalão na revolução de 1910 estavam ansiosos em restaurar sua influência, bem como melhorar seu *status* e suas ativas responsabilidades militares. Eles tinham as armas para fazer o primeiro movimento contra uma República que eles haviam persistentemente minado e denegrido até o ponto em que seu desafio conseguisse atrair apoio suficiente para ter sucesso (BIRMINGHAM, 2015, p. 179).

A junção de todas essas insatisfações contribuiu para manter um Estado mais estável, mas o controle talvez não tivesse sido mantido por tanto tempo se não fosse

uma das maiores tempestades, dentro da “época de grandes tempestades” metaforizada por Saramago, que foi António de Oliveira Salazar, o pior e mais longevo ditador que nunca chegou, verdadeiramente, à presidência. Ele se enquadrava em todas as camadas que se sentiram insatisfeitas com a República: era nacionalista, extremamente religioso, com educação de seminário, e, apesar de não ter nascido em família de classe média, também não era considerado de classe operária: “Os pais de Salazar estavam longe de ser ‘jornaleiros’, como eles próprios, seguindo os preconceitos sociais contra os trabalhadores manuais, teriam sido os primeiros a exigir que os não considerassem” (FIGUEIREDO, 1976, p. 24). Formado em Direito, porém com conhecimento e experiência em Economia Política e de Finanças, Salazar convenceu Carmona, e todo o país, de que não se interessava por política, mas que apenas suas habilidades poderiam tirar Portugal da atual situação econômica em que se encontrava. Para isso, usou da imprensa de 1920 “para promover sua aura de infalibilidade financeira” (BIRMINGHAM, 2015, p. 183), tornando-se Ministro das Finanças em 1928, com o controle total de todos os outros ministérios. Em 1932, chega ao cargo de Primeiro Ministro e instaura de forma definitiva o período salazarista.

O teatro foi um dos alvos favoritos da censura durante o governo de Salazar: “É preciso muito cuidado com o teatro”, dizia uma nota que um censor diligente apôs a uma notícia, aparentemente inofensiva, mas por isso mesmo talvez suspeita, sobre matéria teatral...” (REBELLO, 1984, p. 56). Diversas peças estrangeiras e nacionais sofreram censura. O que havia de produções artísticas eram de entretenimento ou, então, “demonstra[vam] a estética procurada pelo regime para que a ‘boa’ palavra de Salazar fosse levada a todas as aldeias portuguesas” (REBELLO, 1984, p. 56), como o Ballet Verde Gaio (criado por António Ferro, o maior propagandista de Salazar) e o Teatro do Povo.

Foi uma situação paradoxal, seria fácil de mais dizer que se trata de um teatro obscurantista, e o António Ferro situou-o muito largamente entre Goebbels e Malraux. [...] quando o Teatro do Povo foi criado, tinha por finalidade a propaganda com peças básicas e de facto obscurantistas, mas também houve Tchekov e Matterling, que iam às aldeias portuguesas – encontra-se aí a contradição e o paradoxo do salazarismo (SANTOS, 2002, p. 1).

Por outro lado, foram criados o Teatro Oficina Português de Paris e o Teatro Operário de Paris, que, apesar de serem fora de Portugal devido à ditadura, traziam os dramaturgos e a realidade política desse país – como a peça encenada pela primeira vez no Teatro Oficina Português, *Felizmente há luar*, de 1961, escrita por Luís de Stau Monteiro, que sofreu na pele as perseguições da PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Dessa forma, aconteceu de muito ter sido escrito, mas sem que houvesse montagem teatral durante 50 anos – pelo menos não em terras lusitanas.

E então, eis que chega a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, golpe dado por militares e civis de esquerda. A euforia era grande, pois chegara a tão sonhada liberdade e um regime socialista.

As demonstrações de massa em 1º de março de 1974 foram uma das mais grandiosas explosões de aclamação liberal já vistas em qualquer país. Lembrava o estado de espírito das nações vitoriosas no fim da guerra, e, para muita gente, a tardia derrota do fascismo português veio como uma confirmação da imprevisibilidade da vida. A liberdade tinha tardado, mas, quando veio, tinha generosidade e estilo. [...] Para os que viveram aqueles dias, a libertação e a fraternidade deixaram de ser esperanças e conceitos abstratos, e tornaram-se uma experiência real. Houve uma explosão genuína de alegria coletiva [...] (FIGUEIREDO, 1976, p. 232-234).

A euforia foi para além-mar: José Celso Martinez Correia, brasileiro e criador do Teatro Oficina, após sair da prisão da ditadura brasileira, foi para Lisboa e ficou extasiado com o processo revolucionário que via nas ruas (PEZZONIA, 2016); e Chico Buarque escreveu a primeira versão – censurada – de “Tanto mar” em apoio à revolução. Por causa da exaltação política e da impossibilidade de distanciamento temporal e reflexão crítica, durante o primeiro ano após o golpe, não houve ainda muitas produções teatrais. E mesmo depois de seis anos contados a partir do 25 de abril, apenas quatro peças portuguesas foram representadas, sendo 3 já escritas anteriormente ao ano de 1974 (REBELLO, 1984).

Entre 1974 e 1979, a animação já havia arrefecido e a decepção com o tão aguardado governo de esquerda foi ficando cada vez mais latente. Augusto Boal, que, assim como Zé Celso, tinha ido para Portugal para fugir da polícia política brasileira, mas em um momento posterior a seu compatriota, se decepcionou com a Revolução

de Abril, “assim como boa parte das esquerdas portuguesas radicais[,] [que] notava uma viragem à direita no processo revolucionário, o que realmente ocorreria após os fatos de 25 de novembro de 1975” (PEZZONIA, 2016, p. 11).

Diversos estudiosos desse período escrevem sobre o período pós-25 de Abril como um momento perdido, em que nada realmente mudou. Eduardo Lourenço, em seu texto “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução” (1984), disserta que “a Revolução acelerará apenas a vertiginosa (embora sonâmbula) metamorfose de um povo saindo do casulo provincial e rústico para o *écran* de uma civilização consumista sem fronteiras” (LOURENÇO, 1984, p. 14). É interessante, portanto, que seja justamente em 1979 que Saramago escreve sua peça *A noite*, cujo tema é a Revolução dos Cravos, da forma mais otimista e utópica possível, cinco anos após contragolpes, militares roubando os holofotes e os cravos da esquerda murchando.

Saramago e o teatro

Saramago é conhecido como um autor que trata de temas políticos, religiosos, históricos e sociais, trazendo sempre como protagonistas figuras apagadas pelos que detêm o poder, pois a História não é uma verdade absoluta; é uma visão parcial, elaborada por pesquisadores do presente sobre acontecimentos que já se foram. O passado não pode ser constituído sem deixar lacunas e silêncio (SILVA, 1989), nos quais sempre se encontram a “arraia miúda”. O que se recupera são nomes, nomes de poderosos e dos que sobreviveram à ação do tempo, e não os de camponeses do Alentejo, de trabalhadores de monumentais obras, de operários que faziam greves durante a ditadura. Por esse motivo, Saramago é marcado por escrever romances e peças chamados históricos², que aproveitam essas brechas no tempo para dar voz aos esquecidos, fazendo uma revisão da própria História. Esses assuntos começam a se

² O próprio Saramago coloca tal afirmação em questão, perguntando o que seria histórico: o tempo em que aquele acontecimento ocorreu ou a importância para a dialética entre o homem e seu tempo? “É histórico um romance porque nele se trata do século XVIII ou do século XII ou da época de Jesus? Muito bem. E um romance onde se escreveu sobre factos sucedidos em 1936, será também histórico? E se forem históricos um e outro, sé-lo-ão da mesma maneira e pelas mesmas razões? Em que data começou a actualidade? A que horas começou o presente? Quando, em que minuto do tempo futuro, o que hoje é tempo actual irá ser transformado em tempo passado?” (SARAMAGO, 1999 *apud* REBELLO, 1999, p. 146).

fixar mais fortemente em suas ideias a partir de *Levantado do chão*, romance de 1980 que estreou a sua forma de escrita que conhecemos hoje em dia. Mas em *A noite*, sua primeira peça de teatro, alguns desses traços já são fortemente marcados, enquanto outros somente delineados.

Suas peças sempre fizeram um caminho oposto à grande parte dos dramaturgos: em vez de partir do autor a ideia de escrever uma certa peça para depois algum grupo se interessar em montá-la, elas sempre foram feitas “por encomenda”. Saramago nunca tinha escrito e muito menos pensado em escrever peças de teatro – como declarado por ele mesmo (ZURBACH, 1999) –, mas uma oportunidade surgiu e ele a aceitou em uma época que já havia se consagrado como romancista. No entanto, o fato de serem encomendadas não tira a autonomia que o autor teve nas elaborações, podendo levá-las da maneira como achasse mais adequada às suas ideias – como é possível perceber nas cartas contidas no posfácio de sua última peça *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. Ou seja, ter colocado o 25 de Abril como positivo, como dissemos anteriormente, sem qualquer crítica – que poderia ter sido feita, pois havia um distanciamento temporal e pessoal de cinco anos –, foi uma decisão autoral. Essa escolha pode ser devido à mesma razão de *Levantado do chão* ter terminado em 1975 e não em 1980, ano em que o escreveu: por esperança, para manter a ideia de que a luta vale a pena e de que, apesar de historicamente não terem realizado tudo que sonharam, os trabalhadores sempre devem continuar tentando, pois é nesse caminho que ocorrem mudanças. Além do mais, não se pode apagar os elementos positivos porque o resultado final não aconteceu como imaginado. O sentimento era bom, a ditadura acabou, os oprimidos cansaram de ficar no chão, se levantaram e tomaram as terras para si, fazendo sua própria reforma agrária. O que aconteceu depois jamais apagará essa vitória. E, por isso, *A noite* se passa na noite do dia 24 para o dia 25 de abril. A peça tem somente dois atos e toda a encenação ocorre no interior de uma redação de jornal, que funciona como microcosmo da sociedade portuguesa naquele momento.

Horácio Costa, autor de *José Saramago: o período formativo*, escreve que esta peça tem matriz estética neorrealista por conta do compromisso político-ideológico: “*A noite* pode ser vista, acertadamente, como um exemplo de teatro ideologicamente engajado, já que as suas coordenadas político-ideológicas, bem como a antes referida

radicação histórica, estão nela plenamente delineadas" (COSTA, 1997, p. 221). Contudo, a autora Christiane Zurbach (1999) caracteriza *A noite* como uma peça configurada mais nos moldes do Teatro de Tese de Sartre – pois, como ele, Saramago deixa-se ficar pelo seu livro e, discretamente, “se apresenta, pouco ou mal disfarçado, por detrás da máscara de certas personagens, aquelas que exprimem desacordo ou que inveitavam um mundo injusto ou delirante” (COSTA, 1997, p. 152) – e do “teatro-tribune”, pois segue esse modelo de compromisso político e engajado.

Como escritor e jornalista, Saramago se via na obrigação, pela situação social em que se encontrava, de ser o representante da voz daqueles que não a tinham e esclarecedor de situações obscurecidas, como escreve Benjamin em “O autor como produtor” (1987) sobre a pressão social dos escritores progressistas. Mas ele não vem como uma voz superior, que se mantém acima de seus personagens: em seus textos, ele é sempre “nós”, e nunca “eles”, “como na literatura oral, brechtiana, dos seus predecessores” (PICCHIO, 1996, p. 84-85 *apud* ZURBACH, 1999, p. 157). No entanto, diferente de Brecht, que colocava a forma estética acima da ideologia (ADORNO, 1991), a forma, para Saramago, no teatro,³ está abaixo da questão político-ideológica. *A noite* possui um rigor estrutural, uma forte definição dos personagens, uma enorme segurança no diálogo, mas não traz qualquer inovação ou invenção formal, pois, para ele:

[...] menos importará afinal a forma escolhida, épica ou dramática, do que o intérprete, a sua voz e a sua relação com o mundo verdadeiro, isto é, a relação que tecerá connosco leitores ou espectadores por ele interpelados e – felizmente – por ele deixados um pouco mais intranquilos” (ZURBACH, 1999, p. 158-159).

Todavia, dizer que não há inovações formais em relação às estruturas teatrais já conhecidas não quer dizer que não há certas características próprias, da sua escrita em relação ao conteúdo, que podemos perceber na peça. E já se pode notar claramente, logo antes de começar a leitura da peça em si, em duas pequenas frases, duas dessas características: sua ironia e a mistura entre ficção e história. Na página com a lista de personagens, encontra-se uma localização temporal e espacial destes,

³ Digo “no teatro”, pois, obviamente, isso não se refere aos seus romances, que possuem uma escrita inovadora e totalmente particular desde 1980.

e, logo em seguida, um aviso: “Qualquer semelhança com personagens da vida real e seus ditos e feitos é pura coincidência”. Esse aviso poderia não significar alguma coisa, ser simplesmente uma salvaguarda para manter o autor longe de quaisquer problemas judiciais... se não fosse a última palavra: “Evidentemente” (SARAMAGO, 1998, p. 99). Essa afirmação irônica deixa claro que haverá, sim, semelhanças com personagens da vida real, afinal, não seria Saramago se não as tivesse, pois em quase todas as suas narrativas ele historiciza personagens ficcionais e ficcionaliza pessoas históricas. Para citar apenas alguns exemplos, em *Memorial do convento* temos personagens históricos como D. João V, a rainha D. Maria Ana, o padre Bartolomeu Lourenço e o escritor e dramaturgo António José da Silva; em *Levantado do chão*, Germano Santos Vidigal, José Adelino dos Santos e o general Humberto Delgado; em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Fernando Pessoa, etc. O fato de colocar essas pessoas históricas em seu texto traz vida e veracidade aos seus personagens ficcionais: Baltasar foi amigo de padre Bartolomeu e morreu na mesma fogueira que António José da Silva; João Mau-Tempo foi interrogado e depois torturado na mesma sala que Germano Santos Vidigal foi torturado e morto; e Ricardo Reis conversa com o espírito de Fernando Pessoa e toma consciênciade sua não existência. O mesmo ocorre com as suas peças – como Camões, em *O que farei com este livro?*, e Francisco de Assis, em *In nomine Dei*.

Em *A noite*, não há nomes que lembrem diretamente alguém real, provavelmente pelo fato de ter sido um acontecimento relativamente próximo do tempo da escrita de Saramago, mas a palavra “evidentemente” não nos deixa dúvidas de que ali existem certas personalidades ou uma generalização de um grupo de pessoas reais. Isso fica comprovado mais à frente, quando o diretor fala sobre seu texto e o lê quase que integralmente durante três páginas. No fim da leitura, uma observação do autor:

Este editorial é transcrito do jornal fascista *Época*, de 26 de Abril de 1973. Não deve porém o leitor imaginar que é na *Época* que a acção da peça se passa. O Autor entendeu ter alguma legitimidade para usar o texto, uma vez que ele responde a um artigo seu, não assinado, então publicado no *Diário de Lisboa* (SARAMAGO, 1998, p. 114).

Essa nota de rodapé deixa claro que há uma forte mistura entre a realidade e a ficção, comprovada com antigos jornais, mas colocada na boca de um personagem ficcional, trazendo um caráter de realidade para a peça.

Passadas as partes estruturais, partiremos, agora, para o conteúdo. Os personagens são divididos entre aqueles que defendem o regime ditatorial, os que querem derrubá-lo e os que ficam “em cima do muro”, os quais o narrador coloca “ao centro”. Contudo, as discussões são principalmente protagonizadas por Manuel Torres, redator da província, e Abílio Valadares, chefe da redação. Logo de início, é possível ver em qual grupo alguns personagens se inserem. A peça começa com Valadares falando ao telefone com o coronel Miranda sobre o exame prévio para próxima edição do jornal. Esse monólogo – pois só lemos as respostas subservientes de Valadares – já deixa bem clara a posição política da redação. Valadares é um personagem que lembra a descrição que António de Figueiredo faz do pai de Salazar, António Oliveira:

[...] cuidava dos interesses dos proprietários ausentes. Tinha a reputação de ser tão severo com os jornaleiros e rendeiros como era subserviente para os que estavam acima dele. E, significativamente, era conhecido entre os trabalhadores rurais e vizinhos como “O Manholas” (FIGUEIREDO, 1976, p. 26).

Quando Valadares se dirige aos seus superiores, seu tom é de adulação – “Deixe, não se incomode”, “Pois claro, sempre contámos com sua boa vontade. Muito obrigado, senhor coronel Miranda” (SARAMAGO, 1998, p. 102), “O senhor director nunca atrasa o jornal, o senhor director é o jornal” (SARAMAGO, 1998, p. 103) –, muito diferente da forma com que se dirige aos que considera abaixo de si – “Nesta Redacção quem manda sou eu. Eu é que resolvo o que se publica ou não se publica” (SARAMAGO, 1998, p. 106), “Olhe, menina, tenha lá cuidado, que às vezes, quando menos se espera, sucedem desgraças, cai um vaso do telhado. Meta-se no seu trabalho, e esteja calada” (SARAMAGO, 1998, p. 109). É, também, um verdadeiro manholas. No entanto, quando se vê perdendo a paciência – o que acontece muito frequentemente com Torres e Jerónimo, chefe da tipografia – tenta se insentivar da culpa, dizendo que apenas serve “de pára-choques entre a Administração e o director” (SARAMAGO, 1998, p. 122), desculpa dada mais de uma vez ao longo da peça.

O “senhor director” é representante-chefe da ala da direita, conservador e apoiador do regime salazarista. Após o telefone de Valadares com o coronel Miranda, o director chama Valadares para uma conversa sobre um fundo que deseja escrever de última hora para a primeira página. Nessa passagem, diversos fatores importantes são

destacados, como a comparação que Saramago faz, mais uma vez, dos acontecimentos políticos com eventos da natureza. Se em *Levantado do chão* a chegada da ditadura e de Salazar é uma terrível tempestade para o povo português, para os ditadores, as tentativas de golpes são terremotos, que às vezes podem ser suaves, como a tentativa frustrada de derrubar o poder em 16 de março de 1974; mas também podem vir a ser pior que o grande terremoto – seguido de maremoto e incêndio – em Lisboa no século XVIII. Essa comparação a esse grande abalo císmico é um índice textual sobre o que viria naquela mesma noite.

VALADARES: Surgiu algum problema de repente, senhor director?

DIRECTOR: Meu caro Valadares, nunca há problemas, mas há sempre problemas. A política, você bem sabe, é como a terra, nunca pára de tremer. Umas vezes tão pouco que nem se dá por isso, outras vezes é o diabo, vai tudo raso. Pior que 1755. Mas na política, se não consentirmos que nos distraiam a atenção, pode-se fazer o que não é possível fazer à terra: deita-se-lhe a mão, agarra-se bem agarrada, até passar o abalo. Veja você o 16 de Março: um pequeno sismo imediatamente dominado. E a nossa contribuição, naqueles dias, foi fundamental! Fundamental e apreciada! Este jornal é uma força, meu caro Valadares, é uma força. Não se dá por isso, a olhos desatentos até parece que nos limitamos a sair todos os dias, mas somos uma força! (SARAMAGO, 1998, p.103-104).

Esse excerto, que será o prelúdio da leitura do fundo do diretor, também é interessante para analisar duas questões: a da cultura e a da ideologia, esta última, motivo de discussão entre os personagens a todo tempo ao longo da peça.

O artigo de Saramago, lançado no *Diário de Lisboa* em 10 de abril de 1973, tem como título “Quem tem medo da cultura?” e trata da reforma educacional que ocorreria naquele ano, criticando o retrocesso em certos pontos do relatório em relação ao projeto de lei. As poucas mudanças “além” que fizeram no relatório foram apenas nas palavras, chamadas pelo autor de “barroquismo quase impenetrável” (SARAMAGO, 1974, p. 115). No fim, critica o ministro Veiga Simão por dizer que as mudanças e a não inserção da cultura ainda não tinham sido feitas por “medo, apatia, falta de convicção”, ao que o autor fecha seu artigo perguntando: “Quem tem medo da cultura?”. Obviamente, cultura aqui está com o significado de escolaridade e “o gosto pelas artes e ciências, o refinamento de maneiras e do saber, mas sobretudo a

sabedoria, com inerente capacidade de digerir ou elaborar símbolos, ideias e pensamentos" (CULTURA, 2010). Ao perguntar "Quem tem medo da cultura?", Saramago está acusando o governo de ter interesses em manter as pessoas longe de conhecimentos que poderiam trazer questionamentos sobre si mesmas e sobre a situação da nação. No entanto, esse termo não é assim tão facilmente definível e pode possuir inúmeros significados, como explica Raymond Williams em *Keywords: a vocabulary of culture and society* (1983) e em *Marxismo e literatura* (1979):

Culture is one of the two or three most complicated words in the English language. This is so partly because of its intricate historical development, in several European languages, but mainly because it has now come to be used for important concepts in several distinct intellectual disciplines and in several distinct and incompatible systems of thought (WILLIAMS, 1983, p. 87).⁴

Tanto em *Keywords* quanto em *Marxismo e literatura*, Williams realiza uma jornada sobre a origem dessa palavra e as diversas mudanças que ocorreram, desde o século XV até os dias atuais, mostrando que, mesmo agora, não há como dizer de forma definitiva e com apenas uma definição o que é cultura, o que dificulta bastante a sua compreensão. E é justamente desse amplo contexto e do problema com as definições que se aproveita o diretor da redação quando rebate a pergunta de Saramago dizendo:

DIRECTOR: (*Depois de aclarar a voz.*) Chama-se "Cultura e águas turvas". Ora ouça: "Quando se pergunta, como um vespertino de Lisboa há pouco fazia, 'Quem tem medo de cultura?', conviria começar por esclarecer qual a acepção considerada do vocábulo. É que, segundo ninguém tem o direito de fingir que ignora, tantos significados lhe são atribuídos que, em última análise, se acaba por não saber qual o preferido pelo preopinante. Ou então sabe-se bem de mais, mas a indeterminação serve para mistificar o leitor comum que desleixa o enquadramento subjacente para atender apenas a uma terminologia viciada pela ambiguidade (SARAMAGO, 1998, p. 112-113).

⁴ "Cultura é uma das duas ou três mais complicadas palavras da língua inglesa. Isso se deve, em parte, por causa do desenvolvimento histórico intrincado em diversas línguas europeias, mas, principalmente, porque hoje em dia é usada para importantes conceitos em inúmeras disciplinas intelectuais distintas e em inúmeros sistemas de pensamento distintos e incompatíveis" (tradução nossa).

Colocar em dúvida o significado e a *intenção* do autor do vespertino para tirar sua credibilidade e honestidade diante dos leitores é a forma que o diretor encontra de responder a essa crítica anônima e bastante disfarçada ao governo. Ele continua a leitura de seu texto acusando o autor de pretender “impor certos estilos de pensamento” (SARAMAGO, 1998, p. 113).

DIRECTOR: “[...] Ora, evidentemente, não se pode admitir que um valor desta natureza e importância sirva de pretexto a malabarismos interesseiros de alguns que somente cuidam do condicionamento, e isso tanto nos vectores escondidos quanto nas formas privilegiadas. [...] definir seria pôr a descoberto a viciação mental homenageada – e bem se entende que, salvo em determinadas circunstâncias, isso não é tido por conveniente. [...] a ‘cultura’ só pode ser o que a ‘cartilha’ repetida apresenta como tal [...]. Não será de mais, todavia, recordar que, em se favorecendo, ou ao menos não contrariando a confusão, de modo algum será possível obter resultados positivos, pois é a regra de sabedoria que ela só aproveita a quem não alimenta boas intenções. [...] por seu intermédio, se veiculam as mais perigosas toxinas [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 113-114).

É possível facilmente perceber que ele usou a discussão sobre a “cultura” para acusar o autor de tentar impor uma ideologia, quando ele mesmo o estava fazendo. Quando questionado por Valadares do porquê de o diretor não ter sido mais direto politicamente, ele responde que não convinha “queimar pontes que não temos a certeza de não precisar de vir a passar” (SARAMAGO, 1998, p. 114). Essa questão da ideologia, que se repete em outros momentos, como as discussões entre Torres e Valadares, entre os operários e os chefes, e na conversa entre Cláudia e Torres, é tão complexa quanto o verbete “cultura” – se não mais. E novamente socorremo-nos de Raymond Williams para analisar esse ponto.

Williams, tal como fez com cultura, analisa-a desde sua origem – que, no século XVIII, possuía o significado de “ciência das ideias”, “filosofia da mente”, para se contrapor às antigas metafísicas. No século seguinte, o significado foi modificado de forma negativa pelos pensadores conservadores e, depois, transformado novamente por Marx e Engels. Na literatura marxista, há três versões de ideologia que se ligam ao conceito de cultura, literatura e ideias. São elas:

- i) um sistema de crenças característico de uma classe ou grupo;

- ii) um sistema de crenças ilusórias – ideias falsas ou consciência falsa – que se pode contrastar com o conhecimento verdadeiro ou científico;
- iii) o processo geral da produção de significados e ideias (WILLIAMS, 1979, p. 60).

Williams nos diz que o terceiro sentido de ideologia é o mais geral e universal e, por isso mesmo, suplanta os outros dois, que têm maior influência nos estudos marxistas e que, em uma variante desses estudos, podem ser combinados e ainda reforçarem o último, como um sistema de crenças de uma classe que pode criar uma falsa consciência do real, perpetuando sua posição e causando uma forte repercussão no processo geral de produção de significados e ideias. Portanto, não há como dizer que existe uma definição certa ou errada de ideologia. No entanto, é comum ver o (i) ou o (ii) sendo usados largamente no senso comum, o que gerou a divisão entre “ideologia proletária” e “ideologia burguesa”, sendo uma sempre clamando ser superior e menos alienante que a outra, e a ideologia discordante acaba por ser a inimiga da classe. Essa é a discussão constante entre Torres e Valadares e da própria peça. Entretanto, enquanto Engels distingua ideologia (sistemas especulativos) de ciência (fatos demonstrados), afirmando que quando os homens tomassem consciência de seu estado, a ideologia deixaria de existir (WILLIAMS, 1983), nos romances e peças de Saramago, a ideologia comunista é o que lhes traria a autoconsciência para a modificação de seu *status*, tanto assim é que, em certo momento da peça, Torres vira em direção à plateia e fala, como que “chamando a plateia (metáfora do povo português) para uma tomada de atitude” (AMORIM-MESQUITA, 2011, p. 128):

TORRES: [...] A quem tudo isto deveria ser explicado, não era a você [Valadares], era a toda essa gente que anda na rua, que compra o jornal e o lê, e acaba por acreditar mais no que ele diz do que naquilo que os seus próprios olhos vêem. Abrir as janelas (*aponta para a plateia: supõe haver ali uma parede, a parede invisível do palco, com janelas igualmente invisíveis*) e gritar lá para fora esta verdade tão clara e tão bem escondida! (Pausa.) Com certeza, seria a primeira vez que a verdade sairia deste edifício. A única verdade possível. (SARAMAGO, 1998, p. 126).

Como é possível perceber nesse trecho, Torres é um idealista, talvez como Saramago, e acredita na ideologia da primeira definição (AMORIM-MESQUITA, 2011).

Por fim, em *Keywords*, Williams diz que “Meanwhile, in popular argument, ideology is still mainly used in the sense given by Napoleon.⁵ Sensible people rely on EXPERIENCE (q.v.), or have a philosophy, silly people rely on ideology. In this sense ideology, now as in Napoleon, is mainly a term of abuse”.⁶ Tal visão popular é a do diretor, que acusa o artigo de tentar influenciar as pessoas com as suas “mais perigosas toxinas” (SARAMAGO, 1998, p. 114) e de Valadares que tenta dissuadir Torres de continuar com seus “escrúulos de idealismo mal compreendido, essa espécie de superstição política de quem acredita em D. Sebastião e em manhãs de nevoeiro” (SARAMAGO, 1998, p. 120).

Esse pedaço da peça é tão importante que há mais a ser pensado quando falamos dele: o papel que a mídia e certos jornais tiveram para manter a popularidade e o medo do regime. Os jornais nacionais apenas publicavam o que a censura permitisse e que transmitisse uma cara de lei, ordem e avanço. Ademais, a entrada das matérias estrangeiras também era limitada. Esse assunto torna a surgir no fim do primeiro ato, na discussão entre Valadares e Torres. Os dois personagens se desentendem, pois Valadares havia pedido que Torres escrevesse uma notícia da Guarda e entregasse antes de começar a fazer o jornal. Ele lhe entrega a tempo, mas Valadares passa os olhos na notícia e a joga no lixo. Torres se enfurece e começa a discutir com Valadares. Nesse momento, as águas se separam: Jerónimo e Cláudia, a estagiária, ficam do lado de Torres, enquanto o resto dos que ali observavam a briga – Fonseca (redator parlamentar), Guimarães (redator do estrangeiro), Josefina (redatora) e Esmeralda (secretária) – ficam do lado de Valadares. A redação está toda dividida. Os outros personagens não tomam partido ou simplesmente não estão em cena. Valadares, temendo perder a autoridade diante dos funcionários, chama Torres à sua sala e os dois começam a conversar sobre o jornal e a função de cada um. Valadares o elogia e tenta parecer mediador, enquanto Torres é firme e mostra, de forma bem clara, sua posição.

⁵ “Napoleão disse: É a doutrina dos ideólogos – a essa metafísica difusa, que de uma maneira tortuosa busca encontrar as causas primárias e sobre tal base deseja construir a legislação dos povos, em lugar de adaptar as leis a um conhecimento do coração humano e das lições da história – que devemos atribuir todas as infelicidades que caíram sobre a nossa bela França (Citado por A. Naess, Democracy, Ideology and Objectivity, Oslo, 1956, p. 151.)” (WILLIAMS, 1979, p. 62).

⁶ “Enquanto isso, no argumento popular, a ideologia ainda é usada principalmente no sentido dado por Napoleão. Pessoas sensíveis contam com a EXPERIÊNCIA (q.v.), ou têm uma filosofia, pessoas tolas confiam na ideologia. Neste sentido, a ideologia, agora, como em Napoleão, é principalmente uma expressão de abuso” (tradução nossa).

VALADARES: [...] sei muito bem que você poderia ter responsabilidades muito diferentes neste jornal, se não fossem as suas... as suas manias... Um profissional como você é, cheio de experiência, com uma sensibilidade do ofício, um tacto, que pouca gente tem que se lhe compare. Às vezes, estou ali sentado, olho para si, e vejo-o a corrigir prosas de regedores, barbeiros e boticários. Lá de longe em longe, uma reportagem que eu preciso de ter debaixo de olho, porque você não perde qualquer oportunidade de meter o seu veneno. E depois tenho o director à perna, e a Administração a fazer perguntas. (Pausa.) Por que é que você, Torres, não põe de parte, de uma vez para sempre, esse seus escrúulos de idealismo mal compreendido, essa espécie de superstição política de quem acredita em D. Sebastião e em manhãs de nevoeiro, e se decide a fazer a carreira jornalística que merece? Outros, muito menos competentes, passam-lhe à frente, e quem é que fica a perder? O jornal!

[...]

TORRES: [...] Se sou redactor da província, se escolhi ser redactor da província, se vocês todos ficaram felicíssimos porque eu decidi ser redactor da província, a razão é não querer eu escrever uma linha só que seja que, directamente ou indirectamente, faça o joguinho do regime, pois é para isso que existe este jornal... (SARAMAGO, 1998, p. 120-121).

A discussão ainda se prolonga até ao ponto em que Torres chama o jornal e todos que são como ele de lixo. Valadares se enfurece e exige respeito pela classe a que ele pertence e Torres discursa sobre a “objetividade” e “imparcialidade” que todos os jornais do mundo clamam ter, mas que nenhum, de fato, poderia possuir, já que todas as notícias passam por um crivo e, antes, pelo olhar daquele que viu a notícia, pensou nela e a escreveu – assim como o historiador e a objetividade da História, discutidos anteriormente.

As falas de Torres vão se tornando cada vez maiores ao longo desse primeiro ato, enquanto as de Valadares vão diminuindo. Por fim, uma música, que sai do transístor que Pinto ligou, vai aumentando o som, o barulho da marcha, o “ranger forte das botas na terra” (SARAMAGO, 1998, p. 127), até que ela se torna ensurdecadora e Valadares precisa gritar para ser ouvido. A música nada mais é do que “Grândola, vila morena”, hino da Revolução dos Cravos. E o narrador comenta: “(É o grito de quem não sabe, seria o grito de quem soubesse)” (SARAMAGO, 1998, p. 127). Digo “narrador” porque Saramago usa as didascálias não só para indicar ação, posição,

cenário – que, em *A noite*, são bastante extensas e detalhadas –, como também para fazer observações pessoais que só fazem sentido para um leitor, mas não seriam possíveis de ser inseridas na montagem sem um narrador ou sem colocar na voz de algum personagem, como quando escreve que Valadares falou com “ironia fácil” (SARAMAGO, 1998, p. 121). Ora, o “fácil” é somente para a crítica do escritor e para chamar a atenção do leitor para a figura patética que é Valadares, pois somente é possível interpretar no palco a “ironia”. Essa “narração” não poderia ser colocada como característica do teatro de Saramago, pois suas peças seguintes possuem descrições de cenário muito menores e pontuais e não há observações pessoais, portanto, isso se deveu a, talvez, um amadorismo, já que esta foi sua primeira peça.

O primeiro ato, dessa forma, termina com “Grândula, vila morena” e o novo ato se inicia com um diálogo entre Torres e Cláudia. É interessante perceber como esses dois atos mostram muito bem a evolução dos acontecimentos que, em breve, chegarão ao ápice. No início do primeiro ato, o autor escreve que todos os funcionários falam sussurrando enquanto as vozes de Valadares e do diretor são as que se sobrepõem. Além disso, são eles que mais possuem falas e de maior extensão. Ao fim do ato, Valadares grita, mas para poder ser ouvido, e sua importância textual vai diminuindo. Enquanto no primeiro ato o primeiro personagem que aparece é Valadares, no segundo, quem o inicia é Torres. Essa segunda parte que se segue terá os funcionários e operários da redação como protagonistas, até que estes tomam totalmente o controle do jornal. O próprio “narrador” anuncia a mudança de ares:

(A Redacção está tranquila. Não é o tédio habituado do princípio do primeiro acto, é antes o abandono fatigado de alguma coisa que se acabou. Dois grupos conversam. A um lado, próximos da boca de cena, estão Torres e Cláudia. Mais para dentro, Guimarães, Cardoso e Fonseca. Isolada, Josefina tenta ouvir a conversa de Torres e Cláudia) (SARAMAGO, 1998, p. 128, itálico do autor).

O diálogo entre os dois se demora, falam mais sobre a função do jornal como importante influência na política e na vida social até que a revolução estoura. Torres vai para a rua participar da revolução e, nesse momento, quem toma a frente da revolução dentro da redação são os operários da tipografia. Jerónimo, acompanhado de Damião, compositor manual, Afonso, linotipista, e outros operários, enfrentam Valadares, o

diretor e o administrador, pois, com a chegada da notícia do golpe – mas sem saber se é da direita ou da esquerda –, estes últimos não querem se arriscar a publicar qualquer coisa que possa lhes deixar mal com quem ganhar a revolução. Com a pressão dos operários para que um novo jornal com a notícia da derrota do governo para uma revolução de esquerda seja preparado, Valadares, o diretor e o administrador conversam sobre suas alternativas. É visível o aumento da urgência e do desespero ao desenrolar dos pensamentos do diretor:

VALADARES: Pois é. O golpe deve ser mesmo contra o governo e contra o regime. Todos os indícios apontam para aí.

DIRECTOR: Admitamos então que é contra o governo. Mas se é contra o governo, é a favor de quem? A verdade é que os comunicados, os papéis que por aí têm andado, são, nesse ponto, um bocado vagos. (Pausa) Que posição vamos nós tomar?

[...]

(*Pensando noutra coisa.*) Bom. A primeira coisa que haverá a fazer, creio que estarão de acordo comigo, é retirar o meu fundo. Nesta situação, com um golpe militar na rua, ou revolução, ou lá o que seja, um artigo como o que eu escrevi deixa de ter sentido. Vamos a imaginar, é só uma hipótese, que o golpe é do movimento dos oficiais e os oficiais ganham: ficámos queimados. Estão a acompanhar-me? Agora imaginemos que eles perdem. Também o artigo teria de ser outro, uma boa, uma sólida e indignada condenação do acto sedicioso. Não há mais alternativas.

[...]

O meu artigo visava um certo objectivo, tinha uma intenção.

[...]

E se nós não fizéssemos sair hoje o jornal? Poderíamos arranjar mil e uma explicações. Dizer que recebemos ordens imperativas do governo... Ainda há governo, não é?... Inventar uma avaria na rotativa, provocá-la mesmo... um curto-circuito... qualquer coisa. Bem sei que envolve certos riscos, mas é uma hipótese a estudar (SARAMAGO, 1998, p. 146-148).

Por fim, os operários voltam, em maior número, para dar o ultimato: ou se diz agora o que eles decidiram ou todos da tipografia prepararão a edição e produzirão por si mesmos a próxima tiragem. É a voz do povo que, por cinquenta anos, suportou calado as injustiças, os sofrimentos vindos de pessoas que nunca pensaram em, por um único momento, abaixar a cabeça para olhar rapidamente para ele. Os ricos e

poderosos mandam, os intelectuais produzem, mas a força bruta, a máquina que faz esse sistema funcionar, são os operários.

AFONSO: Senhor director, faça um esforço por compreender se não consegue doutra maneira. O jornal é escrito aqui, na Redacção, mas é feito lá dentro. Temos feito jornais passivamente, às vezes a chorar de raiva, temos transformado a vergonha em linhas de chumbo, e temos derretido as linhas de chumbo à espera de que chegasse o dia em que fundiríamos linhas novas. Linhas novas, entende? Chegou esse dia. É hoje. Não nos obrigue a atitude diferente desta que estamos a tomar (SARAMAGO, 1998, p. 155).

Vencido, o “Grupo do Administrador”, como são chamados os apoiadores da ditadura, contendo o próprio, o diretor, Fonseca, Guimarães, Josefina e Esmeralda, em um final extremamente dramático e teatral, localiza-se à extrema direita do palco e repete a frase “Há-de parar! Há-de parar!” em relação ao barulho ensurcedor que invade o ambiente: é o barulho da rotativa produzindo o jornal dos operários com a notícia sobre a revolução que Torres trouxe da rua. O grupo deste último reúne-se à extrema esquerda do palco e grita “Andar! Andar! Andar! Andar”. No centro, Pinto, Cardoso, Faustino, Monteiro e Rafael perguntam-se “E se parar?”. Sem saber para onde se dirigir, Valadares fica a meio caminho, entre o centro e a direita, “*como perdido no espaço*” (SARAMAGO, 1998, p. 157). Por fim, o som da rotativa está ainda mais alto, a luz apagada e somente é possível visualizar e ouvir o Grupo de Torres respondendo “Tornará a andar”.

Considerações finais

A noite traz, em gestação, ainda não lapidado, o Saramago que apareceria no ano seguinte, mas ainda assim é um de seus textos que menos possui trabalhos e críticas. Em parte, isso se deve por seus romances serem tão conhecidos e aclamados que eclipsam outras produções de sua autoria. Mas há também a justificativa de ser sua primeira peça – e por isso o gênero ainda estava sendo testado em suas mãos – e por ter um tom muito panfletário. Panfletário talvez seja, mas não de forma pejorativa como normalmente se atribui, quando se deseja diminuir uma obra por falar de política mais clara e diretamente. *A noite* foi produzida em uma época em que as esperanças já

haviam se dissipado e era necessário relembrar que a luta nunca está completa. Além do mais, há apenas cinco anos, as palavras e frases precisavam ser elaboradas, trabalhadas e disfarçadas para poder passar pela censura e somente uma parte da população conseguia chegar ao entendimento completo das inferências. Esse é um texto direto, que, finalmente livre da ditadura, pôde expressar aquilo que por quase cinquenta anos ficou preso na garganta e nas mentes de muitos que pensavam diferente da ordem vigente. É diretamente político, sim, porque precisava ser. Mas isso não diminui em nada a riqueza de discussões que podemos elaborar a partir da peça. Se, contudo, ainda houver dúvidas, deixamos aqui as próprias palavras do autor (1999): “A voz que leu estas páginas quis ser o eco das vozes conjuntas das minhas personagens. Não tenho, a bem dizer, mais voz que a voz que elas tiveram. Perdoai-me se vos pareceu pouco isto que para mim é tudo”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, THEODOR. Engagement. In: _____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- AMORIM-MESQUITA, Isabelle Regina de. “A noite”, de José Saramago: uma revisitação da história pelo viés da ficção dramática. *Revista Memento: Revista do Mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura*. Betim, v. 2, n. 2, ago./dez. 2011.
- BIRMINGHAM, David. *História concisa de Portugal*. São Paulo: Edipro, 2015.
- CAPUANO, Cláudia de Sá. Vozes femininas no teatro de José Saramago. Dossiê Revisitando José Saramago. *Ciências Humanas e Sociedade em Revista*, Seropédica, v. 33, n. 2, 11 jul.- 23 dez. 2011.
- COSTA, Horácio. *José Saramago*: o período formativo. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- CULTURA. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. 2010. Disponível em: <<http://edti.fcsh.unl.pt/business-directory/6349/cultura/>>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- FIGUEIREDO, António de. *Portugal*: 50 anos de ditadura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. (Documento da História Contemporânea, 67).
- LOURENÇO, Eduardo. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução. *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 78, p. 7-16, mar. 1984. Balanço.
- NEVES, Margarida Braga. Nexos, temas e obsessões. *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 151-152, p. 117-142, jan. 1999. Ensaio.
- PEZZONIA, Rodrigo. Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa e a Revolução dos Cravos: dois olhares em dois momentos. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 23., 2016, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Anpuh; Assis: Unesp, 5-8 set. 2016.

- REBELLO, Luiz Francisco. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): a literatura teatral. *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 78, p. 55-64, mar. 1984. Balanço.
- _____. Teatro, tempo e história. *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 151-152, p. 143-150, jan. 1999. Ensaio.
- SANTOS, Graça. *Entrevista com Graça Santos sobre o livro ‘O espectáculo desvirtuado: o teatro português no reino de Salazar’*. 2002. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2002/03/11/culturaipsilon/noticia/o-teatro-na-epoca-de-salazar-71392>>. Acesso em: 01 set. 2018.
- SARAMAGO, José. Quem tem medo da cultura?. In: _____. *As opiniões que o DL teve*. Lisboa: Seara Nova: Editorial Futura, 1974. p. 115-117. Disponível em: <http://purl.pt/13865/2/bn-acpc-n-n45-1_PDF/bn-acpc-n-n45-1_PDF_24-C-R0150/bn-acpc-n-n45-1_0000_3-127v_t24-C-R0150.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2017.
- _____. A noite. In: _____. *O que farei com este livro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Coleção Prêmio Nobel).
- _____. *Memorial do convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago – entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- WALTER, Benjamin. O autor como produtor. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política – ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- _____. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1983. Disponível em: <<https://tavaana.org/sites/default/files/raymond-williams-keywords.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2017.
- ZURBACH, Christine. A voz de José Saramago no seu teatro. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 151-152, p. 151-160, jan. 1999. Ensaio.

Recebido em: 24/12/2017

Aceito em: 24/06/2018

CEMITÉRIO DOS VIVOS: REPRESENTAÇÕES DO AUTORITARISMO

Cemetery of the living: representations of authoritarianism

Fabiano da Silva Costa¹

Resumo: Neste artigo pretendo criar um diálogo entre o escritor Lima Barreto e o tema “literatura e autoritarismo”, demonstrando como o escritor transporta para seu texto o autoritarismo presente em sua época, vislumbrando o manicômio como um dos lugares de manifestação deste autoritarismo. Para tanto utilizarei como ponto de partida e referência a obra da escritora Daniela Arbex, *Holocausto brasileiro* (2013) e como *corpus* literário utilizarei a obra póstuma e inacabada *Cemitério dos vivos* (1957), de Lima Barreto. Politicamente, o manicômio é o local utilizado pelas autoridades para calar os indesejados, separá-los da sociedade considerada sã e ideal para formar aquilo que Miskolci chama de “o desejo da nação” (2012). É o local das vozes dissonantes. É uma das únicas possibilidades de existência contraditória dentro de um sistema repressivo. Não apenas livres de encararem uma sociedade real, mestiça, pobre, não europeia, que não se desejava, mas livres da manifestação de ideias que iam contra seu projeto de nação futura. Resta aos indesejados – como Lima Barreto –, a condenação ao silêncio intelectual, mas este tenta, por meio da literatura, explicar a sociedade na qual está inserido. É a visão do silenciado e contingenciado que procuramos destacar neste trabalho.

Palavras-chave: Cemitério dos vivos; escrita panfletária; Lima Barreto; violência.

Abstract: In this article I intend to create a dialogue between writer Lima Barreto and the theme "Literature and authoritarianism", demonstrating how the writer transports to his text the authoritarianism present in his time, glimpsing the asylum as one of the places of manifestation of this authoritarianism. For that I will use as a starting point and reference the work of the writer Daniela Arbex, Brazilian Holocaust (2013) and as a literary corpus I will use the posthumous and unfinished work Cemetery of the Living (1957), by Lima Barreto. Politically, the asylum is the place used by the authorities to silence the unwanted, to separate them from the society considered sound and ideal to form what Miskolci calls the "desire of the nation" (2012). It is the place of the dissonant voices. It is one of the only possibilities of contradictory existence within a repressive system. Not only were they free to face a real, mestizo, poor, non-European society that was not wanted but free from the manifestation of ideas that went against their future nation project. It is left to the unwanted - like Lima Barreto - the condemnation of intellectual silence, but this one tries, through literature, to explain the society in which it is inserted. It is the vision of the muted and contingency that we seek to highlight in this work.

Keywords: Cemetery of the living; pamphlet writing; Lima Barreto; violence.

No artigo “Imagens da Tortura”, de Jaime Ginzburg, o autor recorre à ideia de que a obra de arte, na tradição, deveria ter “um papel importante na afirmação de valores positivos” (GINZBURG, 2003, p. 1) e no princípio de idealização do belo. Essa visão da arte não permitia que a literatura representasse certas realidades presentes do mundo.

O autor prossegue afirmando que,

¹ Doutorando em Letras (UNESP). E-mail: fabiunesp@yahoo.com.br.

Como mostrou Hugo Friedrich, no século XIX, escritores adotam recursos e estratégias de composição que podem ser descritas apenas com categorias negativas, afastando o princípio da idealização, bem como a percepção da unidade da obra de arte como uma forma orgânica e coesa (GINZBURG, 2003, p. 1).

Ou seja, a representação do belo, do ideal e de valores positivos não seria apenas a única alternativa para a arte e, em nosso caso, para a literatura. A partir de então “encontramos obras em que, de diferentes maneiras, é operada uma ruptura com essa tradição” (GINZBURG, 2003, p. 1). Desta forma, foi possível falar sobre questões que a sociedade considerava como tabu, construindo uma estética própria na literatura mesmo dentro daquilo que se considerava “abjeto”, ou que causava grande incômodo aos leitores, por exemplo, as guerras, o sofrimento de quem foi torturado, a fome dos miseráveis, a luta de classes, o comportamento sexual dos indivíduos.

Alguns autores utilizaram largamente esta oportunidade de usar a literatura para fazer a representação do “abjeto” e do “não belo”. Entre eles está Lima Barreto, escritor carioca que no início do século XX soube como ninguém dar voz aos excluídos e narrar a opressão autoritária que os sucessivos governos da velha república aplicavam sobre sua própria população. Ele mesmo, vítima dessa opressão do Estado, resolveu contar suas experiências não por autobiografia ou relatos panfletários, mas através da ficção literária.

Em sua obra *Cemitério dos vivos*, Lima conta aquilo que Ginzburg chama de “o inominável e o sem-limite”, que aparecem nas obras que se propõem a “não nos elevar, mas ao contrário, nos levam a encarar os fundamentos da experiência humana” (Idem, p. 2).

Lima Barreto viveu em uma época conturbada em que, apesar de ser considerada oficialmente como um período democrático, os primeiros anos da república foram construídos com a “mão forte” de quem ocupava o governo; a censura e o controle das mídias existentes eram uma constante, e escritores que não se encaixassem nas exigências oficiais eram relegados ao ostracismo pelas casas editoriais, que, em sua maioria, estavam nas mãos de políticos ou parentes destes, assim como os grandes jornais da época. Desta forma, Lima Barreto foi relegado a um

grande ostracismo em seu tempo, sendo resgatado², em parte, apenas na década de 1970 em plena ditadura militar por escritores como João Antônio (SILVA, 2005, p. 184).

Além do ostracismo havia outros métodos para calar as vozes da oposição: as prisões políticas e as internações manicomiais. As primeiras eram para militantes políticos que arriscavam a própria vida tentando derrubar um governo que consideravam corrupto e ditatorial. O segundo método era esconder os chamados indesejados da sociedade. Chamo de método porque, como veremos adiante, foi uma prática sistêmica aplicada pelo Estado sobre seus cidadãos. Uma prática racionalizada, sistematizada e planejada, que tinha por fim o isolamento de indivíduos que eram considerados inadequados por setores da sociedade brasileira. É sobre este método de violência estatal e autoritária que irei tratar aqui, e de que forma o escritor Lima Barreto enfrentou o desafio de expressar e narrar esta violência que sofreu por ser um indesejável em seu próprio país. Lima realiza aquilo que Seligmann-Silva (2008, p. 66) chama de “necessidade absoluta do testemunho”. Essa necessidade está ligada à preservação da memória histórica e também funciona como uma forma de aliviar o trauma.

Contar o horror vivido ao outro é o que motiva Lima Barreto a escrever aquilo que sofreu durante suas duas internações em diferentes manicômios. Internações estas que foram motivadas pelo alcoolismo crônico³ (BARRETO, 2010, p. 44), mas sugiro que as razões oficiais para sua internação pouco importam se considerarmos o contexto em que funcionavam estas casas manicomiais no começo do século XX.

Para entender esta relação entre Estado e manicômio devemos olhar atentamente o livro *Holocausto brasileiro* (2013), de Daniela Arbex. Nele, a jornalista traz uma descrição crítica de como funcionou o Hospital Manicomial de Barbacena, conhecido como “Colônia”, no interior de Minas Gerais. O que chama a atenção no livro, para a proposta deste texto, é a clara utilização política do referido local: uma

² “Enfim, a crítica literária da época fez vista grossa para o protagonismo que Lima Barreto desempenhou como intérprete da alma carioca em especial e da alma brasileira em geral. Esse equívoco seria revisto, depois, com a biografia *A Vida de Lima Barreto*, escrita por Francisco de Assis Barbosa, que também se encarregou de resgatar a obra de um dos nomes mais relevantes da literatura brasileira do século XX. Diversos críticos — como Antônio Cândido, Osman Lins, Alfredo Bosi e Beatriz Resende — dariam uma contribuição decisiva para o resgate de Lima Barreto e seus escritos então relegados ao ostracismo”. (ZARFEG, 2017).

³ “Não me incomodo muito com o hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida. De mim para mim, tenho certeza de que não sou louco; mas devido ao álcool, misturado com toda espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material há seis anos me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: delírio”.

espécie de prisão para onde iam aqueles que eram indesejados por certos setores da sociedade e precisavam ser isolados, fossem inimigos políticos, militares ou do Estado.

Quem eram os indesejados naquele contexto histórico? Segundo Miskolci (2010), havia, por parte dos governos e dos intelectuais, uma noção de como gostariam que o país fosse e como queriam ser representados. Essa ideia de identidade “integral, originária e unificada” foi utilizada pelo Brasil no final do século XIX para estabelecer aquilo que Miskolci chamou de “desejo da nação”: branca, heterossexual, “[...] hostil ao seu passado e, [...] hostil à sua população, recusada e temida como parte do que se queria superar” (MISKOLCI, 2010, p. 21). Cada setor da sociedade tinha o desejo de superar certas realidades presentes no país que, segundo eles, representavam seu atraso: para o governo, o problema estava na população pobre e mal-educada; para o rico, o problema estava no pobre “preguiçoso”; para o homem, o problema estava na mulher, fonte de tentações e luxúria; para o heterosexual, o problema estava na homossexualidade, principalmente entre os jovens; para os escritores tradicionais, o problema estava nos novos escritores que buscavam outras formas de escrita de representação.

Os valores assumidos por quem detém o poder são valores positivos do seu ponto de vista e servem de modelo referencial para que haja adequação: a quem não se encaixa neste modelo só resta aceitar a identidade imposta e demonstrar obediência cega. Miskolci (2012) descreve qual modelo identitário o país assumiu como referência para os demais: homem, branco, heterosexual, chefe de família (patriarcal), obediente às autoridades constituídas.

Este era o desejo da nação, esta era a identidade oficial do país, o contrário disto era a diferença: mulher, negro, homossexual, mãe solteira (matriarcal), rebeldia e desobediência civil.

Aos diferentes que insistissem em não se adequar aos modelos estabelecidos restava a clausura, seja em cárcere privado em sua própria casa, ou nos muitos manicômios construídos e espalhados pelo país. No prefácio do livro de Arbex (2013), Eliana Brum fala sobre quem eram as típicas pessoas que acabavam presas no manicômio:

Eram um não ser. Pela narrativa, eles retornam, como Maria de Jesus, internada porque se sentia triste, Antônio da Silva,

porque era epilético. Ou ainda Antônio Gomes da Silva, sem diagnóstico, que ficou vinte e um dos trinta e quatro anos de internação mudo porque ninguém se lembrou de perguntar se ele falava. [...] Cerca de 70% não tinham diagnóstico de doença mental. Eram epiléticos, alcoolistas, homossexuais, prostitutas, gente que se rebelava, gente que se tornara incômoda para alguém com mais poder. Eram meninas grávidas, violentadas por seus patrões, eram esposas confinadas para que o marido pudesse morar com a amante, eram filhas de fazendeiros as quais perderam a virgindade antes do casamento. Eram homens e mulheres que haviam extraviado seus documentos. Alguns eram apenas tímidos. Pelo menos trinta e três eram crianças (BRUM, 2013, p. 1 e 3).

Estar internado era a certeza de ser submetido à tortura, conforme descreve Brum:

Homens, mulheres e crianças, às vezes, comiam ratos, bebiam esgoto ou urina, dormiam sobre capim, eram espancados e violados. Nas noites geladas da serra da Mantiqueira, eram atirados ao relento, nus ou cobertos apenas por trapos. Instintivamente faziam um círculo compacto, alternando os que ficavam no lado de fora e no de dentro, na tentativa de sobreviver. Alguns não alcançavam as manhãs. Os pacientes do Colônia morriam de frio, de fome, de doença. Morriam também de choque. Em alguns dias, os eletrochoques eram tantos e tão fortes, que a sobrecarga derrubava a rede do município (BRUM, 2013, p. 2).

Estas situações extremas a que eram submetidos contribuem para a ideia de que eram sistematicamente submetidos a algum tipo de tortura, algo bem intencional e não causado pelas péssimas condições do local. A primeira providência em relação aos internos era desumanizá-los, tirando-lhes a identidade, o nome, qualquer traço de individualidade, tornando-os uma massa amorfa de criaturas que em nada se comparariam com as que estavam do lado de fora dos muros. A desumanização precede a tortura física: só é possível dar tratamento não humano aqueles a quem consideramos não humanos. Um dos primeiros a denunciar o manicômio de Barbacena foi um psiquiatra que ali trabalhou, chamado Ronaldo Simões Coelho; este foi um dos

primeiros a pedir o fim do hospício: “O que acontece no Colônia é a desumanidade, a crueldade planejada. No hospício, tira-se o caráter humano de uma pessoa, e ela deixa de ser gente. É permitido andar nu e comer bosta, mas é proibido o protesto qualquer que seja a sua forma”. (2013, p. 3).

O escritor carioca Lima Barreto teve sua experiência ao ser internado duas vezes em hospitais manicomiais. A primeira ocorreu em 1914 no Hospital Nacional dos Alienados no Rio de Janeiro, mais especificamente na Praia Vermelha, Urca; a segunda internação foi em 1919, esta “voluntária” no mesmo Hospital Nacional dos Alienados. Na segunda internação, que foi mais duradoura, escreveu dois textos inacabados: *Diário do hospício* e o *Cemitério dos vivos*. Na primeira obra Lima descreve, como em um diário, a rotina do local em que viveu como inapto, um relato não ficcional. Já em *Cemitério dos vivos* o autor ficcionaliza uma história que se passa em sanatório do Rio de Janeiro, onde um personagem chamado Vicente Mascarenhas, internado por alcoolismo crônico, relembra de sua esposa e do filho que ficou abandonado. Claramente, Lima utilizou as anotações de *Diário do hospício* para criar o *Cemitério dos vivos*.

A história de Vicente é a de milhões de anônimos cujo destino deságua nas engrenagens do autoritarismo estatal: tem um sonho que não pode ser vivido, quer ser escritor, mas a carência financeira permite apenas que trabalhe naquilo que pode lhe render a garantia de sobrevivência sua e de sua família. A morte da esposa resulta em alcoolismo, e do alcoolismo crônico resulta a internação. Seu pai queria que se formasse e fosse “doutor”, ele não via sentido nestas possibilidades, mas a sociedade o empurava para que assumisse o “seu lugar”, que não questionasse seu destino que já estava socialmente traçado. Mas Vicente não aceitava sua sina, questionava o porquê deveria fazer as coisas que esperavam dele (BARRETO, 2010, p. 145-150). Aos não conformados resta o claustro, conforme dito anteriormente. Este é o primeiro sinal do autoritarismo, não apenas do Estado, mas também da sociedade que o apoia e o legitima, para aquele que traça o destino de seus habitantes, questionar é tornar-se “diferente” e tornar-se apto a ser rechaçado.

Dentro do hospício, uma das primeiras observações de Vicente é de que há uma espécie de separação, uma triagem para os diferentes tipos de internos, dentre eles havia “o pavilhão de observação é uma espécie de dependência do hospício a que vão

ter os doentes enviados pela polícia, isto é, os tidos e havidos por miseráveis e indigentes, antes de serem definitivamente internados" (BARRETO, p. 53). Vemos já a primeira intervenção do Estado junto à questão manicomial: é da polícia a obrigação de entregar "miseráveis e doentes" ao manicômio. A miséria é tratada como questão policial e não social e sua política pública para a questão é a internação em um hospital manicomial. Arbex também identifica a presença do Estado na figura da polícia e sua relação com o manicômio:

Além do trem, muita gente era enviada para o hospital de ônibus ou em viatura policial. Várias requisições de internação eram assinadas por delegados. Antes da construção do Colônia, muitos dos chamados loucos em Minas tinham como destino as cadeias públicas ou as Santas Casas (ARBEX, 2013, p. 25).

O personagem Vicente tem noção da gravidade que isto significa, e admite que é melhor que estas pessoas estejam no hospício do que nas mãos destes policiais:

Em si, a providência é boa, porque entrega a liberdade de um indivíduo, não ao alvedrio de policiais de todos os matizes e títulos, gente sempre pouco disposta a contrariar os poderosos; mas à consciência de um professor vitalício, pois o diretor do pavilhão deve ser o lente de psiquiatria da faculdade, pessoa que deve ser perfeitamente independente, possuir uma cultura superior e um julgamento no caso acima de qualquer injunção subalterna. (BARRETO, 1961, p. 53).

Apesar da excessiva fé nos "psiquiatras da faculdade", vemos que a confiança no braço repressivo do Estado é nula, e até a internação seria melhor do que ficar a mercê dos policiais.

A grande ironia é que há, em pessoas consideradas sãs, características típicas de patologias que demonstram demência, sinais de verdadeira loucura em pessoas que estão fora do manicômio, policiais paranoicos e afetados:

Entretanto, tal não se dá, porque as generalizações policiais e o horror dos homens da Relação às responsabilidades se

juntam ao horror às responsabilidades dos homens do pavilhão, para anularem o intuito do legislador. A polícia, não sei como e porquê, adquiriu a mania das generalizações, e as mais infantis. Suspeita de todo o sujeito estrangeiro com nome arrevesado, assim os russos, polacos, românicos são para ela forçosamente cáticos; todo o cidadão de cor há de ser por força um malandro; e todos os loucos hão de ser por força furiosos e só transportáveis em carros blindados. (BARRETO, 1961, p. 54)

Arbex deixa claro que a instituição manicomial tornou-se em pouco tempo um reduto de segregação, parte de um plano de faxina étnica, política e de costumes, um instrumento de planificação e de homogeneização da sociedade nos planos ético, moral e político. O manicômio

tornou-se destino de desafetos, homossexuais, militantes políticos, mães solteiras, alcoolistas, mendigos, negros, pobres, pessoas sem documentos e todos os tipos de indesejados, inclusive os chamados insanos. A teoria eugenista, que sustentava a ideia de limpeza social, fortalecia o hospital e justificava seus abusos. Livrar a sociedade da escória, desfazendo-se dela, de preferência em local que a vista não pudesse alcançar. (ARBEX, 2013, p. 11).

Neste processo de separação e “higienização”, a principal ferramenta era a desumanização dos internos, impedindo-os de falarem, de terem opinião, de pensarem, de terem qualquer tipo de individualidade e identidade. Também podemos entender esse processo como a maneira encontrada pelos próprios funcionários para continuarem sua rotina institucional sem haver qualquer crise moral: se os maus tratos estão sendo praticados contra pessoas que se entende não pertencerem à categoria dos humanos, a relação de empatia desaparece, ficando mais suportável aplicar os choques elétricos e remédios que tinham como única finalidade controlar, castigar e intimidar os internos.

Arbex nos mostra as semelhanças na chegada do trem com os novos internos com os trens que chegavam aos campos de concentração:

Ao receberem o passaporte para o hospital, os passageiros tinham sua humanidade confiscada. Os recém-chegados à estação do Colônia eram levados para o setor de triagem. Lá, os novatos viam-se separados por sexo, idade e características físicas. Eram obrigados a entregar seus pertences, mesmo que dispusessem do mínimo, inclusive roupas e sapatos, um constrangimento que levava às lágrimas muitas mulheres que jamais haviam enfrentado a humilhação de ficar nuas em público. Todos passavam pelo banho coletivo, muitas vezes gelado. Os homens tinham ainda o cabelo raspado de maneira semelhante à dos prisioneiros de guerra. Após a sessão de desinfecção, o grupo recebia o famoso “azulão”, uniforme azul de brim, tecido incapaz de blindar as baixíssimas temperaturas da cidade. Assim, padronizado e violado em sua intimidade, seguia cada um para o seu setor. Os homens eram encaminhados para o Departamento B, e os que tinham condição de trabalhar iam para o pavilhão Milton Campos, onde, em razão dos pequenos dormitórios, ficavam amontoados, sendo obrigados a juntar as camas para que nem todos dormissem no chão. As mulheres andavam em silêncio na direção do Departamento A, conhecido como Assistência. Daquele momento em diante, elas deixavam de ser filhas, mães, esposas, irmãs. (ARBEX, 2013, p. 24).

Esta citação impressiona pela verossimilhança com relatos que temos do desembarque dos judeus nos campos de concentração. Podemos hipoteticamente raciocinar que o processo é sempre semelhante, não importa a situação, faz parte da desumanização dos indivíduos. A retirada de qualquer identificação permite que desapareçam todos os traços de individualidade, conforme vemos no trecho a seguir:

Nesta condição, viam-se despidas do passado, às vezes, até mesmo da própria identidade. Sem documentos, muitas pacientes do Colônia eram rebatizadas pelos funcionários. Perdiam o nome de nascimento, sua história original e sua referência, como se tivessem aparecido no mundo sem alguém que as parisse. Outros recebiam a alcunha “Ignorado de Tal”. (ARBEX, 2013, p. 25).

Para desumanizar é preciso retirar qualquer identidade e individualidade, formando uma massa uniforme onde antes havia indivíduos humanos. Conforme dito

anteriormente, havia um projeto de nação em andamento, que não se limitava a questões econômicas, mas também sociais e morais.

Muitas ignoradas eram filhas de fazendeiros as quais haviam perdido a virgindade ou adotavam comportamento considerado inadequado para um Brasil, à época, dominado por coronéis e latifundiários. Esposas trocadas por amantes acabavam silenciadas pela internação no Colônia. Havia também prostitutas, a maioria vinda de São João del-Rei, enviadas para o pavilhão feminino Arthur Bernardes após cortarem com gilete os homens com quem haviam se deitado, mas que se recusavam a pagar pelo programa. (ARBEX, 2013, p. 25).

Lima Barreto compara as instalações em que ficou com elementos de uma prisão

É indescritível o que se sofre ali, assentado naquela espécie de solitária, pouco mais larga que a largura de um homem, cercado de ferro por todos os lados, com uma vigia gradeada, por onde se enxergam as caras curiosas dos transeuntes a procurarem descobrir quem é o doido que vai ali. (BARRETO, 1961, p. 54).

Esses elementos vão metamorfoseando o manicômio em uma cadeia, e os que ali estariam para serem tratados agora estão cumprindo pena por crimes desconhecidos. Vicente narra sua estadia naquele local não como quem está tratando uma doença, mas como quem está preso por ter cometido algum ato infracional, demonstrando o limite e a fronteira entre a violência implícita e a explícita do Estado. Violência implícita porque aquele não é local de punição judiciária ou cumprimento de pena e não é o que se espera de um hospital. O limite entre a função oficial e o que realmente ocorre dentro da instituição é externalizado pela comparação constante que Vicente faz do manicômio com uma prisão. Sobre a violência implícita, Lucas (1986, p. 7) explica que “o esquema de ocultação da violência se projeta no organismo social. A indústria cultural, por exemplo, é utilizada, nas sociedades contemporâneas, para tornar imperceptível a rede de restrições que limitam ou mutilam o homem no uso de sua liberdade” e que um dos modos de restrição é a física “confinando-as em celas,

hospitais psiquiátricos e assim por diante". Lucas (1986, p. 9) esclarece que "só quando o confinamento de conduta simbólica ou socialmente informal fracassa, ou prova ser inadequado, recorre-se, ao confinamento físico, ou socialmente formal", apontando para o fato de que o manicômio pode ser usado para corrigir condutas que socialmente são consideradas impróprias para determinados setores que detêm o poder, e que não puderam ser corrigidas através da restrição simbólica e social.

Para entender a violência simbólica e a violência implícita é preciso reconhecer a necessidade do Estado em praticar a violência. Citando Maffesoli, Lucas diz que "o poder '... está sempre presente no corpo social. Além disso, é frequente e fácil demais ligar a força e a violência à ação do poder'" (MAFFESOLI, 1981, p. 22 *apud* LUCAS, 1987, p. 9). É por estar presente em toda a sociedade que o Estado precisa ter o monopólio da violência, legitimando-a, só a violência do Estado é legal e legítima. Para evitar possíveis revoltas e utilização massiva de violência o estado divide seu uso em níveis diferentes como forma de intimidação e aviso, também objetiva sempre atingir graus mais implícitos de violência quanto mais democrático for o regime, porém em momento algum a violência se extingue. Indo da violência mais implícita e simbólica, como a coerção por meios educacionais e sociais, até a violência explícita e mais brutal, mesmo em regimes tidos como democráticos, conforme a necessidade da situação graus mais explícitos de violência podem ser utilizados. Precisamos lembrar que, no caso específico de Lima Barreto, não se trata de um regime de exceção: seu romance se passa durante os primeiros anos do século XX, na chamada República Velha, mas já é sabido que se tratava de uma "democracia" oligárquica, feita apenas para alguns afortunados que comandavam o país e seus assedias. Para a massa da população em nada mudou a vida e suas condições na passagem do regime monárquico para o republicano, que em muito se assemelhou a uma ditadura. (CARVALHO, 1987, p. 15-41).

A obra *Cemitério dos vivos* é caracterizada por ser um romance em que há uma possível resistência sutil do escritor. Ele foge da característica dos outros romances do autor carioca, que não raras vezes é considerado pela crítica como sendo engajado e panfletário.

Segundo Albuquerque (2001, p. 29) o livro *Recordações do escrivão Isaias Caminha* foi uma decepção porque foi

produto de denúncias e rixas pessoais, com descrições pormenorizadas de pessoas conhecidas, realizada de forma deprimente, “é menos um romance que panfleto. E o resultado é que assim fica sendo um mal romance e um mal panfleto”. Albuquerque critica o escritor carioca porque este utilizaria de situações reais para compor sua obra, realizando ataques pessoais a quem lhe desagradava, criando personagens facilmente identificáveis da vida cotidiana. E completa “é um mau panfleto, porque não tem a coragem do ataque direto, com os nomes claramente postos e vai até a insinuações a pessoas que mesmo os panfletários mais virulentos deveriam respeitar”. (COSTA, 2015, p. 16 *apud* ALBUQUERQUE, 2001, p. 29).

Nesta obra, vemos um movimento de “resignação” do protagonista, que segue direção contrária às obras iniciais de Lima Barreto. A palavra “resignação” é constantemente repetida ao longo do romance, em momentos chave: resistir, revoltar-se, lutar não é o tom desta obra. Vicente Mascarenhas aceita sua posição naquele lugar, culpa a si mesmo por estar lá, e diz que ali está mais seguro:

Era o bastante que me ordenassem segui-lo, em nome do poderoso chefe de polícia, eu obedeceria incontinenti, porquanto estou disposto a obedecer tanto ao de hoje como ao de amanhã, pois não quero, com a minha rebeldia, perturbar a felicidade que eles vêm trazendo à sociedade nacional, extinguindo aos poucos o vício e o crime, que diminuem a olhos vistos. [...] Jamais pensei que tal coisa me viesse acontecer um dia; hoje, porém, acho uma tal aventura útil, pois temperou o meu caráter e certifiquei-me capaz de resignação. (BARRETO, 1961, 54).

Podemos entender que há uma ironia na fala resignada do personagem, esta obediência e esta resignação podem ser parte da estratégia irônica do escritor. A sutileza está no fato de que, além da hipótese da ironia, é possível supor uma fase mais resignada do escritor carioca (devido ao processo de amadurecimento como escritor?) – traços desta resignação são encontrados em seus últimos livros *Marginália*, *Impressões de leitura* e *Vida urbana*. Esta dubiedade interpretativa do romance permanece do início ao fim, uma resignação que, em certos momentos, ganha ares de uma suposta resistência irônica a si mesmo e não a um ideal, como na passagem “...

acho uma aventura útil, pois temperou o meu caráter..." (Idem). Para que o personagem quer "temperar" seu "caráter"? Para resistir ou para aceitar sua situação? Para aguentar as agruras da rotina manicomial? Se a intenção é resignar-se basta se entregar. Não é preciso "temperar o caráter" para resignar-se. Há um jogo entre a resignação e traços de resistência, mas uma resistência a si mesmo, à tentação do ódio, da vitimização, e do rancor: Vicente não acusa nenhuma autoridade por sua internação, sequer se revolta com isso, mas há uma vontade de resistir à própria derrota, um movimento de não permitir entregar-se ao desespero.

A resistência não é contra o Estado que o colocou naquele local, mas uma tentativa de manter a sanidade e encontrar lógica e racionalidade em toda aquela situação. Não adequar-se aos padrões exigidos por parte da sociedade traz culpa, pois o que se quer é integrar-se a ela:

Sofri, com resignação e, como já disse, às vezes mesmo com orgulho, o que poderia parecer a outrem humilhação. Esqueci-me da minha instrução, da minha educação, para não demonstrar, com uma inútil insubordinação, como que uma injúria aos meus companheiros de Desgraça. Não reclamei; não reclamo e não reclamarei; contounicamente. (BARRETO, 1961, p. 56).

O que encontramos nos relatos tanto da jornalista Daniela Arbex quanto no romance do escritor carioca Lima Barreto é o Estado demonstrando sua visão de mundo e de certa forma a visão de mundo de grande parte da sociedade da época, que em momento algum protestou contra o tratamento dispensado aos internos. A violência do Estado teve várias faces, seu autoritarismo se manifestou em diversas ocasiões. Uma destas ocasiões foi a utilização de unidades manicomiais como um filtro social e político, relegando ao ostracismo manicomial todos aqueles que perturbavam a criação de um modelo social homogêneo e hegemônico, fazendo de uma grande parcela da população um problema a ser superado.

O manicômio "Colônia", de Barbacena, resistiu da década de 20 até os anos 2000, fabricando quase 60 mil mortos, conforme diz Arbex (2013), entre presos políticos e enjeitados sociais. Já Lima Barreto morreu devido ao álcool que o levou

duas vezes ao manicômio, e seu *Cemitério dos vivos* foi praticamente esquecido até a década de 1970, redescoberto pelo escritor carioca João Antônio.

Arbex e Lima têm em comum a vontade de chamarem a atenção para o terrível “desejo da nação”, onde a maioria de seus habitantes não tem lugar, restando-lhes apenas o triste destino de serem expurgados por diversos filtros excludentes construídos em várias instâncias da república, entre eles os hospitais manicomiais.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Medeiros. Crônica literária. In: BARRETO, Lima. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto (1881 – 1922)*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1975.
- BARRETO, Lima. *Correspondência: ativa e passiva*. 1º tomo. Prefácio de Antônio Noronha. São Paulo: Brasiliense, 1956. V. XVI.
- _____. *Diário do hospício (Apontamentos)*. In: _____. *O cemitério dos vivos. Memórias*, 2. ed. 1961.
- _____. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.
- COSTA, Fabiano da Silva. *Lima Barreto: o Brasil sob a ótica do Dr. Bogóloff*. -- São José do Rio Preto, 2015 131 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2015.
- FREIRE, Zélia Nolasco. *Lima Barreto: Imagem e linguagem*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- GINZBURG, Jaime. “Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 129-42.
- LUCAS, Fábio. “Apresentação”. In: ____ (Org.) *Contos da repressão*. Rio de Janeiro: Record, 1987. P. 07 – 16.
- MAFFESOLI, Michel. *A violência totalitária*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psic. Clín. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, p. 65 – 82, 2008.
- SILVA, Maurício. *A resignação dos humildes: estética e combate na ficção de Lima Barreto*. São Paulo: Annablume, 2011.
- SILVA, Pedro Reis Lima Mendes da. *A presença de Lima Barreto no acervo João Antônio*. Patrimônio e Memória, CEDAP-UNESP-FCLAs, v. 1, n. 2, 2005.

ZARFEG, A. Lima Barreto e a alma carioca. *Revista de literatura e arte*. Dez. v. 13, n. 2, 2017. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2017/literatura_dez17_azarfeg.htm>. Acesso em: 18 mar. 2018.

Recebido em: 11/02/2018

Aceito em: 18/06/2018

Longe de Manaus, longe da certeza

Far from Manaus, far from certainty

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro¹

Resumo: Busca-se neste trabalho dar uma visão do processo narrativo de *Longe de Manaus* (2005), de Francisco José Viegas. Promoveremos uma abordagem analítica do modo como se estabelece nesse romance a relação entre uma voz narrativa impessoal e as outras perspectivas e vozes presentes no romance de maneira a construir uma narração difusa, isto é, como propõe Gonçalves Filho (2007), uma história alicerçada em informações questionáveis, ou melhor, que propõe o questionamento dos discursos que a compõem. Essa perspectiva nos encaminhará para a percepção do jogo de informações fundamental na constituição de qualquer romance, mas, mais importante ainda, na composição de romances policiais.

Palavras-chave: narração; *Longe de Manaus*; Francisco José Viegas.

Abstract: This work aims to give an overview of the narrative process of *Longe de Manaus* (2005), by Francisco José Viegas. We will promote an analytical approach of how it is established a relationship between an impersonal narrative voice and other perspectives and voices present in the novel, in order to build a diffuse narration, that is, as proposed by Gonçalves Filho (2007), a story based on questionable information, or better, a story that proposes the questioning of its own speeches. This perspective will lead us to the perception of the fundamental information game in the constitution of any novel, but, more importantly, in the composition of detective novels.

Keywords: narration; *Longe de Manaus*; Francisco José Viegas.

Em *As vozes do romance*, Óscar Tacca afirma que o objetivo de seu estudo é reforçar duas ou três ideias a respeito dessa forma narrativa, entre elas, a do romance como “audição” e como um “jogo de informações”. Para tanto, o crítico argentino contrapõe a noção do romance como um espelho à do romance como um “complexo e subtil *jogo de vozes*” (TACCA, 1983, p. 17), afirmado que esse tipo de narrativa se caracteriza mais como um modo de contar do que como um modo de ver. Partindo dessa concepção, não é difícil perceber porque, para Tacca, o “jogo de informações” é fundamental na estrutura romanesca, uma vez que, ao ressaltar o papel da audição nessas narrativas, ele coloca em foco o processo de composição, de regência das diferentes vozes, de seu convergir e contrapor. Além disso, cada voz presente em um romance carrega consigo certo saber. A manipulação desse conhecimento é, segundo o estudioso, primordial para a estruturação das obras, pois, nessa concepção, o romance é visto como uma “recomposição do mundo” (p. 18) realizada pelo leitor por meio das informações repartidas, na obra, entre as vozes do autor, do(s) narrador(es) e dos personagens. Com base nessa ideia, Tacca (p. 63) afirma, por exemplo, que as

¹ Doutor em Letras (UNESP). E-mail: fhcc2001@yahoo.com.br.

obras de Balzac, Camus, Mauriac e Proust se notabilizam, entre outros fatores, pelo modo como manipulam as informações. Para ele, Balzac cria seu universo apoiando-se na diversidade e na insuficiência de informações dos personagens a respeito dos outros; enquanto *O Estrangeiro*, de Camus, prima pela falta de conhecimento mútuo dos seus personagens; a obra de Mauriac, por sua vez, alicerça-se sobre informações erradas; e a de Proust, por fim, sobre a interrupção das informações.

Tendo em vista essas considerações, no nosso estudo acerca da obra *Longe de Manaus*, do escritor português Francisco José Viegas, partiremos de uma abordagem que privilegie a análise do modo como a narrativa se constrói, enfocando, primordialmente, a narração, ou seja, a maneira como o relato se apresenta ao leitor, com destaque, evidentemente, para o narrador e a sua relação com as outras vozes presentes no romance. Essa perspectiva nos encaminhará para a percepção do jogo de informações fundamental na constituição de qualquer romance, mas mais importante ainda na composição de romances policiais, que se estruturam sobre o desconhecimento de certos dados (quem, como e por que se deu o crime?, por exemplo), tendendo essas narrativas, de um modo geral, a nos apresentar, justamente, o processo pelo qual um dado personagem (ou mesmo, o leitor) passa a conhecê-los.

Longe de Manaus gira em torno da investigação do assassinato de Álvaro Severiano Furtado, encontrado morto em seu apartamento no Porto. O trabalho do policial Jaime Ramos² e de seu subalterno Isaltino de Jesus torna-se complicado pela ausência de rastros deixados pela vítima, cujo único documento encontrado é o passaporte com muitas viagens para o Brasil e para a África. O caso ganha em peculiaridade quando Henrique Praia Portocarrero, um advogado de renome, surge para reclamar o corpo a fim de cumprir os últimos desejos do falecido: que seu corpo fosse cremado e as cinzas entregues ao filho, Salim Furtado, que herdaria também uma generosa herança. A esse assassinio juntam-se outros dois: o de uma prostituta brasileira em Amarante (PT), e o de Helena, uma funcionária de um banco em São Paulo (BR). Esses dois crimes, como mais tarde se descobrirá, estão relacionados com o primeiro, cuja investigação leva o detetive ao Brasil e abre espaço para muitos outros

² Jaime Ramos é um personagem recorrente nas obras de Viegas. Ele está presente em *Crime em Ponta Delgada* (1989), *Morte no estádio* (1991), *As duas águas do mar* (1992), *Um céu demasiado azul* (1995), *Um crime na exposição* (1998), *Um crime na capital* (2001), *A poeira que cai sobre a terra* (2006), *O mar em Casablanca* (2009), e *O colecionador de ervas* (2013).

relatos que acabam por criar uma imagem da presença portuguesa ao redor do mundo, em particular, nas suas ex-colônias.

Do ponto de vista da narração, um dos elementos que mais chamam a atenção no texto de Viegas é certa tensão que se estabelece entre um determinado modo de construir a narrativa (e, logo, por uma maneira de manipular as informações), que opta por um relato relativamente fragmentado e variado (segundo diversas perspectivas), em contraponto com a presença de uma voz narrativa impessoal que, de uma maneira ou de outra, perpassa o romance e parece controlar toda a narrativa. Apesar de apresentar-se como uma entidade estrangeira a respeito do que é narrado, essa voz parece dispor de uma grande quantidade de informação que reforça seu vínculo com a noção de narrador observador tradicional (“em terceira pessoa”), em especial, porque, em alguns momentos, parece flertar com a onisciência:

- Quem é você? – perguntou ela.
- Henrique, sou o Henrique.
- Não me lembro.

Mas lembrava. Durante semanas, Lurdes Nogueira de Castro lembrava-se ia de Henrique e de lhe terem dito que a mulher dele o traíra com vários oficiais de um regimento de infantaria, o que não era verdade – apenas dois, falando verdade. (VIEGAS, 2007, p. 89).

Destacam-se duas questões nesse fragmento. Primeiro, a “intervenção” do narrador para esclarecer os fatos (“apenas dois, falando verdade”), o que o coloca como aquele que tem o saber sobre os acontecimentos, o “dono da verdade”. Trata-se, portanto, de uma voz que surge para corrigir uma informação imprecisa e que aparenta ter, consequentemente, mais conhecimento do que outros personagens (no caso, Lurdes). E essa é, segundo Tacca (1983, p. 68), a própria definição de narrador onisciente, entendido como aquele que possui um saber maior que o dos personagens. Segundo, se o narrador vem corrigir informações que Lurdes tem a respeito de outros, ele também se manifesta no sentido de resguardar o leitor sobre a tentativa de Lurdes de enganá-lo, é o que ocorre quando o narrador afirma que ela, na verdade, se lembra de Portacarrero. Esse fato é importante porque revela um dos procedimentos mais recorrentes e proeminentes da narração: a invasão da consciência, da subjetividade, dos mais diversos personagens. Tal recurso aumenta exponencialmente o conhecimento do narrador, uma vez que lhe dá acesso aos pensamentos e sentimentos alheios, mas também é, por vezes, fundamental para a composição de

alguns personagens, pois permite ao leitor uma maior familiaridade, intimidade e mesmo cumplicidade com eles: “Sabia que era perfeita, vista àquela luz que atravessa o fumo dos cigarros [...]” (VIEGAS, 2007, p. 10); “Isaltino não respondia nunca. Murmurava qualquer coisa e acenava com a cabeça. Sim, chefe. Sim. Se lhe apetece dizer que o mundo está fodido, faça o favor. Eu concordo, concordarei sempre consigo. Cabrão velho.” (VIEGAS, 2007, p. 15); “Num último olhar para o interior tomou nota, mentalmente, daquele cheiro indecifrável e abafado, sombrio, que parecia desprender-se dos móveis” (VIEGAS, 2007, p. 24); “Mas o frio de maio ou junho, em São Paulo, não deixava que a terra secasse tão cedo, pensou ela.” (VIEGAS, 2007, p. 72). “[...] ele imaginou-a debruçada sobre os códigos, os livros, os processos, falando ao telefone, imaginou-a também através da blusa branca, translúcida [...]” (VIEGAS, 2007, p. 170); “[...] era disso que se lembrava, e das malas arrastadas pelos aviões, emigrantes que iam um mês à terra [...]” (VIEGAS, 2007, p. 184); “Ela precisava dele ali, não na sala. Queria saber como ia ser tratada: como namorada do polícia ou como a mulher que trabalhava num bar, mas sabia que teria de se contentar com essa dúvida, não iria saber, isso dependeria da primeira frase do inspector.” (VIEGAS, 2007, p. 245).

Cada um dos trechos acima nos apresenta a invasão da subjetividade de um personagem e nos põe em contato com os sentimentos, medos, desejos, lembranças, pensamentos de Mara, Isaltino, Ramos, Helena, Ramiro, Corsário das Neves e Fátima, respectivamente. De um modo geral, todos esses fragmentos trazem um narrador em terceira pessoa que se introduz entre a consciência dos personagens e o leitor como uma espécie de intermediário que traduz (ou torna legível) seus pensamentos. Ele atua, portanto, como um narrador que se utiliza do discurso indireto dizendo o que as pessoas pensam e sentem (“ele imaginou-a”, “pensou ela”, “se lembrava”, “tomou nota, mentalmente”, “Sabia que era perfeita”) em vez daquilo que as pessoas falam. Uma dessas ocasiões, entretanto, está configurada de maneira um pouco distinta, pois parece nos colocar mais diretamente em contato com a subjetividade do personagem. Trata-se, evidentemente, da que diz respeito à consciência de Isaltino. Nota-se, nesse caso, um discurso mais direto (não à toa surge em primeira pessoa), não “modelado”, por assim dizer, pela voz do narrador, afigurando-se, mais como uma focalização da interioridade do personagem do que como uma “tradução” de seus pensamentos. Além

disso, revela um pouco da dinâmica de admiração e irritação que dá o tom do relacionamento entre Ramos e seu ajudante mais próximo.

A demonstração da variedade de consciências trazidas por esse narrador permite-nos fazer uma diferenciação que pode ser vista em termos de confronto entre quantidade e qualidade e, ainda, entre variedade e preferência. A primeira dicotomia destaca o fato de que, embora tenhamos visto anteriormente exemplos pontuais da intromissão do narrador na subjetividade dos personagens, a verdade é que, no decorrer do romance, esse procedimento torna-se cada vez mais amplo e dominante, a tal ponto que Ana Martins (2006) afirma: “[...] em *Longe de Manaus* o narrador funde-se na consciência de cada personagem, a que geralmente é dedicado um capítulo integral: isso acontece com Jaime Ramos, primordialmente, mas também com José Corsário e com Helena e Daniela.”. Observamos esse mesmo procedimento em relação a Ramiro (cap.36), a Isaltino (cap.34) e com o provável assassino de Shirlei (cap.26). No fragmento abaixo, o narrador se aproxima da consciência de Helena:

Helena foi invadida por uma súbita timidez: como poderia justificar junto do dr. Padilha a utilização do computador do banco para obter informações sobre Álvaro Severiano Furtado? [...] – Que razões, digamos, a levaram a consultar a ficha do cliente? [...] – Alguma coisa não estava bem, doutor. [...] – ela podia justificar. [...] às vezes um pressentimento vem ter conosco. (VIEGAS, 2007, p. 105).

Nota-se a revelação da interioridade da personagem que se consubstancia numa pergunta (como ela justificaria que investigou, por interesse pessoal, um dos clientes?) reveladora da perturbação de Helena, que, ao descobrir, por meios escusos, uma possível fraude (o Álvaro que ela encontrou no banco não correspondia ao dos registros bancários), teme ter de explicar os motivos que a levaram a percebê-la. Essa questão que tanto a atormenta é dramatizada por Helena, tomando a forma de uma hipotética conversa com Padilha em que ela testa a sua resposta. Do ponto de vista da narração, aquele narrador impessoal parece estar sempre presente, embora “se esconda” no diálogo imaginado, cedendo a voz aos personagens. Configura-se, aqui, um discurso indireto livre, pois esse diálogo hipotético e mesmo o questionamento de Helena se estabelece num lugar entre a sua voz/consciência e a voz do narrador impessoal. Um aspecto que chama a atenção, entretanto, é que, como nota Martins (2006), é quando se trata da “demonstração encenada de uma consciência” que surge

a “activação da variedade do português do Brasil. Helena e Daniela são brasileiras, vivem em São Paulo, e a transparência daquilo que sentem e pensam, assume forma, verossimilmente, em português do Brasil”.

Invasindo a consciência desses personagens, o narrador tem o escrúpulo de utilizar da variedade brasileira da língua portuguesa, um elemento que contribui tanto para a construção da identidade dos personagens, como para a verossimilhança do relato, mesmo que, em grande parte, essas intromissões estejam apresentadas pela voz do narrador impessoal que se interpõe entre a interioridade dos personagens e o leitor. Se, como quer Martins, torna mais realista a apresentação das subjetividades de brasileiros, esse procedimento pode, também, se transformar em um problema, do qual o excerto em que a narração se dá desde a consciência de Helena é um exemplo. Há duas ocorrências que chamam a atenção do leitor brasileiro: primeiro, o uso de “Alguma coisa não estava bem” que, talvez, soe estranho, preferindo-se, provavelmente, uma construção do tipo “Alguma coisa estava errada”; segundo, a utilização do pronome pessoal oblíquo “conosco”, cujo uso no Brasil não é muito comum³, a tal ponto que nem mesmo numa conversa mais formal é provável que ocorra.

Desse modo, o recurso às variedades da língua portuguesa como maneira de promover uma maior verossimilhança está sujeito, em alguns momentos, a se tornar um tiro que sai pela culatra, uma vez que alguns “escorregões” no uso da vertente brasileira da língua portuguesa, por um lado, minam a coerência em que a noção de verossímil geralmente se apoia, uma vez que a recorrência do uso dessa forma chocasse com a inverossimilhança de usos pouco comuns nessa variedade do português, em especial, quando esses usos nos remetem à outra variedade; e, por outro, reforçam, ainda mais, a presença do narrador como intermediador entre a consciência dos personagens e o leitor, além de marcar, novamente, outro traço da personalidade desse narrador impessoal: trata-se de uma voz que parece se sentir mais confortável (ou estar mais acostumado) utilizando a língua portuguesa tal como falada/escrita em Portugal.

³ Outras ocorrências são: “quem é Djuna Barnes, que nome com graça” (VIEGAS, 2007, p. 115), estrutura que soa rara a um brasileiro, sendo mais comum algo como “que nome (mais) engraçado”; e “escondida de toda a gente” (p. 116), em que, talvez, em território tupiniquim se prefira “escondida de todo mundo”. Por fim, há o termo “contactos” (p. 236), presente na representação da fala de um fiscal de alfândega brasileiro, grafado segundo a ortografia portuguesa.

Esse processo de narração que se serve da consciência de vários personagens permite um cotejo com o que Tacca (1983, p. 89-90) chama de “visão estereoscópica”, ou seja, uma forma de “quase onisciência” em que o conhecimento deriva “[...] já não de um ponto de vista superior e inumano, à maneira do narrador omnisciente, mas acumulando informação que sobre um personagem (ou episódio) têm os restantes” (p. 90). A diferença, ainda segundo Tacca, é que, na visão onisciente, o mais importante é a capacidade de “penetração”, de “clarividência”, já, na visão estereoscópica, a “ubiquidade” é fundamental. Essa distinção, proposta pelo teórico argentino, refere-se especificamente a um narrador que combina várias perspectivas e que, dessa maneira, tem acesso a uma soma de informações superior a cada personagem isoladamente, sem, no entanto, invadir a consciência de cada um deles. Não há, portanto, o que Tacca denomina como dom da “penetração”, apenas a capacidade de se colocar no ponto de vista de cada personagem. Em termos de *Longe de Manaus*, talvez, possa-se falar num outro tipo de “visão estereoscópica”, uma que resulta da narração a partir de uma espécie de fusão, utilizando-nos do termo empregado por Martins (2006), entre a voz impessoal, de um narrador que poderia ser descrito como onisciente, e a interioridade de cada personagem, de tal maneira que temos a impressão de que a narração se dá, de fato, segundo a consciência dos personagens⁴.

Temos, portanto, no romance de Viegas, uma voz narrativa que ao se fundir com a consciência dos personagens adquire um conhecimento (recorrendo à penetração e não à ubiquidade) simultaneamente maior e menor. Maior porque capta o saber de cada personagem, menor porque, ao cingir-se a uma consciência, limita-se, mesmo que temporariamente, a ela. Por isso, a noção relacional de onisciência proposta por Tacca (1983) torna-se interessante, pois esta é definida em relação ao conhecimento dos outros personagens: um narrador é onisciente quando tem acesso a mais informações que os personagens, o que não significa que ele tenha conhecimento sobre tudo, como o nome pode supor.

Essa situação é recorrente no texto do escritor português: encontramo-nos frente a uma narrativa que, por assim dizer, acaba por nos apresentar uma visão estereoscópica de outro tipo, uma que se vincula não ao ponto de vista dos personagens num sentido restrito (ou seja, da visão “segundo o lugar de”, ou “por trás

⁴ Em termos da teoria de Friedman (2002), pode-se associar esse tipo de foco narrativo ao que ele chama de “onisciência seletiva múltipla”.

de”), mas a partir da consciência de cada um deles. Esse tipo de procedimento, desde a perspectiva do jogo de informações, ocupa uma posição paradoxal, pois, por um lado, indica um conhecimento somado, compartilhado, e, consequentemente, mais amplo, uma vez que capta diferentes visões dos personagens; por outro lado, no entanto, evidencia que cada um desses pontos de vistas e percepções aponta para uma visão individual e limitada, podendo, inclusive, serem conflitantes.

Lembrando que vínhamos descrevendo esse narrador como onisciente, não deixa de ser instigante essa opção de se cingir à perspectiva de determinados personagens, apresentando-nos os pontos de vista deles. Cria-se, assim, uma tensão entre a presença desse narrador “onisciente” e o processo de perspectivação adotado em partes do romance, acarretando em um questionamento dos saberes do narrador e, consequentemente, das informações fornecidas no texto. Não é de estranhar, portanto, a afirmação de Antonio Gonçalves Filho (2007, p. 11), segundo a qual “A narração de *Longe de Manaus* é difusa. Ou o narrador assume uma informação contestável ou ele aparece tão amalgamado na consciência dos personagens que é difícil saber se as informações que estamos lendo são ou não confiáveis.”. A desconfiança se dá devido à incompatibilidade de certas informações que tem origem, principalmente, nas visões individuais de determinados fatos. Um exemplo de tal situação são as divergências que surgem nos diversos depoimentos acerca de Furtado e que correspondem a visões pessoais, parciais e, muitas vezes, contraditórias, uma vez que ora ele é visto como um desertor e um covarde, ora como um guerreiro destemido, ora como um sujeito honrado e leal.

Tal procedimento, por sua vez, representa o espectro de um recurso amplamente utilizado no romance de Viegas: a exploração da deficiência das informações ou, em outros termos, a ocultação de dados. Esse procedimento não é, de maneira alguma, desconhecido das narrativas policiais, em que, como observa Tacca (1983, p. 79), “A hábil dosagem do silêncio é um dos grandes recursos romanescos. Nesse sentido poderia dizer-se que todo o romance é vagamente policial.”.

Um primeiro vestígio, em escala microscópica, desse processo de ocultamento de informações pode ser visto na maneira como o narrador, em especial nos primeiros capítulos, tende a postergar a apresentação de determinados personagens. Isso ocorre, por exemplo, no primeiro capítulo: “A garrafa rodopiou, veloz, o que deu tempo

para que Júlio acendesse um cigarro, um CT, antes de ela se imobilizar diante da mulher de cabelo preto que estava sentada, sozinha, no chão, e que lhe pedira coragem a instantes." (VIEGAS, 2007, p. 9). Estabelece-se, aqui, um interessante contraponto entre o fato de o narrador nomear o cigarro, mas não a "mulher de cabelo preto", especialmente porque ela, anteriormente, já participara da ação. Essa demora em mencionar o nome da personagem tende a criar certo suspense e instigar a atenção do leitor que fica se perguntando qual o motivo para a sua não menção, projetando a ideia de que o nome terá importância posteriormente, o que, no entanto, não acontece.

Um recurso semelhante a esse, embora numa escala maior, verifica-se no segundo capítulo do romance, em que nos são narradas as ações de um sujeito que não sabemos quem é. Verifica-se aqui um dos recursos recorrentes no romance: a confrontação do leitor, em especial nos inícios de capítulo, com um personagem apenas pronominalizado (MARTINS, 2006). Além disso, a própria localidade em que os eventos decorrem só aos poucos vai sendo desvendada, a partir, primeiramente, de indícios (calor, chuva, coqueiros, periquitos) e, posteriormente, referências a nomes de postos comerciais como o banco "Bradesco", o restaurante "O Point do Gaúcho", a barraca de bebidas "Fiel ao Senhor" (VIEGAS, 2007, p. 13), e a imobiliária "Central de Macapá" (p. 14), que o leitor deve deduzir serem referências ao Brasil e, pontualmente, à capital do Amapá. A descoberta de quem é o sujeito ali representado, no entanto, só fica mais ou menos tangível nos últimos momentos do livro.

Essas situações apontam para uma tentativa de manter o leitor no escuro em relação a determinados fatos e circunstâncias. Essa busca do engodo é uma das características básicas da "história de detetive" que, conforme afirma P. H. James, faz com que mesmo que tenha como principal preocupação "[...] o estabelecimento da verdade, [...] ela empregue o engano e se vanglorie disso: o assassino tenta enganar o detetive; o escritor planeja enganar o leitor, [...] e quanto melhor o engano, mais eficaz é o livro." (JAMES, 2002, p. 155). Consequentemente, verifica-se em *Longe de Manaus* um processo de "desorientação" do leitor. Assim, já no primeiro capítulo o adiamento da nomeação dos personagens, na verdade, esconde os outros actantes presentes naquela cena e que são, na verdade, os que estão diretamente relacionados ao crime e a sua resolução. Dessa maneira, o romance de Viegas estabelece um jogo com as

expectativas do leitor, uma vez que o leva a imaginar que os acontecimentos ali descritos vão, de um jeito ou de outro, contribuir para o desvendamento do crime, pois se crê que num texto policial todos os elementos devam confluir para o desfecho. Acreditar cegamente nesse preceito associado ao gênero policial pode, contudo, revelar-se um erro, pois esse gênero também é pródigo em espalhar pistas falsas, em desviar a atenção do leitor, na maioria dos casos, portanto, morder a isca é se deixar ludibriar pelo texto. Lembremo-nos de que os únicos personagens cujos nomes são fornecidos no primeiro capítulo são Mara e Júlio, entretanto, como informa o narrador, “Os risos vêm de três homens e três mulheres sentados em redor de uma mesa quadrada, baixa” (VIEGAS, 2007, p. 8). Desses dois personagens nomeados, apenas Mara é referida novamente na narrativa (a “mãe” de Salim) e tem alguma importância para a resolução do enigma. Justapõem-se, assim, dois aspectos característicos do romance policial: primeiro, a ideia de que todos os elementos estejam dispostos em relação ao desenlace; segundo, a noção de que é necessário que o leitor não consiga resolver o enigma antes do detetive. Disso resulta que o senso de importância atribuído pelo leitor a esse primeiro capítulo, ou aos personagens nele apresentados, poderá guiá-lo a uma cilada, pois são os elementos ocultos desse relato (provavelmente Portacarrero e Furtado são os dois outros homens presentes e Rita é uma das mulheres) os fundamentais para solucionar o crime.

A segunda “dicotomia” que estabelecemos, entre variedade e preferência, refere-se ao fato de que, apesar das distintas perspectivas e consciências a que o narrador recorre, há, no relato, um privilégio da mobilização da consciência de Ramos enquanto meio narrativo. Sobrepondo-se a todos os outros pontos de vista presentes no romance, a proximidade que se cria entre ambos (narrador e protagonista) é tanta que parece haver uma fusão, de fato, entre ambos. É como se essa preferência se devesse ao fato de que, no essencial, narrador e detetive compartilhassem a mesma visão. Um vislumbre dessa amalgamação identifica-se no seguinte trecho:

Ele sabia que a ideia de pintarem de branco absolutamente branco estas paredes não era despropositada nem absurda; [...] tudo isso tinha uma intenção clara [...]

Estávamos em 1983, [...] cidadãos circunspectos esperavam para serem ouvidos num processo, numa inquirição. Eles faziam-nos esperar um pouco, sempre fora assim. 1983. (VIEGAS, 2007, p. 52-53).

A narração começa, aqui, com uma intromissão na subjetividade de Ramos, que traz as divagações do inspetor a respeito de certas particularidades da delegacia e de como elas se articulam com um objetivo particular: criar um ambiente que favorecesse a análise científica dos crimes. Essa linha de pensamento se desenvolve, levando-nos diretamente a uma recordação do passado do detetive, e, a partir do segundo parágrafo, à apresentação de sua memória. Até esse momento a invasão da consciência de Ramos não difere muito da de Helena, por exemplo, na medida em que se tem uma voz que relata os pensamentos, memórias, opiniões, etc. do personagem.

A diferença, segundo nos parece, ocorre no último parágrafo citado, quando o narrador se situa na própria memória do investigador, colocando-se junto dele (“Estávamos em 1983”). Sob certo ponto de vista, a fusão entre narrador e personagem, aqui, ultrapassa a ideia de um meio para a representação da interioridade alheia porque ele compartilha com Ramos um momento, uma memória. Trata-se de uma fusão mais ampla, pois o narrador faz sua, toma para si uma recordação do detetive. Nesse sentido, ela se opõe tanto ao “no seu tempo [de Ramos]” que vinha logo antes, quanto à frase que finaliza o parágrafo citado: “Eles faziam-nos esperar um pouco, sempre fora assim. 1983.” (p. 53). Neste último trecho, ao contrário do que ocorreu no anterior, o narrador assume uma distância em relação a Ramos (na recordação partilhada estavam ambos em 1983, depois o tempo era de Ramos, não dele; e “eles”, os policiais, é que faziam-nos esperar). Essa última passagem se destaca porque revela uma espécie de migração da simpatia do narrador, pois, se em dado momento a voz narrativa parece se incluir num contexto com o protagonista (além, provavelmente, do leitor), ao fim, há uma clara separação entre os policiais, grupo no qual se inclui o inspetor, referidos como “Eles”, e aqueles que esperam, nós. Essa disjunção (poder-se-ia dizer antagonização entre polícia e cidadãos) é, portanto, significativa, na medida em que deixa transparecer uma posição crítica do narrador em relação à burocracia e às técnicas repressivas que caracterizariam a polícia. O narrador, por isso, se distancia do investigador quando este é generalizado como um integrante dessa instituição,

A proximidade entre narrador e detetive coloca-nos frente a uma opção narrativa que merece atenção, em especial se comparada ao protótipo da narração do romance policial clássico. Nesse tipo de texto, a narrativa tende a ser conduzida por um narrador

homodiegético que acompanha o detetive, tendo acesso aos mesmos dados que ele e pondo o leitor a par de seus movimentos. Esse recurso – do qual Watson, personagem de Arthur Conan Doyle, é, provavelmente, o exemplo mais renomado – instaura a ilusão de que leitor e detetive possuem os mesmos dados e têm as mesmas informações, o que não é, contudo, inteiramente verdadeiro, pois o leitor só tem acesso àqueles dados que o companheiro/narrador considera relevantes, vendo-os segundo o seu ponto de vista, segundo a sua interpretação, e não conforme essas informações são processadas pelo detetive, portanto, eles não compartilham o mesmo conhecimento. Um dos objetivos centrais desse procedimento, como aponta Martin Cerezo (2005, p. 372), é interpor o narrador entre o detetive e o leitor que o acompanha, buscando resolver a questão de como controlar, orientar e desorientar a leitura para que ninguém roube ao detetive a glória de solucionar o caso.

Em *Longe de Manaus*, a fusão entre voz narrativa e consciência do inspetor, apesar de aproximar o leitor do modo como o detetive vem entendendo os fatos, não o aproxima, na verdade, da solução do caso propriamente dito, porque, mesmo para Ramos, os acontecimentos só aos poucos vão se revelando e aniquilando teses anteriores, construídas com menos informações. É o que se observa com relação às hipóteses sobre o passado de Salim (o herdeiro de Furtado). Num primeiro momento (p. 396) o narrador nos revela o detetive querendo estabelecer como Salim entrou em Portugal com Mara, sua mãe, após seu nascimento. Depois, no entanto, com base em novas informações, ele postula que o garoto, na realidade, não era filho de Mara, mas de Rita e que havia nascido em Portugal (p. 458). Em ambos os momentos, o leitor encontra-se bastante próximo do detetive, compartilhando suas dúvidas e angústias, dividindo os problemas da investigação, suas projeções e hipóteses. O leitor segue-o tão de perto que até mesmo os processos mentais que levam o investigador às descobertas lhe são expostos, embora isso não signifique que ele consiga, realmente, acompanhá-los, como se vê abaixo:

Amarante, Mesão Frio, Lixa, Régua, Lamego e Marco de Canaveses. Camilo Castelo Branco. O calor da tarde. [...] Osmar e a ex-mulher Regina. Jaime Ramos fazia associações ridículas para chegar a conclusões igualmente ridículas que o ajudassem a chegar ao Porto. E de repente, [...] Jaime Ramos parou o carro, batendo com a mão direita no volante, murmurando palavrões, procurando o telefone (VIEGAS, 2007, p. 433).

Esse trecho traz as associações que Ramos faz mentalmente, conexões que o narrador chama de “ridículas”, mas que, no entanto, conduzem-no à descoberta de um dos aspectos mais obscuros do romance: a paternidade de Salim. Note-se que o leitor acompanha o processo do pensamento desorganizado do detetive que remete a cidades do norte de Portugal (Amarante, Mesão Frio, Lixa, Régua, Lamego e Marco de Canavezes), passando pela referência a Camilo Castelo Branco, autor português que morou nessa região, na qual muitas das suas narrativas têm lugar; o calor é associado, provavelmente, ao Brasil e, mais especificamente, a Manaus, que o remete a Osmar (delegado brasileiro que o ajuda nas investigações) e à relação extraconjugal dele com Regina. Tudo isso somado, ao que parece, leva-o a pensar no relacionamento entre Rita, Portocarrero e Furtado e a descobrir a sua dinâmica, que lembra um romance de Camilo Castelo Branco. Aqui, a “glória” da solução do caso ainda cabe ao detetive, embora o leitor acompanhe os seus pensamentos.

Estabelece-se, entretanto, uma diferenciação que é importante ressaltar: ao mostrar o processo de construção da história do crime e suas adjacências, com as hipóteses, os questionamentos, as dúvidas do inspetor, o romance de Viegas acaba por revelar um investigador que é essencialmente diverso do protótipo do detetive clássico do qual Sherlock Holmes é, possivelmente, o maior exemplo. Isso porque, nas narrativas policiais tradicionais, segundo nota Martin Cerezo (2005, p. 367), o herói é uma espécie de super-homem, inteligente, astuto, honrado. Esses personagens são, portanto, infalíveis e sobre-humanos, gênios acima dos outros homens; o protagonista de *Longe de Manaus*, por outro lado, configura-se como um indivíduo relativamente normal, do tipo que se pode encontrar nas ruas, que comete erros e tem medo⁵. É justamente o fato de Ramos não ser um “super-homem” que favorece a intrusão da sua subjetividade, pois lhe possibilita a falha, a criação de hipóteses que não se confirmam, mas que são apresentadas ao leitor. Os investigadores clássicos, como Holmes, Poirot ou Dupin, não nos fornecem suas hipóteses, apenas suas conclusões, ao final da história.

Aliás, até mesmo na quantidade de informações de que dispõe, o investigador de Viegas situa-se um degrau abaixo do detetive clássico, pois se este possui tanta, ou

⁵Em certa medida, portanto, aproxima-se dos detetives noir cujo protótipo é uma espécie de anti-herói.

mais, informação do que o narrador, e, consequentemente, do que o leitor, Ramos está em déficit porque o modo de apresentação do romance antecipa algumas suspeitas e indícios (representados pela cena em Luanda e pela do assassino de Furtado em Macapá, nos dois primeiros capítulos) que o detetive vai ter que ir construindo com o tempo, pondo tanto o narrador como o leitor em vantagem em relação ao inspetor. Essa vantagem, entretanto, é, mais uma vez, contrapesada por procedimentos que levam à desorientação – ou a um jogo com a atenção – do leitor.

Nesse sentido, é fundamental, no texto de Viegas, o trabalho com as noções de tempo e espaço: “Há um vento daqueles, carregado de poeira, quente, tenso. Nada que a noite não desfaça à medida que as luzes dos carros desaparecem [...] 26 de maio de 1973, a Ilha de Luanda está às escuras [...] É uma quinta-feira [...] ilha é uma restinga cinzenta [...]. E há um silêncio de mar à volta [...]” (VIEGAS, 2007, p. 7). Observa-se, aqui, o parágrafo inicial do romance, com a narração de uma cena em Luanda, em 1973. É de destacar, no entanto, que a narrativa se constrói, basicamente, por meio de verbos que nos remetem a um tempo presente. Em contraposição, o segundo capítulo, assim como outros que o seguem, apresenta, de modo geral, uma narrativa que transcorre no ano de 2004. Essa coexistência de dois momentos que, do ponto de vista da narração, se colocam como presente vai ao encontro do que diz Martins (2006): “Não há só um presente, uma só actualidade (que seria grosso modo o tempo pós-crime) mas sim diferentes actualidades, diferentes projecções de momentos actuais”, o que faz com que o leitor esteja continuamente ocupado em contextualizar os dados e os acontecimentos, distraindo-o da busca pelo assassino.

Sintomático desse recurso é o modo como surge o “capítulo 12”, após Ramos e Isaltino terem ido ao encontro do corpo de Furtado e terem realizado as primeiras inquirições. Isso porque, em outro contexto, o brasileiro, Furtado ressurge numa narrativa que parece se passar num momento próximo àquela que acompanhávamos, mas que, no entanto, deveria ser anterior, pois, nela, Furtado ainda está vivo. Cria-se, desse modo, certo estranhamento e o leitor é levado a projetar explicações para a presença desse personagem na narrativa, sendo a mais simples a que determina que aquela cena precede o momento em que Furtado é encontrado morto no Porto. Outra possibilidade seria a de que o corpo encontrado não era de Furtado e que ele estava agora no Brasil, ou ainda a de que alguém estava se passando por ele. Descobre-se,

posteriormente, ser esta última alternativa a verdadeira, e, portanto, essa aparição de Furtado no Brasil é contígua ou paralela às investigações realizadas por Ramos. Contribuem, também, para esse efeito de desorientação as constantes mudanças espaciais. Para se ter uma ideia, os três primeiros capítulos do texto de Viegas se passam em três diferentes continentes: o primeiro na África, em Angola; o segundo, na América, Brasil; e o terceiro na Europa, Portugal. Assim como as “múltiplas atualidades”, essas deslocações exigem do leitor um trabalho ativo de “relocalização” (MARTINS, 2006).

Esses recursos, portanto, tornam a leitura mais complexa por meio de um processo de difusão espaço-temporal. Em termos de narração, tal estratégia se articula com a multiplicidade de pontos de vista, recurso que acaba abrindo caminho para o surgimento de vozes que parecem se revestir de autonomia frente àquela voz quase onisciente a que nos referimos anteriormente. Tendo em vista o estatuto que o narrador impessoal assume, apenas em poucos momentos do romance podemos dizer que há, realmente, uma voz que concorra com a dele. Esses casos, salvo engano, estão vinculados a situações em que a narração parece fugir do seu controle:

[...] Foda. A vida é foda. [...] Meus namorados andaram em acampamentos de faculdade ao lado dos sem-terra e quebraram vidros de vitrine em passeata, fumaram baseado em casa, [...], discutiram política e eram inteligentes, [...] mas eu não quis um namorado inteligente, tal como não quis um namorado bovino, rico, gordo (VIEGAS, 2007, p. 344-345).

Esse fragmento em primeira pessoa traz à tona a consciência de Daniela. Trata-se de uma imersão nos pensamentos do personagem que substitui a voz do narrador. Ele, portanto, não se afigura mais como um intermediário entre a subjetividade da personagem e o leitor. Pode-se compreender esse recurso como muito próximo ao “monólogo interior”, entendido como um submergir nos processos mentais do personagem (LEITE, 2002, p. 67-68), diferenciando-se da “análise mental” porque não há uma ingerência do narrador no sentido de comentar a subjetividade de Daniela, e do “fluxo de consciência” porque se presencia um discurso relativamente bem encadeado e coerente. Esse recurso ocupa boa parte do capítulo 54 e se configura como uma espécie de revisão ou reavaliação de sua vida amorosa.

Uma das consequências da multiplicação dos pontos de vista e do questionamento da possibilidade de uma perspectiva totalizadora é o confronto entre discursos que repercutem visões e interesses particulares. O exemplo mais dramático dessa problemática no romance de Viegas talvez seja aquele que revela como a atuação da polícia coincide com os interesses daqueles que detêm o poder econômico e social e que se utilizam da polícia como uma extensão e um instrumento de perpetuação de sua vontade e poder:

Essas mulheres eram prostitutas de Manaus e foram contratadas para uma viagem de barco com alguns convidados que estavam de visita. Deputados, médicos, uma convenção sobre o futuro da Amazônia. Algumas dessas garotas estão marcadas a golpes de faca. [...] A tragédia é que o barco veio recolhê-las, um desses barcos de porte médio, naufragou durante a madrugada, era muita gente. O barco dos convidados tinha partido e não voltou atrás. Elas não sabiam nadar e morreram.

- Naufragou?
- É o que ficará escrito.
- Mas não foi isso que aconteceu?
- Provavelmente não. [...] (VIEGAS, 2007, p. 283-284).

A narrativa, ao focalizar os assassinatos na Amazônia, vai fundo nos problemas e idiossincrasias brasileiros. Paradigmático, nesse sentido, é o retrato da barbárie e da crueldade de uma sociedade que se constrói sobre uma desigualdade social alarmante, que se funda na exploração da miséria e dos miseráveis. Diminuídas enquanto sujeitos, transformadas em objetos compráveis, essas garotas nem sequer direito à memória têm, uma vez que as suas histórias são escamoteadas, negligenciadas. A desigualdade dessa “justiça” que ignora os mais necessitados e está sempre favorecendo os poderosos é o cerne da história dessas garotas que vão para um cruzeiro com gente rica e, depois, aparecem mortas. A polícia sabe exatamente o que ocorreu: alguém fotografou algo que não deveria. Essas garotas se transformam em memórias permanentes das ações que se passaram no barco e, mais importante, carregam consigo uma memória concreta, comprovável, a fotografia, cujo rastro deve ser eliminado.

A existência das duas versões narradas por Osmar, por um lado, a oficial, não verdadeira, mas desenhada para agradar os ricos; e, por outro, a “fílmica”, muito mais próxima do que realmente aconteceu, põe em xeque o próprio discurso policial, deslegitimando-o, justamente por revelá-lo falso, parcial, interessado. Trata-se de mais

um recurso cujo propósito é tornar a narrativa ambivalente, no sentido de que ela se investe, ou melhor, investe os discursos que mobiliza e que a constroem, de uma perspectiva crítica.

Se, como dissemos anteriormente, a proximidade do narrador em relação aos personagens tornava, do ponto de vista de sua veracidade, a narrativa duvidosa, difusa, o questionamento dos discursos que conformam o romance, em especial, o da polícia e, consequentemente, o do detetive, tendem também a desestabilizar as informações e os relatos aí presentes. Nesse sentido, a primazia que a perspectiva de Ramos tem, como meio de narração, colabora para a desestabilização do conceito de verdade na narrativa, uma vez que a voz da polícia, enquanto instituição cujo trabalho diz respeito à aplicação e cumprimento da lei, é minada. Em certo sentido, portanto, instaura-se um sentimento de descrédito, de incredulidade e de ceticismo no âmago do romance que se refere à desconfiança com que todos os discursos são tratados, incluído, aqui, o do próprio narrador que, em certos momentos do romance, coloca em foco a sua própria narrativa, bem como os discursos que a compõem, de modo a relativizá-la:

E um silêncio de mar. Mais tarde, quando alguém tentar reconstituir esta noite, falará de um silêncio de mar; há outros pormenores, outras formas, outros movimentos na noite [...] mas o silêncio do mar é a nota dominante e a mais estranha. Como se num relatório sobre as condições meteorológicas da ilha de Luanda [...] aparecesse de repente, ao lado da pressão atmosférica, esse dado inútil: um silêncio de mar.

É certo que ninguém escreverá esse relatório, [...] (VIEGAS, 2007, p. 7-8).

Insinua-se acima um princípio de diferenciação entre o discurso romanesco e o investigativo que tem seu centro na questão do “silêncio de mar”, uma caracterização dessa noite que remete a um discurso literário, mais propriamente do que a um registro policial, geralmente relacionado com descrições mais sóbrias e precisas. Entretanto, a voz narrativa antecipa que esse elemento literário constará do relatório da investigação, junto com os elementos, digamos, empíricos, científicos, como as condições meteorológicas. Estabelece-se, dessa maneira, uma tensão entre esse “dado inútil” e, em certo sentido, deslocado, e a rotina do discurso institucional ou, em outras palavras, entre a exigência de precisão documental e de comprovação da narrativa oficial e a liberdade expressiva indicada na expressão “silêncio de mar”.

A literariedade do texto é ainda ressaltada pela presença da ironia na passagem em que o narrador afirma que esse relatório não será escrito, justamente porque, embora segundo um modelo peculiar, a própria voz narrativa acaba por fazê-lo, ou seja, ao mesmo tempo que nega a existência futura do relatório, ele vai construindo-o ao descrever os fatos que se passaram naquela noite. Nota-se, portanto, a construção de um relato em que não há uma hierarquização entre elementos úteis e inúteis, pois todos eles, de uma maneira ou de outra, contribuem para a narração.

O constante questionamento das perspectivas segundo as quais a narrativa é contada leva à consideração da ideia de que o romance, e, em certo sentido, o mundo, é um grande emaranhado de histórias e que o que as diferencia é o modo como são organizadas, seja de maneira científica, prezando a lógica, a precisão, e a testabilidade do que é afirmado; seja de forma mais romanesca, com destaque para a história em si; seja de acordo com outros paradigmas. O problema, então, passa a ser a credibilidade dessas histórias e daqueles que as contam, questão importante, entre outras, no relacionamento entre o detetive Ramos e o delegado Osmar:

- Como posso confiar em si?
- Acreditando no que estou lhe dizendo. Se acredita nessas histórias, tem de acreditar nas outras, quando estamos trabalhando. É uma equação matemática, se quiser. Se esta proposição está correta, então a outra também está, porque um dos termos é idêntico, os outros são incógnitas, podem variar conforme a hora do dia, mas o resultado é o mesmo. (VIEGAS, 2007, p. 315).

A explicação de Osmar a Ramos lembra a relação entre o leitor e as obras literárias, em que aquele, em maior ou menor grau, é confrontado com um discurso que se propõe a acompanhar com alguma benevolência, aceitando as regras que regem aquele universo que a ele vai sendo apresentado, dançando conforme a música, e tentando retirar sentido dele. Em outros termos, o pedido do delegado ao seu companheiro policial alicerça-se sobre um paradoxo que, em certa medida, consiste em um microcosmo daquele sobre o qual o próprio romance de Viegas se estrutura: apresenta-se uma narrativa que prima por um processo de desestabilização e questionamento dos mais variados discursos, em especial, daqueles que a compõem. Essa contestação está presente no descrédito em que recaem os relatos dos personagens e aqueles que se dão, pela voz do narrador, apontando como eles estão contaminados por uma percepção extremamente individual e são leituras dos fatos. O

próprio caráter totalizante, tipicamente associado ao narrador observador clássico, é constantemente posto em xeque, seja pelo processo de perspectivação, seja por aqueles instantes em que a narrativa parece fugir de seu controle.

Há que ressaltar, ainda, o modo como *Longe de Manaus* está constantemente manipulando as informações a fim de chegar a resultados determinados, em especial no que se refere a não permitir que o leitor resolva o enigma antes que o detetive. Esse aspecto do romance, quando identificado, leva também o leitor a duvidar constantemente dos caminhos que a obra lhe propõe e das informações que lhe oferece, entendendo, portanto, que, como quer Tacca (1983, p. 62), “[...] a metade do milagre consiste em sabê-lo, a outra metade em dizê-lo”, ou seja, que ele está sendo manipulado.

REFERÊNCIAS

- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. *Revista USP*, v. 1, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. Viegas, o policial como ideal filosófico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 nov. 2007. Caderno 2, p. D11.
- JAMES, P. D. *Segredos do romance policial*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- LEITE, L. C. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.
- MARTIN CEREZO, I. La evolución del detective en el género policiaco. *Tonos*, v.10, p. 362-384, 2005.
- MARTINS, A. Longe de Manaus de Francisco José Viegas. *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*, 2006. Disponível em:
<http://www.ciberduvidas.com/textos/lusofonias/10583>. Acesso 28 fev. 2013.
- TACCA, O. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- VIEGAS, F. J. *Longe de Manaus*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2007.

Recebido em: 11/12/2017

Aceito em: 24/05/2018

A Escada Vermelha: A “guinada socialista” de Oswald de Andrade na “Trilogia do Exílio”

The Red Ladder: Oswald de Andrade's "Socialist Turn" in the "Trilogy of Exile"

Rafael Ademir Oliveira de Andrade¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é realizar uma análise da orientação política de Oswald de Andrade, retratada no romance “A Escada Vermelha”, no que chamamos de uma “guinada à esquerda”, ocorrida durante a crise de 1929 e o contato com Carlos Prestes, Pagu e sua entrada no partido comunista brasileiro. Este romance, que faz parte da trilogia do exílio, se destaca dos demais por não debater questões essencialmente existenciais, urbanas ou dos artistas, mas por apontar as contradições das ideologias burguesas e socialistas e suas implicações nas reflexões existenciais e posicionamentos sociais do herói, o que fala diretamente sobre as posições adotadas pelo autor neste momento de sua trajetória. Além deste posicionamento é realizada neste artigo uma apresentação das teorias que nos permitem pensar ligações entre sociologia e arte, romance e sociedade e outras conexões. A metodologia parte de uma análise do conteúdo da obra, destacando uma reconstrução da narrativa com pontuações específicas, sendo realizadas 49 pontuações na trilogia que foram analisadas na escrita deste artigo. Nossas conclusões apontam que há sim uma comunicação entre realidade e ficção presente neste romance e que o intuito deste trabalho foi de destacar, dentro dos limites teóricos e metodológicos do autor, estas interconexões.

Palavras-chave: Sociologia da literatura; Modernismo; Oswald de Andrade.

Abstract: The objective of this work is to perform an analysis of the political orientation of Oswald de Andrade, portrayed in the novel "The Red Ladder", in what we call a "left turn" that occurred during the crisis of 1929 and the contact with Carlos Prestes, Pagu and his entry into the Brazilian Communist Party. This novel, which is part of the exile trilogy, stands out from the others for not debating essentially existential, urban or artist issues, but rather from pointing out the contradictions of bourgeois and socialist ideologies and their implications for the existential reflections and social positions of the hero. Which speaks directly about the positions adopted by the author at this time in his trajectory. In addition to this positioning is carried out in this article a presentation of theories that allow us to think links between sociology and art, romance and society and other connections. The methodology starts from an analysis of the content of the work highlighting a reconstruction of the narrative with specific punctuations, being carried out 49 scores in the trilogy that were analyzed in the writing of this article. Our conclusions point out that there is a communication between reality and fiction present in this novel and that the purpose of this work was to highlight, within the theoretical and methodological limits of the author, these interconnections.

Keywords: Sociology of literature; Modernism; Oswald de Andrade.

Introdução

Oswald de Andrade não só participou como foi um dos líderes de um dos movimentos considerados primordiais para a compreensão da sociedade brasileira. O movimento modernista contou com intelectuais e artistas como Mário de Andrade,

¹ Sociólogo e Mestre em Educação (UNIR). Professor no Centro Universitário São Lucas (UNISL). E-mail: profrafaelsocio@gmail.com.

Tarsila do Amaral, Menotti Del Picchia, Anita Malfatti e outros, mas poucos foram engajados como Oswald, que atuou em diversas frentes de debates com estruturas sociais que eram necessárias serem revistas. As reivindicações do movimento modernista, assim como de Oswald, logo romperiam a barreira do artístico para atingir as fundamentações culturais, políticas e econômicas da sociedade brasileira.

Neste artigo pretende-se realizar uma análise de um momento específico da trajetória produtiva e existencial do autor quando, a partir da crise de 1929, a perspectiva de Oswald de Andrade sobre o capital e suas formas de produção se alteram profundamente e se potencializam no contato com agentes do Partido Comunista no Brasil e na América Latina. Assim, baseando-se nas análises de uma “Sociologia da Arte”, pretende-se relacionar a complexidade presente entre produção literária, sociedade e movimentos econômicos que os autores perpassam em suas obras, com discussão sobre a relação literatura e sociedade, da biografia do autor e da presença desta “mudança política” nos romances que compõem a trilogia do exílio, especialmente “A Escada Vermelha”.

A metodologia utilizada será a análise do conteúdo dos romances que compõem “A Trilogia do Exílio”, em especial do romance “A Escada Vermelha”, enquanto representação enquadrada na biografia do autor, também apresentada neste artigo, de uma “guinada à esquerda” do autor e da revisão de muitos posicionamentos sociais do mesmo, entre eles os presentes nos outros artigos da “Trilogia do Exílio”. Foram destacados 49 pontos de análise que estabelecem uma conexão entre o romance e a biografia do autor, presente em resumo neste artigo para melhor compreensão do leitor.

Sociologia e Literatura: comunicações possíveis

O arcabouço de obras aqui estudadas e que relacionam sociologia e literatura parte da fundamentação de uma relação entre as obras, ou grandes obras literárias, de uma determinada época e a consciência coletiva do grupo social no qual elas foram concebidas. Esta relação é bem explorada por Octávio Ianni no artigo Sociologia e Literatura (IANNI, 2002). Segundo o autor, existe certa confluência entre arte e ciência,

pois tanto arte quanto ciência possuem seu compromisso com a construção ou representação de uma dada realidade.

Literatura e sociologia são diferentes, mas em muitos aspectos se aproximam, como na criação de tipos e tipologias, tipos ideais e representantes de classes sociais, que podem ser classificados frequentemente como tipos medianos, tipos extremos e tipos ideais, que são criados com o objetivo de conceituar elementos de uma identidade nacional. Ao aplicar esta afirmação a um estudo da literatura brasileira, Ianni afirma que uma das interpretações sobre o Brasil trata da “visão do Brasil, de sua história, como uma constelação de tipos, com alguns dos quais se constroem tipologias, sendo que, em alguns casos, desdobram-se em mitos e mitologias” (IANNI, 2002, p. 178).

Na criação, e falamos tanto da literatura quanto da produção sociológica, não se trabalha com a imaginação puramente como construção desta realidade, mas vinculamos a esta criação aspectos sociais que levam o artista ou o cientista até tal resultado. Os traços sociais, convergências de valores e ações apresentadas na obra literária revelam o clima cultural em que a mesma é concebida, assim como aspectos da história, como pretendemos dialogar neste artigo com relação ao impacto da crise de 29 no contexto produtivo de Oswald de Andrade.

Os mesmos dilemas enfrentados por escritores, cientistas, gestores, trabalhadores do “chão de fábrica”, enfim, por certos agentes sociais, em sua vida pública e privada, podem ser apresentadas na literatura assim como na ciência ou nos espaços de trabalho. Assim, existem personagens, grupos e classes retratados na ficção cujas vidas tornam-se representativas da situação histórica que as determinam e representados a partir de um conjunto de crenças apresentados pelo autor, a trama social aparece nitidamente e é julgada, formando um caráter social destes personagens, grupos e classes sociais.

No romance, o herói e o “mundo” devem estar em constante conflito, ambos se encontram degradados em relação a estes valores autênticos e o conflito existente ocorre da diferença das degradações. O herói é um personagem problemático em conflito com o mundo, em desacordo com um mundo de conformismo e passividade geral, é o constituinte do que se chama romance, criação da sociedade individualista, cuja vida econômica, considerada a mais importante na vida moderna, tende a diminuir

o valor qualitativo dos objetos e dos seres dando ênfase para uma relação de troca puramente quantitativa.

Na trilogia de romances de Oswald, percebe-se que os heróis presentes na mesma estão em desacordo com o mundo em duas vertentes: primeiro enquanto “apaixonados não correspondidos” e em “A Escada Vermelha” se posicionam enquanto críticos do mundo social; podemos atribuir esta mudança ao próprio cenário em que escreve Oswald de Andrade, um mundo abalado pela crise de 1929.

Esta relação entre herói e mundo é fundamentada pela teoria de Lukács (2000), que a partir desta interpretação comprehende três tipos de romance no século XIX: o “romance do idealismo abstrato”, caracterizado pela relação do herói e de sua consciência estreita em relação à complexidade do mundo, o romance psicológico, que é orientado para análise de aspectos interiores do personagem que mantém uma atitude passiva frente ao mundo; e, por fim, o romance educativo, em que o herói opta pela auto-limitação, mas não abandona o confronto com os valores do mundo.

O romance pode ser compreendido como a obra literária que tem como característica um herói problemático que na narrativa está em busca de valores autênticos, em um mundo degradado. Fábio Lucas (1970), em sua obra “O Caráter Social da Literatura Brasileira”, confirma esta questão ao afirmar que não apenas o romance possui personagens e valores que discordem da visão do mundo. Segundo o autor “O ficcionista social, do nosso ponto de vista, será aquele capaz de representar nos seus tipos e heróis a perdida unidade do homem, isto é, fixar aquele ser a que roubaram horizontes, mas que aspira a ser íntegro numa sociedade que o mutila” (LUCAS, 1970, p. 52).

O romance sempre corresponderá a uma estrutura mental compartilhada por participantes deste ou daquele campo social em um certo momento histórico. Não sendo impossível, mas muito difícil, a representação desta mentalidade por indivíduos com parcas relações com o grupo. Visto que um indivíduo completamente isolado das relações sociais não seria capaz de gerar relações que correspondessem a uma visão de mundo, Goldmann acerta a questão afirmando que “semelhante estrutura só poderia ser elaborada, por um grupo, podendo o indivíduo imprimi-lhe apenas um grau de coerência muito elevado a transpô-la para o plano da criação imaginária, do pensamento conceptual, etc.” (GOLDMANN, 1967, p. 19).

Ordinariamente, a literatura romanesca é uma forma de produção cultural que representará a consciência coletiva de uma determinada classe social, ou como afirma a teoria marxista, a expressão cultural e artística não poderia se dar a não ser por intermédio da consciência de classe (GOLDMANN, 1967, p. 20).

Os teóricos com que tivemos contato nesta pesquisa admitem a influência do contexto social nas produções artísticas e literárias. Entretanto, acrescentando, nesta fundamentação, os fatores econômicos e as relações entre as classes sociais. Esta afirmação recebe críticas que afirmam que ligar as obras literárias ao materialismo dialético seria os valores das mesmas a contingências econômicas e sociais (GOLDMANN, 1979, p. 71).

Trajetória de Oswald de Andrade: Além do modernista

Nesta seção do artigo será apresentada a trajetória de Oswald de Andrade com vistas a compreender a posição social do mesmo dentro das produções e dos eventos sociais, partindo do espaço de produção do romance como forma de compreensão de suas estruturas internas.

A vida de Oswald foi marcada por muitos envolvimentos sentimentais, o que refletiria diretamente em suas obras. Seu filho Rudá afirma em uma carta: “Creio que a obra de Oswald de Andrade não pode ser estudada desvinculada de sua vida” (SCHWARTZ, 1988, p. 15). Aos vinte e dois anos de idade, embarca para a Europa e nesta viagem se encanta por Landa Kosbach, uma criança de onze anos. Volta de Paris acompanhado de Kamiá, dessa relação nasce o primeiro filho de Oswald, Nonê. Na época do nascimento de Nonê, Landa Kosbach volta da Europa, inspirando suas primeiras peças de teatro.

Landa marcou profundamente o autor, tendo sua imagem, juntamente com a de outras paixões, descritas na Trilogia do Exílio. Quando jovem, a Landa é Vitória Agonia, menina de treze anos que exerceu grande fascínio sobre o personagem Jorge d’Alvelos, que “Isolado de novo (...) começou a sentir a perturbação do contato virginal e selvático da menina da ilha” e ela tinha “treze anos de animal livre” (ANDRADE, 2003, p. 325-326). Aos dezesseis anos, Landa pode ser associada à Mary Beatriz, que volta de Europa e morre em São Paulo.

Em 1917, conhece o escritor Mário de Andrade, o pintor Di Cavacalnti, Guilherme de Almeida e Ribeiro Couto, junto com eles, Oswald forma o primeiro grupo modernista. Aluga uma garçonne à junto com amigos e escrevem o “Diário da Garçonne”, diário coletivo das experiências da residência que também foi chamado de “O perfeito cozinheiro das Almas deste mundo”. Dois anos depois, casa-se in extremis com Daisy, hospitalizada devido a um aborto malsucedido.

Daisy se assemelha à personagem Alma. Em 1920, conhece o escultor Victor Brecheret e encomenda-lhe um busto de Daisy (Miss Cyclone). Publica em 1921, no Correio Paulistano, trechos inéditos de A trilogia do exílio II e III. Neste mesmo ano, procurando adesões ao movimento modernista, viaja com outros escritores ao Rio de Janeiro, onde mantém contato com Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Sérgio Buarque de Holanda. Ainda nesta cidade, realiza leitura inédita de trechos de Os Condenados, até então como era chamado o primeiro volume de “A Trilogia do Exílio”.

Aos 32 anos, Oswald é idealizador e participante ativo da Semana de Arte Moderna, realizada de 13 a 17 de fevereiro no Teatro Municipal de São Paulo, onde lê fragmentos inéditos de Os Condenados e A Estrela de Absinto, volumes I e II de A Trilogia do Exílio. No quinto volume da revista Klaxon, divulga uma passagem inédita de A Estrela de Absinto e, ainda neste ano, publica Os Condenados (o primeiro romance da trilogia, que passou a se chamar Alma), com capa de Anita Malfatti, pela casa editorial de Monteiro Lobato.

Em 1923, já instalado em Paris, envia artigos sobre o ambiente intelectual para o Correio Paulistano e mantém contato com a vanguarda francesa. Nos dois anos seguintes, são constantes as viagens de retorno ao Brasil e Europa, mantendo contatos e militando pelo movimento modernista. No dia 15 de outubro de 1925, divulga em carta aberta sua candidatura à Academia Brasileira de Letras, mas não chegou a oficializar sua inscrição.

No auge do movimento modernista Oswald se vincula à Tarsila do Amaral, com quem se casa em 1926. Juntos formaram, na literatura e na pintura, o Movimento Antropófago. Em 1927, publica A Estrela de Absinto, segundo volume de A trilogia do Exílio, com capa de Victor Brecheret, pela Editorial Hélios. Recebe menção honrosa pelo romance A Estrela de Absinto no concurso promovido pela Academia Brasileira de

Letras. Em 1928, realiza a leitura do manifesto antropofágico e, junto com Raul Bopp e Antonio de Alcântara Machado, lança a Revista de Antropofagia, primeira “dentição” neste ano e a segunda “dentição” em 1929.

Neste ano, rompe com os amigos Mario de Andrade, Paulo Prado e Antonio de Alcântara Machado. Com a crise internacional de 1929, Oswald sofre um abalo financeiro. No inicio da década de 1930, separa-se de Tarsila e filia-se ao Partido Comunista, onde conhece Patrícia Galvão, conhecida como Pagu. Na peça “A escada”, ressurge Pagu como a personagem A Mongol. Esta personagem vem mostrar ao herói do romance o verdadeiro sentido para as paixões: “O amor não era mais para ele uma divagação de desocupado, um divertimento de classe” (ANDRADE, 2003, p.348).

Em 1931, conhece o ex-líder tenentista Luis Carlos Prestes em Montevideu. Adere ao comunismo, fato que marcaria profundamente suas obras. Publica com Pagu e Queirós Lima, o jornal O homem do povo. Em 1934, publica A escada vermelha, terceiro volume de A trilogia do Exílio, cujo título original era A Escada de Jacó e depois A Escada. É exatamente essa obra que se pretende analisar neste artigo em relação a este contexto de produção.

Em 1941, relança o volume “Os Condenados”, agora dividido em três partes: Alma, A estrela de Absinto e A escada. Em 1944 conhece Maria Antonieta d’Alkmin, com quem terá mais dois filhos, Antonieta Marília e Paulo Marcos. Em 1945, anuncia o nome de Prestes como candidato à presidência.

Neste ano, discorda da linha política de Prestes e rompe com o Partido Comunista do Brasil. Em 1950, candidata-se a deputado federal pelo Partido Republicano Trabalhista com o lema “Pão-teto-roupa-saúde-instrução-liberdade”. Oswald permanece produzindo artigos, discursos, romances. Milita ativamente pelo movimento modernista. Viaja constantemente e se interna regularmente devido a sua doença. A 22 de outubro de 1954, Oswald de Andrade morre com 64 anos.

Vivendo parte do conturbado século XX, o escritor foi contemporâneo de grandes transformações. Oswald viveu numa São Paulo escravocrata, ainda iniciando seu processo de industrialização. As novas tecnologias que surgiam no seio da cidade foram responsáveis por aguçar a percepção de Oswald. Possuía “o desejo de atualizar as letras nacionais – apesar de para tanto ser preciso importar ideias nascidas em

centros culturais mais avançados – não implicava uma renegação do sentimento brasileiro" (COUTINHO, 1986, p. 04).

Os Condenados ou “A Trilogia do Exílio”: Percebendo Oswald

A Trilogia do Exílio foi considerada por Sebastião Cardoso (2007) como uma obra de transição, que inaugurou certos procedimentos que seriam aprimorados em outros romances do escritor. Segundo Sebastião Marques Cardoso, a crítica jornalística da época de sua publicação apontou na trilogia de Oswald de Andrade três características fundamentais: "a) O uso da técnica cinematográfica, b) a frase curta, condensada, poética como estilo, c) a verossimilhança dos personagens." (CARDOSO, 2007, p. 08).

Sobre a técnica cinematográfica, Cardoso afirma que a critica viu na Trilogia uma inovação sobre este aspecto. Apesar de a mesma ser utilizada por outros escritores, Oswald se destacou dos demais por procurar estabelecer em suas cenas, o "comportamento essencial da cultura do homem. Em outras palavras, a cinematografia, na pena de Oswald, mostra o que o individuo da cultura popular tem em seu interior, de autentico, contraditório, aquilo que o anima" (CARDOSO, 2007, p. 30). E para retratar o passado em uma estética cinematográfica, Oswald se arma da linguagem poética. Através desta, o "no presente, o passado brota com uma força avassaladora" (CARDOSO, 2007, p. 32).

Por meio desta característica dos personagens, o cotidiano da vida é capaz de exprimir o Brasil contemporâneo, a urbanização crescente e movimentada em oposição à vida pacata e inerte do campo. Os personagens com características extremamente comuns (em contradição com os complexos personagens dos romances em geral) podem apresentar uma preocupação estilística do autor em representar o real, representar a movimentação histórica, social, política e cultural da época.

Segundo o crítico Alfredo Bosi, a prosa de Os Condenados se encontra no limite inferior das obras de Oswald. Embora tenham sido compostas após em quinze anos de experiência, são ditos como livros que respondem a uma forma romanesca antiquada. "São novelas meio mundanas, meio psicológicas, à D'Annunzio, onde há sempre um artista atribulado pelas exigências da sua personalidade libidinosa e genial" (BOSI,

1994, p. 357). Pretende-se agora realizar uma análise das obras evidenciando a mudança da perspectiva do autor sobre o cenário social presente nestes romances e sua complexidade frente à tomada de decisão política do mesmo.

No romance “Alma”, primeiro da Trilogia do Exílio, as preocupações expressas pelo narrador estão no fórum da intimidade, das relações sexuais e do amor não correspondido. Uma das personagens, Alma, demonstra grande atração por Mauro toda vez que se encontra com ele. A influência dele sobre Alma se apresente mesmo a distancia. Alma corre para Mauro, foge de relacionamentos emocional e economicamente estáveis. Já João, que encarna o próprio Oswald, grita desesperadamente por Alma preferir “um rude” ao sensível João do Carmo.

O próprio João do Carmo representa uma intenção de vida do lumpen proletariado, aquele indivíduo sem consciência de classe e alheio às questões da desigualdade ou dos conflitos de classe. Seu maior sonho era a “vida comum ao lado de Alma”, ter um emprego fixo, uma família e estabilidade pela vida, ao passo que Alma foge com Mauro, o homem infiel que a agredia. Ao mesmo tempo João do Carmo é migrante nordestino, o que representa a presença da indústria em seu desenvolvimento, o que atraiu dezenas de migrantes para São Paulo.

Quando Alma é prostituída por Mauro, surge a primeira crítica social que Oswald faz às devoções burguesas “Era um caso raro: uma menina de família brasileira, educada para as devoções burguesas dos lares obscuros” (ANDRADE, 2003), o que quer dizer que Alma mesmo prostituída demonstrava os valores da classe proletária de São Paulo, submissa aos interesses de uma elite que poderia pagar por seus serviços, quaisquer que sejam. O romance passa a falar sobre a gravidez, aborto, nova gravidez e nascimento de Luquinhas, em homenagem ao avô de Alma, que morreu sonhando com o Amazonas, local de onde veio para São Paulo.

Mesmo citando a crise da produção cafeeira que se inicia no começo da segunda década do século XX, o pano de fundo que encerra o primeiro romance é Alma se casar com João do Carmo que, ao ser traído por Alma, se mata, nunca mais voltando de um passeio que foi realizar. Este primeiro romance é marcado pelas crises amorosas que, como vimos, o próprio Oswald viveu e permanece nesta orientação do começo ao fim, com nuances importantes que dissertam sobre migração, industrialização e valores burgueses, o que dá o tônus social do trabalho.

No segundo romance, “A Estrela de Absinto” a orientação parte da crítica ao campo artístico brasileiro como um dos diálogos realizados por Oswald que orienta as suas práticas modernistas. Jorge é artista, mas plástico, e é uma representação de Oswald, pois volta da Europa artista ignorado (ANDRADE, 2003).

Jorge D’Alvelos conhece Alma, ambos são migrantes do Amazonas. Oswald representa a Amazônia como uma rede, um cacaual, as folhas caídas e ronda das onças, marcando o olhar que coloca a Amazônia como um espaço ainda selvagem e representa o Brasil enquanto a cidade branca de fortaleza, o Rio de Janeiro entre montanhas e o bonde elétrico de São Paulo. A descrição dos santos, festas, comidas e caminhos do povo brasileiro demonstra a natureza regional e nacionalista de Oswald, construindo uma arte nacional e moderna enquanto proposta político-cultural.

Neste segundo romance estão presentes duas características biográficas de Oswald, a intenção de modernizar a arte brasileira ao passo que se reconheçam os autores que aqui produzem (nesta perspectiva). O autor cria uma pulsação artística na cidade de São Paulo e coloca o carnaval como tentativa de libertação estética de um povo dominado por olhos inteligentes e sorrisos alvos (ANDRADE, 2003). No meio desta descrição, Jorge D’Alvelos é traído por Alma com o jovem Arthur e com a morte de Alma ele parte para o campo.

No romance “A Escada Vermelha” – que após o desprendimento de Oswald com o partido comunista passa a se chamar “A Escada” –, quando volta para São Paulo após uma estadia no campo, Jorge percebe outras questões que antes, como simples artista, não conseguia. O romance, escrito entre 1931 e 1950, período em que Oswald esteve filiado ao partido comunista, representa as percepções do autor agora pautadas na agenda do partido. A própria ida do herói do romance ao campo e sua volta posterior representam um processo formativo de ligação direta com as classes produtoras.

Passa a compreender que a cidade de São Paulo é espaço de escravidão do homem pelo homem onde o “deus capital” é adorado e “identifica-o de repente nas colheitas do tostão miserável das massas em que os exércitos de salvação propagavam, com bombos e cânticos, a opressão voraz dos imperialismos” (ANDRADE, 2003, p. 126). A própria reflexão sobre o destino de Alma repousa na análise do materialismo histórico: estaria no paraíso ou muda como um túmulo? A

mudança ideológica do autor impacta diretamente sobre o herói: de sonhador e artista despreocupado Jorge D'Alvelos passa a ser um crítico da ideologia burguesa.

Buscando se afastar dessa sociedade, Jorge passa a morar de aluguel em um cômodo de fazenda e se envolve com a cunhada de 15 anos do fazendeiro e também flerta com a esposa do mesmo. Indo ao Rio de Janeiro a trabalho, Jorge se relaciona com Nora e reflete sobre a paixão e o casamento burguês: há uma crítica ferrenha aos valores da burguesia. O ápice da negação do capital está quando Jorge realiza um trabalho e não é remunerado, agredindo seu contratante e tendo que fugir para Santos escondido: a queixa crime contra ele fora potencializada pela mídia burguesa, nos jornais vendidos à classe rica. Ficou recolhido na ilha verde neste período, ficando na casa de um pescador.

Na ilha verde, isolado da sociedade Jorge percebe que a cidade humana é horrível e cheia de mesquinharias de contenções, suplícios, raivas e glórias anãs, não compreendendo mais a elegância da burguesia representada em Nora. Esta passagem do romance remete ao abandono de Oswald aos modos e costumes da classe burguesa, em relação à qual agora se posiciona contra, e afirma ainda: a ética, a caridade humana, as afirmações de códigos de éticas apresentam as atitudes mais cínicas da exploração burguesa cuja população se encontra submetida à exploração dos senhores capitalistas.

Voltando a São Paulo em meio a turbilhões, Jorge se envolve em uma discussão: é chamado de burguês lacinante e se identifica subitamente (ANDRADE, 2003), Oswald pertencia à classe burguesa e se envolveu com o comunismo: Jorge é Oswald em muitos aspectos. Ao leitor atento do romance e conhecedor da biografia do modernista, não há mais dúvidas de que ele e o personagem se mesclam fortemente: Nas reflexões de Jorge: “Como era melhor dar tudo à ideologia. Sacrificar conscientemente o que seria de fato o amor. Pela revolução” (ANDRADE, 2003, p. 140).

Jorge acredita ter encontrado o verdadeiro amor na dedicação à revolução proletária ou quem sabe à ativista política mongol. Há uma relação desta dúvida com o envolvimento do autor com Pagu. Por fim, Alma fora uma vítima sangrenta do capitalismo e a mongol tinha razão! Assim como Pagu fora sua companheira nas práticas revolucionárias, Oswald deu a Jorge uma revolucionária que lhe incitou a paixão pela revolução, a mongol.

Oswald ainda dialoga com o materialismo histórico ao posicionar-se contra a moralidade cristã que coloca os pobres na esperança de sair de uma “torrente monstruosa” do qual nunca são liberados, por causa da própria força das estruturas sociais. Ao misturar a ideologia burguesa – amplamente apoiada na lógica judaico-cristã – e os desejos revolucionários Oswald (2003) mistura a noção de paraíso: o mesmo pode ser o “céu cristão” quanto o fim da sociedade capitalista e esse se torna o desejo de Jorge D’Alvelos.

Continuando o romance, e o turbilhão da vontade revolucionária do autor, Jorge D’Alvelos conclui que foi o capital que matara Alma (ANDRADE, 2003, p. 181) e é quando a mongol aparece e pergunta se ele quer lutar, não uma luta imaginária no setor das artes (de desabafos imaginários), mas uma luta contra a sociedade capitalista e Jorge passa a viajar com a mongol deixando por onde passavam “manifestos vermelhos”. Nessa passagem temos mais uma possibilidade de analisar a influência mútua de Carlos Prestes, Pagu e do socialismo na escrita de Oswald de Andrade, que sempre foi uma obra essencialmente biográfica (SCHWARTZ, 1988).

No sentimento de Oswald representado quase biograficamente em Jorge D’Alvelos podemos perceber o despertar de uma consciência de classe – e do conflito – que se potencializa com o desenvolvimento das grandes cidades e que no autor/personagem entram em conflito com o espírito burguês em que foram desenvolvidos para a arte, uma arte essencialmente burguesa:

Que fora afinal a sua vida senão o reflexo erótico e religioso de uma classe média de cidade industrial, nas flutuações do pós-guerra? O exílio anarcóide e a psicose deísta depois da carnificina mundial do ano 14. Acuado no plano estético, ele fora apenas um pequeno burguês libertado e dramatizado nas malhas angustias do país feudal (ANDRADE, 2003, p. 225)

O feudalismo apontado nesta parte do romance fala essencialmente sobre um fragmento do tecido social que Oswald criticava, agora em duas frentes: uma arte pautada no feudalismo/coronelismo/localismos e que não falava sobre “o Brasil moderno” e o desenvolvimento industrial do Brasil que era exponencial, as contradições e os conflitos de classe.

Conclusão: A fala autobiográfica de Oswald em “A Escada Vermelha”

O intuito deste artigo é demonstrar uma relação entre ficção e realidade e propor uma possível análise do romance “A Escada Vermelha” enquanto manifestação da orientação de esquerda assumida por Oswald de Andrade no período que se dá entre a quebra da bolsa de 1929, do contato com Carlos Prestes, do romance com Pagu, das escritas e viagens militantes até o momento em que se desvincula do partido comunista brasileiro. A mudança é tão forte que, em uma revisão da obra, Oswald modifica o nome para “A Escada”.

O destaque e a contribuição deste trabalho para um vasto arcabouço é potencializar a discussão sociológica sobre a literatura no que tange à construção de uma análise do tecido social tanto por sociólogos quanto por artistas, que nos fala sobre a possibilidade de um diálogo na análise de certa estrutura social.

Antonio Cândido (1985) nos afirma que uma das possibilidades de análise de uma obra literária é justamente pela análise da trajetória social do autor e no caso de Oswald se torna um trabalho mais fácil, segundo o professor Sergio Millet no estudo presente na versão do romance analisado para este artigo (MILLET, 2003), “Os condenados” é praticamente uma autobiografia de Oswald se estabelecermos conexões tais quais realizamos na escrita deste artigo.

Assim, se a trilogia do exílio fala sobre Oswald, A Escada fala justamente desta conversão ao socialismo a partir dos contatos que já explicitamos nesta conclusão. Mas aqui encontramos a contradição fundamental que será a base da reflexão final de Oswald em seu romance: Assim como Jorge D’Alvelos, Oswald nunca fora um proletário, tendo nascido sobre a égide de uma arte burguesa e se desenvolvido enquanto intelectual nesta premissa de ação, mesmo assim, encontra na consciência socialista uma possibilidade de transformação do mundo, “nunca mais sendo um estrangeiro entre os condenados sociais e oprimidos do capital” (ANDRADE, 2003, p. 249).

Com personagens confusos e contraditórios somos acompanhados por toda a leitura deste romance, o que fala muito sobre nosso modernista, sobre esta página fundamental da literatura e da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. *A trilogia do Exílio: I. Alma (1922) – II. A Estrela do Absinto (1927) – III. A Escada Vermelha (1934)* / Oswald de Andrade. – São Paulo: Globo, 2003. – (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- _____. *Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*. 2. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1970. (Obras Completas)
- _____. *Marco Zero I: A Revolução Melancólica*. São Paulo: Globo, 1991. (Obras Completas)
- _____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 5. ed. São Paulo, 1990.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41. ed. São Paulo, Cultrix, 1994.
- BOTELHO, Maria Izabel Vieira. Literatura e Sociedade: Uma abordagem sociológica de obras literárias Românticas. *Revista Gláuks*, v. 5, n. 2, 2005, p. 15-26.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.
- CANDIDO, Antônio; ROSENFELD Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de Ficção*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1992.
- CARDOSO, Sebastião Marques. *De Personagens e Anti Heróis: Um estudo sobre a trilogia do Exílio de Oswald de Andrade*. Campinas: UNICAMP, 2007.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 3. ed. Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- _____. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- IANNI, Octávio. Tipos e Mitos do Pensamento Brasileiro. *Revista Sociologias*, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 176-187, jan./jun. 2002.
- LUCAS, Fábio. *O Caráter Social de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- RODRIGUES, Alves Medina. *Antologia da Literatura Brasileira: textos comentados*. Volume II O Modernismo. São Paulo: Marco, 1979.
- SCHWARTZ, Jorge. *Literatura Comentada: Oswald de Andrade - Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por Jorge Schwartz*. – 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- SERGE, Victor. *Literatura e Revolução*. Tradução Paulo Franchetti, São Paulo: Editora Ensaio, 1989. (Caderno Ensaio, formato pequeno, v. 4).

Recebido em: 14/12/2017

Aceito em: 24/05/2018

Em Bandeira, um “belo gesto” inaugura uma nova “forma de vida”?

In Bandeira, a “belo gesto” inaugurates a new “forma de vida”?

Tieko Yamaguchi Miyazaki (UNEMAT)¹

Ricardo Marques Macedo (UNEMAT)²

Resumo: O presente trabalho se propõe a analisar alguns poemas de Manuel Bandeira, muito conhecidos, em uma releitura baseada em conceitos tratados no último seminário de Greimas, de Semântica Geral na École des Hautes Études en Sciences Sociales- E.H.E.S.S (1991-1992). Sobre a base das notas desse seminário – Greimas morre logo em seguida em fevereiro de 1992 – Jacques Fontanille redige o ensaio *Le beau geste*, que foi publicado na revista *Recherches sémiotiques. Semiotic inquiry*. A hipótese em que se apoia o trabalho é a de que, ao relacionar textos – poemas, crônicas, fragmentos narrativos, etc. – a leitura pode estabelecer uma certa ordem, origem de sentido. Neste caso, são os conceitos semióticos acima que possibilitam entender a sequência escolhida como uma narrativa.

Palavras-chave: Lírica brasileira; Manuel Bandeira; “Belo gesto”; “Forma de vida”.

Abstract: This study aims to analyze some poems by Manuel Bandeira, very known, in a re-reading based on concepts treated in the last Greimas' seminar, by General Semantics at the École des Hautes Études en Sciences Sociales – E.H.E.S.S (1991-1992). On the basis of the notes of this seminar - Greimas dies soon after February 1992 - Jacques Fontanille wrote the essay *Le beau geste*, which was published in a journal named *Recherches sémiotiques. Semiotic inquiry*. The hypothesis that supports the work is that, when relating texts - poems, chronicles, narrative fragments, etc. - reading can establish a certain order, origin of meaning. In this case, it is the above semiotic concepts that make it possible to understand the chosen sequence as a narrative.

Keywords: Brazilian lyric; Manuel Bandeira; “Belo gesto”; “Forma de vida”.

O belo gesto – assim se inicia o ensaio de Greimas e Fontanille (1993) – é uma sequência de comportamento particularmente enigmática para o semiótico: ao mesmo tempo conclusiva e inaugural, símbolo de uma moral, mas também de uma preocupação estética; breve, mas plena de sentido, e quanto mais breve mais significativa. Pelo belo gesto, o sujeito marginaliza-se por um instante, enquanto, ao mesmo tempo, se instala um público atento, para afirmar, imediatamente depois, a primazia de uma visão pessoal das coisas. Fragmento ou ruptura, o belo gesto não deixa de ser criador de um novo mundo, pessoal e assumido. (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 13³)

¹ Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso - Tangará da Serra, MT. tymiyazaki@gmail.com.

² Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso - Tangará da Serra, MT. ricj.mt@gmail.com.

³ Todas as citações se fazem segundo a tradução de Santos Nascimento e Nogueira Schwartzmann.

Na exposição acima, é interessante destacar um conjunto de termos com que os semióticos caracterizam nuclearmente o que denominam “belo gesto” e “forma de vida”. O “belo gesto” se define como uma sequência, por isso ao mesmo tempo pode ser conclusiva e inaugural. Uma sequência que se destaca do tempo de forma a colocar o sujeito numa situação singular. Esse gesto se descreve como belo porque

[...] é um espetáculo intersubjetivo em que o *observador tem tanto a fazer, se não mais, que o autor do gesto*: catálise, reconstrução, fazer interpretativo, a partir da surpresa ou a admiração que ele experimenta (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 29; grifo nosso).

Ou seja, destaca-se o papel central do sujeito observador, pois dele depende a interpretação do que ocorre, e a sua percepção como algo fora do ordinário. Só ele pode dar-se conta de que aí nasce uma fratura que provoca uma mudança radical na vida do sujeito que desta maneira se explica:

Isso quer dizer que o indivíduo se inscreve doravante na perspectiva de uma nova “ideologia”, de uma “concepção de vida”, de uma “forma” que é ao mesmo tempo uma filosofia da vida, uma atitude do sujeito e um comportamento esquematizável [...] (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 30).

É essa relação entre a ruptura causada pelo “belo gesto” e a implementação de uma nova “forma de vida” que gostaríamos de examinar no contexto de uma pequena seleção de poemas de Bandeira, quando os colocamos em uma sequência determinada exatamente por essa implicação. A sequência se inicia com “Poema tirado de uma notícia de jornal”, seguido de “Maçã”, e se fecha com “O martelo”.

Para o exame dessa sequência à luz dos conceitos semióticos acima referidos, vamos proceder à leitura de cada poema. Isso porque, tratando-se de textos literários, não se quer desvelar teórica e abstratamente a presença de tais conceitos, mas atentar, prioritariamente, para sua manifestação e expressão poética na medida em que envolvem simulacros de pessoas com sua experiência e vivência particular e singular.

Comecemos com

Poema tirado de uma notícia de jornal

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro da
 Babilônia num barracão sem número
 Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
 Bebeu
 Cantou
 Dançou
 Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.
 (BANDEIRA, 1967, p. 256)

No poema tanto o enunciador quanto o enunciatário estão indeterminados: o eu que fala se esconde no enunciado, assim como esconde o seu interlocutor; como se fossem anônimos, não se projetam figurativamente desembreados da enunciação. O actante que discursivamente predomina é o observador. Ou melhor, os três actantes se sincretizam, mas é a do observador a face de maior peso. A área sócio-geográfica enunciada é mais ou menos restrita: a cidade do Rio de Janeiro, centralizada em um bairro pobre, em um morro curiosamente denominado Babilônia. Indicações estas se encarregam da ancoragem do relato no espaço e no tempo, social e historicamente. Por outro lado, o título declara que se está frente a um tipo de texto, de certa natureza, com função social determinada, e que teria nascido de outro texto, de outra modalidade, com função social distinta. A questão pode resumir-se na pergunta: como de um discurso jornalístico, referencial, que tem a função de noticiar um fato ocorrido, pode originar-se um poema? Ou seja, que é que os distingue? Ao ler-se o poema sente-se que o discurso literário se desprende do solo referencial do discurso jornalístico, para situar o fato em outra dimensão em que a pergunta nesse momento não se restringe mais ao ocorrido a esse habitante de um bairro pobre carioca, chamado João Gostoso.

Em “Poema tirado de uma notícia de jornal”, está clara uma característica da poesia de Bandeira: brancos e livres, combinam-se versos longos e curtos, expressando os movimentos patêmicos que animam a enunciação. Nota-se logo a intenção aparente de manter a objetividade, a impessoalidade e imparcialidade da voz enunciadora, típica da uma notícia jornalística. Melhor, simula-se tal objetividade dessa modalidade discursiva. Mas sobrepõe-se a esse discurso um outro, onde tal distanciamento diminui, criando uma entonação afetiva, suprassegmental, responsável

pelo despertar no leitor de uma empatia que, curiosa, o lança na busca do que poderia haver detrás da ocorrência, silenciado pelo discurso jornalístico.

Já no primeiro verso, faz-se a apresentação do ator João Gostoso. Somam-se três informações figurativas genéricas, que lhe garantem uma certa personalidade social: seu trabalho, o local em que vive e seu nome. João é carregador de mercado, vive num bairro pobre em uma casa sem número e é conhecido pelo apelido “João Gostoso”. Um protótipo local. Tais informações permitem perceber que João vive quase na periferia da sociedade carioca e que sua figura representa os que se encontram na mesma situação, social principalmente. Nos quatro versos seguintes focaliza-se uma sequência de ações realizadas pelo sujeito numa tarde. João Gostoso vai até o bar Vinte de Novembro, bebe, dança, canta. No último verso ocorre uma quebra da expectativa eufórica criada pelos três verbos, pois se informa que se jogou – e morreu – numa lagoa famosa na cidade, localizada numa região socialmente superior; haveria na escolha da Lagoa indicativo de uma causalidade desta ordem?

Suicidou-se João? O discurso jornalístico emprega o verbo “atirar-se”, uma ação buscada pelo sujeito, por um sujeito que a deseja. Intrigante é a forma impessoal com que a morte é descrita, sem outros detalhes. Sinteticamente. Simplesmente ações marcadas pelo advérbio como sequência finalizada e com a sua morte: “Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado”. O lexema “depois” destaca na cena a presença do observador, ao qual parece encerrar-se ali um percurso planejado. A informação “e morreu afogado” soa como o cuidado de completar a notícia, sublinhando a função de pontuar, com uma aspectualização terminativa, o ocorrido como um programa narrativo único. A notícia não permite que o desenlace permaneça aberto. Isso empresta ao fato um aspecto de segmento completo, cujo sentido está encerrado nele. É justamente essa configuração da ação programada, com resultado certo, que, como uma embreagem, lança o leitor à indagação do sentido em outra dimensão, que se situaria detrás da cena e do cenário.

O domínio físico, que geograficamente abrange o centro da cidade (a Lagoa) de um lado, e a periferia (Babilônia) de outro, é estratificado social, culturalmente, o que poderia fornecer indicativos semânticos à leitura das ações focalizadas. Seu espaço de circulação e comunicação situa o ator em uma área sócio-econômica (carregador de mercado) timicamente eufórica porque ele parece estar a gosto, como indica seu

apelido assinalando a sua integração na comunidade local. A complexão física é avaliada positivamente; a força física – de carregador – se lê sensual e ereticamente: João, o gostoso, carrega outro sinal considerado positivo no espaço da cultura hegemônica, mas cuja ausência em Babilônia se lê como sinal de identidade comunitária: não parece incomodar a ele e a ninguém que sua casa não tenha número, como as demais do morro. O que no discurso jornalístico soa como sem outro sentido, que se chame Babilônia o bairro em que João mora, no novo texto, literário, parece apontar a algo mais, em uma relação entre significante e significado não arbitrária, mas necessária. Que sentidos se atribuem a esse nome no imaginário brasileiro?

O poema de Bandeira está estruturado como uma pequena narrativa, com um só ator atualizado. O primeiro verso se encarrega de identificá-lo formalmente: nome, profissão, residência. Em seguida, introduz-se no que seria o durativo em sua vida o acontecimento que vai rompê-lo: “Uma noite”, como indicando o fim de uma jornada, de um percurso cumprido, se desloca ele a um lugar específico: um bar. Lugar de ócio, social, em final de dia de trabalho. Mesclam-se aí duas isotopias. O núcleo do relato é narrado tripartindo-o em três ações, que se expressam em três versos curtos, de duas sílabas, com o acento na última. A sequência se marca como uma sequência ordenada pela reiteração não somente rítmica, mas pela categoria morfologia: são três verbos que, no pretérito perfeito, implantam o aspecto terminativo das ações referidas. Aspecto que, assim, combina – sublinhando-se mutuamente – o acento rítmico, a pausa versal e a estrutura paratática da frase. Como se aí se cumprisse um rito, com seus passos marcados.

As ações referidas dizem respeito à participação da personagem enquanto sujeito de ingestão e, em seguida, enquanto corpo físico. O ingerido vai do sólido ao líquido; no sólido parece haver uma relação com a terra, doadora da alimentação; no segundo momento há ingestão de fogo, de fogo líquido. Se correta essa leitura, entender-se-ia por que a morte ocorra na água, mas com uma inversão: de sujeito que ingere o homem passa a objeto ingerido pela água. Um ritual mais primitivo que envolve os elementos primordiais. E nesse contexto, como entender a dança? Homenageia-se, comemora-se, passando do profano ao sagrado?

Essa pequena narrativa acontece em um espaço aberto, que se alarga do morro da Babilônia à cidade do Rio de Janeiro. Dentro dele se desenvolve esse

acontecimento – no sentido de um evento que rompe o usual, o rotineiro – denunciando o desajuste que parece não ser de ordem particular, individual.. A estrutura paratática de todo o discurso elide as relações que aliviem o não oferecimento de índices que possibilitem sugerir as causas razoáveis da decisão da personagem. De um lado, o sujeito observador, num estado patêmico dominado pela persistência intrigada, posicionando-se como sujeito interpretativo. De outro, o objeto, de contemplação curiosa, de interrogação do oculto, do ocultado: o ator-sujeito, igualmente persistente, parece modalizado por um saber (não expresso) fazer e por quê. E que o cumpre silenciosamente, numa autonomia instigante.

A declaração de que o poema provém de uma notícia jornalística assinala, de imediato, que o segundo enunciador, o do poema, foi surpreendido pela singularidade da notícia, a ponto de expressar seu estranhamento em uma nova edição do texto original. Muda o enfoque e recategoriza o anterior. Ele sincretiza nessa tarefa as funções actancias de observador e de sujeito enunciador, lugar a que convida o leitor a ocupar também. É ele quem oferece uma sequência aspectualizada, apresentando, na leitura e na reescrita, a sequência das ações, com seus cortes, seu ritmo, e a cobertura figurativa.

Para interpretar a narrativa e as ações do sujeito narrativo, o observador assume a função de sujeito cognitivo que procura, no contexto social, a grade cultural de valores, para a caracterização da personagem. É dessa rede de onde o discurso poético parte para apreender a rotura, a fratura. A percepção da fratura evidencia que houve uma negação da moralidade coletiva, pelo menos do morro da Babilônia, já que, nela, parece não se entender a sequência das ações de João Gostoso. O suicídio e as condições assinaladas não se explicam numa pessoa plenamente integrada na comunidade. A sua opção de suicidar-se sobrepõe à narrativa uma outra grade de leitura que não se explicita, que surpreende como uma incógnita, que redistribui uma nova axiologia, As ações enumeradas, como obedecendo a uma ordem requerida, reverberam como negadas em seu valor cotidiano, e alçadas a expressão de outro – novo – conteúdo. Como se, denunciadas em sua dessemantização em que o sujeito o é simplesmente de um saber-fazer, elas são submetidas a um processo de ressemantização.

Nesse processo duplo, a pergunta que surge recai sobre o destinador. A focalização coloca em xeque o destinador da moralidade coletiva, e ao mesmo tempo aponta para a virtualidade de um outro destinador; inclusive é possível que João Gostoso figure como destinador de si mesmo. Esse procedimento torna possível entender sua ação como um gesto, um “belo gesto”, inaugurando uma moralidade pessoal.

O ensaio *O belo gesto* atribui um grande peso ao observador. Como espectador de um espetáculo intersubjetivo, pede-se a ele que interprete o que aconteceu, com a garantia de poder “reler à sua maneira a significação da sequência”. Deve eleger entre as possibilidades que oferece a abertura axiológica do devir, colocada em marcha:

Assim, a irrupção do inesperado, a escolha da elipse, do silêncio, do contratempo ou do “contrapé”, dão consequentemente margem à reflexão: a invenção dos valores é cooperativa, o espectador é solicitado a participar dessa criação como “coenunciador” do futuro universo de valores. De certa maneira, se a ética é do domínio do autor do belo gesto, a estética é do domínio do observador-intérprete: vigorosamente solicitado pela ruptura da troca, este é submetido à surpresa, à admiração, se não ao espanto. A emoção estética é exatamente, parece-nos, o elemento desencadeador de seu fazer interpretativo, o que significa dizer que a estetização das condutas é o meio pelo qual se consegue tornar sensível o momento em que novos valores são inventados. (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 26)

O “belo gesto”, enquanto afirmação do individual contra o coletivo, e de uma moral pessoal em face de uma moral social, encena um espetáculo intersubjetivo, fundindo estética e ética em um processo original de semiose que mobiliza o plano da expressão e o do conteúdo. Se o sujeito cognitivo normalmente convoca a rede cultural através da observação de comportamentos moralizados, na invenção de uma nova moralidade, ocupa a cena a sensibilidade, uma maneira de sentir e reagir às coisas, que provoca um processo de emersão de sentimentos mais profundos. Enquanto a moral social vê o sujeito modalizado através de um saber-fazer, cujos gestos e comportamentos assim codificados constituem o plano de expressão da semiose em uso, a moralidade individual se baseia em um saber-ser. Implantando-se uma dimensão passional, a dimensão estética – onde o saber-ser, desenhado como uma

“maneira de fazer”, é a manifestação do sensível – atrai um novo plano de expressão. A práxis enunciativa individual cria seu próprio uso.

O gesto que se converte em um “belo gesto”, ou seja, um acontecimento, deve ser visto na totalidade do processo em que se encontra; no caso do poema em questão, o sujeito observador deve ler, interpretar através de índices contextuais postos, os quais lhe permitem reconstruir as etapas pressupostas na narração. Portanto, necessita-se de uma figurativização do processo em suas fases sucessivas que se assuma como plano de expressão autônoma. Plano que se enriquece da expressão estilística, como se destaca na distribuição em versos das ações de João Gostoso, na elipse de suas motivações, no silêncio do ator, cujo fazer parece ressemantizar-se sem que se indique como. Nega-se o estereótipo dos atos de comer, beber e dançar como práticas normais dos que frequentam o bar depois do trabalho. Contra essa enunciação ossificada, impõe-se uma enunciação idioletal, uma práxis totalmente individual. Uma nova ética.

Se o fazer interpretativo se desencadeia graças à sensibilização estética, a estetização das condutas – como João na sequência ordenada de ações – é a que põe em destaque o tempo quando se inventam novos valores. Na estetização e na invenção, a competência na organização da expressão é essencial: quanto maior é sua economia maior é a abertura aos mundos de valores, e suas possibilidades de interpretação: o poema – este poema de Bandeira – impacta ao leitor porque, postando-se junto ao observador, ele é sensibilizado por essa falta de informação, como se os dados fossem insuficientes para explicar o comportamento inesperado de João e seu modo de fazer, em contraste com a clareza sobre os dados e sentidos na rede coletiva. Um desencontro em que, por um lado, os signos parecem suficientes para a significação ossificada pelo uso e, por outro, o entendimento de que se descarta essa semiose para permitir a entrada de uma nova.

No espetáculo intersubjetivo do belo gesto o trabalho do intérprete é mais árduo, porque tem que arrancar o segmento dos eventos do fluxo diário, dos comportamentos e atitudes codificados. Não havendo acesso direto ao conteúdo, é a partir do plano de expressão – da figurativização, da dimensão estética, do sensível – que o espectador tem que começar.

No poema “Poema tirado de...”, por tratar-se de um texto poético e não mais jornalístico, sobrepõem-se dois níveis de escritura, em que a notícia de periódico já vem interpretada; cabe ao observador expressar-se em nova enunciação – a poética – em que um caminho interpretativo se traça ao leitor pelo menos conforme as convenções básicas literárias. Se é possível pensar que o “belo gesto” tenha ocorrido na narrativa, a consideração do gesto como “belo gesto” que fratura se deve à percepção do observador: no primeiro momento, da passagem do jornalístico ao poético, e, sem seguida, graças à leitura do poema, pelo leitor.

O “belo gesto”, portanto, provoca uma fratura que pode conduzir o sujeito a uma nova etapa, a aplicar-se na busca de outra “forma de vida”. Se o ator do relato trabalha a significação de suas ações dentro dos princípios teorizados aqui como a de “belo gesto”, o leitor só pode intuir, mas não ter certeza. Em nossa proposta, é do ponto de vista do observador-enunciador do poema que o focalizamos e não o do protagonista. O espetáculo visto e vivido pelo observador como o de um acontecimento, como uma revelação, ainda que na experiência de outro, o induz a empenhar-se na construção de uma nova “forma de vida”. É isso que estamos considerando na sequência que construímos, na qual ao poema anterior seguem os poemas “Maçã” e “O martelo”.

Quando publica *Da imperfeição*, em 1887 – informa Edna Nascimento (2014, p.35) – Greimas abala a solidez do esquema narrativo canônico ao discorrer poética e figurativamente com belos exemplos sobre a rotina e a dessemantização em que o sujeito se encontra em seu cotidiano. Nesse texto, o semióticista reconhece que o hábito petrifica as ações do sujeito, que não têm mais significado para ele, no entanto, na sua rotina ele pode ser surpreendido por uma fratura, pelo inesperado que irrompe, e esse mesmo sujeito que na previsão do esquema narrativo canônico busca a conjunção com o objeto, sente-se em estado de fusão com ele. [...] São as fraturas que instauram o acontecimento estético e provocam o rompimento do hábito cotidiano, modificando o sujeito que retorna inquieto dessa experiência vivida. Ele passa então a ser movido e comovido pela possibilidade de dar novo significado às coisas.

Vejamos como isso se realiza em forma de poema:

Maçã

Por um lado te vejo como um seio murcho
 Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão
 placentário
 És vermelha como o amor divino.

Dentro de ti em pequenas pevides
 Palpita a vida prodigiosa
 Infinitamente

E quedas tão simples
 Ao lado de um talher
 Num quarto pobre de hotel.

(BANDEIRA, 1967, p.294)

O poema começa com o sujeito enunciado em um quarto de hotel – vem-se a saber no final – diante de uma maçã: acaba de dar-se seu encontro com o objeto. A disposição do sujeito já sofreu a atração estética e se coloca em curso a comunicação entre eles. Os elementos do mundo, parcisos, indicam que o cotidiano se apresenta em um grau disfórico não desprezível: a conjunção com o lar está substituída por uma disjunção de seu lugar ou uma conjunção não desejada com um lugar alheio. O sujeito, nessa situação de dispersão, como que é atraído por um pequeno detalhe a que se agarra para salvar-se: uma maçã murcha na mesa. A continuidade do exterior sofre já a ação que introduz a descontinuidade, origem da significação. Instala-se a disposição, a receptividade que vai possibilitar ao sujeito viver algo que rompe a cotidianidade aí representada de forma extrema.

Logo, e concomitantemente, identificam-se sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. Este é sujeito de uma atividade, de *ver*, e aquele de um dizer: Eu vejo, declara. O que é importante aí? Não somente que alguém veja, mas que se traduza esse ver em uma declaração verbalizada. A ação referida, o ver, só ganha realidade e concreção para o sujeito na medida em que é dita. O enunciado verbal tem, pois, função performativa. O ato narrado ou descrito é criado para o sujeito pela enunciação verbal, enquanto o ele próprio se conscientiza de sua reflexão e da existência do objeto. O sujeito – da enunciação e do enunciado amalgamados – se imobiliza: o verbo está no presente indicativo – “te vejo” – numa experiência interiorizante e verticalizante, aspectualmente durativa. À sensibilização segue, pois, o nascimento

do sujeito cognitivo. O objeto se torna objeto do sujeito ao mesmo tempo em que o sujeito se faz objeto de si mesmo.

Há que considerar, pois, esse olhar como um olhar *atento*. Impõe uma parada somática, do corpo, para concentrar-se no olho. O ponto de vista é do sujeito que se coloca como aquele que vê para em seguida dizer como vê o objeto: e o vê manipulando estrategicamente a *perspectiva*. De um lado... e de outro. Mas uma perspectiva que não depende do objeto, mas do sujeito que se move. Um voltar ao redor da maçã, dividindo-a em partes, dando início a um processo rico de ressemantização.

Ao contrário da parataxe do poema anterior, “Maçã” se abre por uma estrutura sintática de subordinação que determina logo a entonação, o ritmo do verso e a atmosfera tímica da leitura. “Por um lado”, diz, e segue carreando o discurso em um tom baixo, produzido pela distribuição do acento, seguido na linearidade por encontros fonéticos, principalmente de nasais, que ampliam a duração. Ao mesmo tempo, instala-se a expectativa pelo segundo termo sintático – “Por outro” – que dá passo a um verso longo, sustentando a respiração até que se cumpra a figuração imagética, visual e aspectual (“pende todavia”) do cordão placentário.

A reflexão tem uma característica específica, é imaginativa: esta vai permitir ao sujeito ver o objeto valendo-se de uma comparação ou de uma metáfora. Ensina-nos Bachelard (2008, p.2/22) que a poesia nasce do devaneio. Importantíssimo para Bachelard: as coisas ganham sentido para o homem porque este as vê através do devaneio. Assim, a isotopia figurativa do fruto se recobre de outra isotopia figurativa e temática: da mãe e da maternidade. É esse devaneio que permite ao eu lírico, localizado em uma dimensão patêmica e ética, ir implementando uma estrutura axiológica e viver a fratura. Primeiro, a forma geométrica, enriquecida de espessura, de volume, lhe sugere um seio, sobre o qual ainda projeta um tempo transcorrido, de aspecto terminativo: a maçã, um seio murcho que já cumpriu seu papel de provedor de vida. Em seguida, o devaneio se desloca ao princípio do processo, a uma primeira cena, a cena de *uma mãe parida*.

Após esse percurso, ao retomar o lugar inicial no espaço, o olhar reflexivo já é outro, está transfigurado. A percepção visual se enriquece. Vendo-a novamente de fora, permite-se ler a fruta sensorialmente, deter-se em um ponto mais atrativo,

atentando no vermelho que se destaca nesse cenário até então desprovido de cor. Mas esse elemento externo já vem contaminado pelo sentido anterior da forma imaginada. Por isso, como em um segundo passo do percurso, essa cor pode instalar a sacralidade que apoiada na imagem materna impulsiona a uma sistema simbólico religioso. A fronteira acaba de ser transposta.

O salto de uma dimensão a outra, contemplativa, reflexiva, se oferece em seu resultado. Sua expressão se impõe como se só possível em um novo verso, menor e conclusivo: “És vermelha como o amor divino.” Ainda persiste a prevalência figurativa da maçã. Diz o verso, após a pausa: “És vermelha como...”. Na contemplação, o extensivo se desloca a favor do intensivo - nos termos de Zilberberg (2011). Imantado pela intimidade manifesta nas formas da segunda pessoa, um intervalo permite ao sujeito evocar um outro código que não o alimentar. A cor do fruto, timizado, se faz embreagem para outro sistema significativo: permite imergir mais profundamente, e deixar-se ler como expressão do divino. O humano, o terreno se mantém, preserva-se, mas assim se valoriza. E isso requer uma boa pausa, um momento de repouso, um final de estrofe.

Retomando a isotopia da maternidade, em nova estrofe, após ter visto a fruta de um lado e de outro, a perspectiva muda em uma nova descontinuidade. O sujeito observador parte a fruta em duas. Do exterior vai ao interior. O que permite ler a maçã como um ventre por dentro, imagem que se amplia abstratamente para chegar à figuração do útero universal. E, com esse valor, como se apresenta? Matriz, mas escondida, pequenina, humilde, em uma conjunção do extensivo e do intensivo. Surpreende o sujeito o contraste entre o ser e a aparência, a potência primordial e seu modo de presença.

Nesta nova estrofe, segue a mesma orientação o olhar interpretativo. Primeiro a contemplação do objeto em devaneio, mantendo a isotopia figurativa da maçã: “Dentro de ti em pequenas pevides.” Uma constatação que requer um tempo, que põe em suspenso o pensamento e a admiração; sentimento e pensamento que só se complementam em um novo verso, que prepara a oposição do pequeno ao grande na promessa virtual, sensorialmente percebida: “Palpita a vida prodigiosa.” Sintagma bastante rico sensorialmente começando pela divisão em dois segmentos contrastantes nesse sentido. É valorizado pela retomada de um fonema forte,

explosivo, do verso anterior /p/ – “pequenas pevides” – que soa igualmente em outro par de consoantes próximas, as dentais /t/ e /d/ – “Dentro de ti... pevides”. Nesse segundo verso – “Palpita a vida prodigiosa” – a explosão do /p/ inicial que se reitera na segunda sílaba /pi/, e se combina com a sequência da vogal aberta /a/ alternando-se com /i/, iconiza a pulsação virtual da vida prometida. Promessa que se reafirma na segunda parte do hemistíquo, ao dilatar-se na entonação, na persistência do eco da primeira. Ao arrebanhar, porém, a isotopia do volume e da fecundidade nesse /o/, estrategicamente presente na linearidade de “pro-digi-o-sa”, o final estala na alegria da vogal aberta /a/.

O sentido encontrado, em uma espécie de epifania, só pode expressar-se em uma única palavra; esta se isola em um único verso, cujo ritmo pausado se alarga em profundidade, de sua verdade absoluta, nesse degustar sensorial dos /ii/ arrastados pelas nasais; estas voltam fechando o verso e a estrofe, girando ao redor desse centro contrastado da sílaba /ta/, forte e aberta: “infini-ta-mente”, como que acompanhando o afunilamento dos versos na estrofe: 10, 9, 5 sílabas.

Para legitimar o até aqui revelado no devaneio, ou através do devaneio, o enunciador tem que voltar e mais concretamente a seu lugar e a seu tempo. Ao fazê-lo, tem nas mãos outro objeto que é realocado no espaço físico, até então não explicitado. Um espaço, seu contexto concreto – social, econômico, cultural – origem e guarda da significação mesma até aí perseguida. Um contexto-espacó que se povoá, pois, de dinamismo; percorrendo de novo o traçado pelo observador, o olho do leitor vai de um ponto ao outro; conecta, traça linhas de sentido: recuperando a totalidade das partes em que se havia dividido, recuperando a unicidade, a maçã assume seu lugar. Lugar que se define pelo traço da subtração; alheio, passageiro, carente de sentidos afetivos. Emprestado. Dentro de outro maior, da comunidade pressuposta, de onde vem o sujeito e para onde deve voltar.

No âmbito desse espaço alheio, o sujeito fala com seu interlocutor, em primeira mão, a própria maçã. O movimento comunicativo vai do sujeito à maçã, esta num prato de hotel. Um lugar dentro de outro, destinador primeiro dos valores codificados. Daí alça voo – a vida, amor vermelho, divino – e volta ao centro mesmo: ao prato em uma mesa de um quarto pobre de hotel. Aí termina a moralização do trajeto vivenciado. Na observação do objeto estético, concomitante constrói-se o sujeito estético até o

momento de graça final – uma epifania na dimensão diminuta de uma natureza morta – cuja profundidade se expressa na estrofe-exclamação que fecha o poema.

De todas maneiras, está aí um homem salvando-se da perda de sentido do cotidiano. Como teria feito o habitante de Babilônia, João Gostoso? E o teria feito de outra maneira? Outra maneira que veremos em outro poema de Bandeira.

O poema focaliza, pois, uma cena que se poderia considerar como uma experiência fulcral em busca desta nova forma de vida, cujo princípio fundamental assim se formula: “salvar os elementos mais cotidianos”, como declara “O martelo”.

O martelo

As rodas rangem na curva dos trilhos
Inexoravelmente.
Mas eu salvei de meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos.
O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.

Dentro da noite
No cerne duro da cidade
Me sinto protegido.
Do jardim do convento
Vem o pio da coruja.
Doce como um arrulho de pomba.
Sei que amanhã quando acordar
Ouvirei o martelo do ferreiro
Bater corajoso o seu cântico de certezas.

(BANDEIRA, 1967, p. 294)

O poema está constituído de duas estrofes que se diferenciam a partir do tempo verbal: na primeira o pretérito e, na segunda, o presente, que neste texto se referem realmente a dois tempos cronológicos. O enunciador toma a si mesmo como objeto do discurso. Do passado relatado ele regressa ao presente da enunciação, na forma de uma voz que se dirige a um interlocutor figurativamente não identificado, mas que é ele desdobrado.

O poema se abre de uma maneira bem marcada. Toda a primeira parte da estrofe, os dois primeiros versos, tem a forma de uma máxima. Como a expressão terminativa de todo um percurso que aí se condensa, em seu sentido, abrangente e

abstrato, próprio dessa modalidade discursiva. O sujeito projeta um simulacro da vida e do homem dominado pela aceitação do inevitável. Um estado patêmico que se denominaria “resignação”?

Estes dois versos compõem uma oração completa: sujeito, verbo, complementos, e em ordem direta. E se fecha com um ponto final. Uma oração assertiva: não há saída. O advérbio destacado, sozinho no segundo verso, a escolha de uma única palavra – longa – encerrando o período verbal grifam seu sentido semântico – a inexorabilidade do destino. Em toda a extensão do plano de expressão, a oração marca o caráter disfórico de seu sentido metafórico através da reiteração de um fonema nada brando /R/. A última palavra soa como um gongo na ordem linear escolhida, do trajeto narrativo implícito em que o a função de anti-sujeito cabe à vida.

Após a pausa deste segundo verso tão específico, a contra-narrativa se anuncia fortemente na adversativa que abre o verso seguinte: “Mas eu salvei...” O sujeito marca sua presença ao contrapor à determinação do anti-sujeito algo que depende dele: a força de alguém que reage e age decisivamente; um sujeito que quer e encontrou o saber e o poder-fazer. Sincretizam-se sujeito cognitivo que interpreta o que lhe é oferecido, e a moralização resultante de saber aceitar e lidar com a realidade: o que acontece a todos sem perdão recebe dele a expressão metafórica “naufrágio”. A mesma disposição anímica dos poemas anteriores reaparece: o poeta vence o seu agarrando-se às coisas mais humildes. A isotopia temática da modéstia se recobre da isotopia figurativa espacial que sustenta um programa narrativo: “Meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.” O transcurso do tempo e com ele a vida é encarado não como perda, mas como soma que se resguarda como o que confere sentido. Se o poeta se refere a “todas as casas” do passado, pode-se então ver aí uma expansão espacial a que corresponde uma expansão temporal, que poderiam atuar forças de dispersão, de perda. Mas o eu lírico se faz sujeito que intervém em cada lugar e em cada ponto de uma e de outra. Sobre elas age de maneira que seu presente seja de contenção conjuntiva: “Meu quarto resume...” Sinônimo positivo do “cerne” ambíguo que aparece na segunda estrofe?

Ao contrário de Drummond, que se situa e situa a todos em um horizonte universal, Bandeira escolhe um espaço específico, o de nossa identidade, de nosso núcleo: a casa. E aí o lugar que mais diz respeito ao sujeito, como ensina Bachelard

(2008). Está aí o mesmo lugar do poema anterior: o quarto. A área do horizonte do enunciador não se expande, pelo contrário, ocorre um movimento de convergência ao lugar onde se refugia o presente-passado do risco de desfazer-se.

Na segunda estrofe, em que coincidem o aqui e o agora do enunciador, processa-se toda uma transformação. Desnuda-se o que se silencia na primeira estrofe. Ao dizer-se “Dentro da noite” – não “À noite” – o tempo se espacializa e contém, envolve o sujeito. O espaço concreto é a cidade, mas se retrai, é “cerne”. Termo com que se situa o sujeito e define o espaço. Sempre essa necessidade do centro, como o útero materno. No entanto o centro neste poema, mais que centro é cerne, e é duro, não o centro/cerne da maçã que salva o sujeito do anonimato e do frio do quarto de hotel.

Ainda que o qualifique como “duro” com toda a carga semântica do termo, contra toda a expectativa por ele aberta, “se sente protegido”, declara o sujeito. Em seguida, esse centro se especifica: o entorno de um convento, com seu jardim. Dois espaços construídos, mas contrários: um fechado e outro aberto. Mas a combinação deles sugere proteção, serenidade, contra o que estaria além, ao redor. No entanto o horizonte que se abriria ao ar, à natureza do jardim, e a uma transcendência salvadora do convento é ambíguo. Ambiguidade que se confirma pela referência à coruja cujo pio – negativo no imaginário brasileiro – é enlaçado numa similaridade inesperada ao arrulho pomba. Aos dois signos conservam aqui a iconicidade das manifestações sonoras das aves: pio e arrulho. E a forja dessa equivalência é o sujeito. É preciso destacar que o elemento negativo – a coruja – é que faz parte do convento. É ele que sofre a transmutação. Está aí uma exemplificação do que seria essa salvação dos elementos mais cotidianos e com eles a da personagem? A ambiguidade ou a modalização deceptiva do até aqui dito se desvela nos versos seguintes.

Nos últimos versos tudo muda: “Sei que amanhã quando acordar/ Ouvirei o martelo do ferreiro/ Bater corajoso o seu cântico de certezas”. Imagem forte pelo universo escolhido, o do ferro. De dureza mineral. Matéria que se pretende modificar, pela força decidida do ferreiro, que não bate mas golpeia. E por que denominar o ruído do golpe como canto, fechando essa trilogia sonora: pio, arrulho, canto? Porque o canto participa do ritualístico, eleva a outra dimensão: do sagrado. Como o conto e a dança de João Gostoso?

Este é o objeto requerido pelo sujeito, o desejado na salvação no mundo feito de naufrágios. Mas a força emprestada às imagens é especiosa, não confirma o dito, o falseia, porque fala de desejo, desejo de afirmar uma crença. E não uma verdade. A voz, da enunciação, entra num agudo estado patêmico, complexo. Mobiliza-se a modalização veridictória. O sujeito cognitivo faz uma leitura, uma interpretação de sua vida já transcorrida e, contrariando o dito no primeiro verso, verdade inquestionável para todos, pretendevê-la como a realização de uma forma de vida, no sentido greimasiano. Nova forma de vida que teria se originado na competência de ler a maçã, e se inaugurado quando pela primeira teria salvo do “naufrágio os elementos/mais cotidianos”. Uma forma de vida reconhecida na persistência no passado e que se promete no futuro. O presente seria a confirmação reiterada da promessa. Mas um presente sofrido, feito de dúvida como se desvela na última parte de “O martelo”, em que o sujeito da enunciação nela se trai.

A leitura de textos literários, sobretudo de poemas, termina depois do ponto final com a abertura do silêncio em que, de acordo com Alfredo Bosi, realmente se dá a confraternização universal. É nesse espaço-tempo interior de conjunção que o afeto se permite, como diria Bachelard, devanear. Um desses devaneios é imaginar, dentro do entorno histórico – individual ou coletivo – as razões ou motivos da origem do poema. Devaneio em que se confirma, além disso, que toda leitura é uma releitura, na qual se mobilizam nossas leituras anteriores do mesmo texto, ou de outros textos do mesmo autor ou de outros. Um devaneio, portanto, que se alimenta da história de leituras de cada leitor, que lhe permite avançar nesse caminho de verdades construídas, imaginadas. Esse devaneio nos sugeriu a busca de um entorno que preenchesse o contorno dos poemas já nossos conhecidos.

Na sequência aqui seguida, como resposta ao “acontecimento” vivido com a notícia sobre João Gostoso, os dois últimos poemas parecem amarrar a coerência já conhecida do que é o poeta Manuel Bandeira, ao menos boa parte de sua obra. O “menor” do apodo que ele mesmo se deu se traduziria nesse tom menor – na enunciação da voz e das atitudes – com que apregoa haver “salv [ado] de [seu] naufrágio os elementos cotidianos”, sabendo, por outro lado, que se trata, antes de mais nada, não propriamente de uma verdade efetiva, de um saber-ser, mas da enunciação de um querer-saber-ser.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. A.de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- GREIMAS, A.J. & FONTANILLE, J. O belo gesto. In NASCIMENTO, E.M.F.S.; ABRIATA, Vera L. Rodella (Org.) *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014, p. 13-34.
- NASCIMENTO, E.M.F.S. Formas de vida, acontecimento e semiótica das culturas: de Greimas a Zilberberg. In NASCIMENTO, E.M.F.S. & ABRIATA, Vera L. Rodella (Org.) *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014, p. 35-54.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividias. São Paulo: Ateliê, 2011.

Recebido em: 30/06/2017

Aceito em: 19/08/2017

Liberdade e absurdo em *Carvão animal*, de Ana Paula Maia

Freedom and absurd in Carvão animal, by Ana Paula Maia

Ornella Erdos Dapuzzo¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo elaborar uma discussão referente ao romance *Carvão animal* (2011), de autoria de Ana Paula Maio. Partindo da presença marcante de dois dos principais personagens (Ernesto Wesley e Ronivon), intenta-se conferir a esse trabalho uma análise das noções de “absurdo” e “liberdade”. Para tanto, buscaremos algumas considerações desenvolvidas por filósofos como Albert Camus (2014) e Jean-Paul Sartre (1984), consubstanciando tais questões com aquela lançada na apresentação de “Carvão animal” no que concerne ao caráter do ser humano e ao meio em que se encontra, sinalizando as personagens citadas como sujeitos a serem pensados dentro das possibilidades teóricas.

Palavras-chave: Ana Paula Maio; Carvão animal; absurdo; liberdade.

Abstract: The present paper aims to elaborate a discussion regarding the novel *Carvão animal* (2011), written by Ana Paula Maio. By analyzing the remarkable presence of the two main characters (Ernesto Wesley and Ronivon), we attempt to bring to this work a reflection of the notions of “absurdity” and “freedom”. For this purpose, we are going to deal with the theories by Albert Camus (2014) and Jean-Paul Sartre (1984), with respect to the character of the human being and the environment in which he lives, signaling both mentioned characters as subjects to be thought within the theoretical possibilities.

Keywords: Ana Paula Maio; Carvão animal; absurdity; freedom.

Introdução

*eu sou como eu sou
pronome
pessoal intransferível
do homem que iniciei na medida do impossível*

*eu sou como eu sou
agora
sem grandes segredo dantes
sem novos secretos dentes
nesta hora*

*eu sou como eu sou
presente
desferrolhado indecente
feito um pedaço de mim*

*eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranquilamente
todas as horas do fim.
(Torquato Neto)*

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Professora substituta do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS). E-mail: ndapuzzo@gmail.com.

Especificado enquanto o último livro da trilogia “A saga dos brutos”, Ana Paula Maia expressa a seu/sua leitor/a que *Carvão animal*, da mesma forma que *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) e *O trabalho sujo dos outros* (2009)², teve por objetivo “expor como o caráter do ser humano pode ser moldado pelo trabalho que executa”, além de ponderar “como o meio intervém na construção das identidades e como essas identidades modificam o meio” (MAIA, 2011, s/p).

Partindo do título dado à saga, interessa introduzir um apontamento referente ao significado do termo “bruto”, uma vez que abrange diferentes especificações e auxilia para o início de uma reflexão acerca da obra como um todo. Segundo o dicionário “dicio online”³, o signo “bruto” pode ser compreendido como:

adj. Que continua no estado natural; que não foi trabalhado nem polido: matéria bruta, diamante bruto. / Não refinado: petróleo bruto. / Fig. Vulgar, grosseiro; tosco; violento, selvagem. / S.m. Fig. Indivíduo brutal, agressivo, violento. // Peso bruto, o que compreende o da embalagem. // Preço bruto, preço total, sem desconto. / S.m. Animal irracional.

Pensando a narrativa de Maia e a adjetivação dada aos personagens enquanto “brutos”, fica em pauta a tentativa de aproximação dessa qualificação aos significados encontrados. A “brutalidade” das personagens se resumiria à violência, grosseria e suposta “selvageria”, ou essa brutalidade carrega um senso crítico de rebaixamento do homem trabalhador à animalidade e ao seu “estado natural” anterior às “normas civilizatórias”? A brutalidade seria intrínseca ao trabalho realizado pelas personagens ou ela é uma noção construída dentro do imaginário dual (selvagem x civilizado) de grande parte de nós, leitores/as? Fica um tanto opaca a sinalização do termo “bruto”, uma vez que este pode ser compreendido a partir de uma qualificação tanto das personagens e seus trabalhos (bombeiro, cremador, minerador) ou mesmo do receptor inserido em uma dada cultura “civilizada”. Por fim, para além dessa dualidade, é possível pensar também que a qualificação de tais personagens enquanto “brutos” seria uma tentativa de sinalização da necessidade de criação de pessoas capacitadas

² Os dois títulos citados encontram-se em um livro, denominado *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, que dá nome à primeira novela.

³ O dicionário consultado pode ser encontrado em forma de aplicativo para smartphones ou através do site www.dicio.com.br.

– dispostas – ao trabalho considerado bruto, remetendo a brutalidade não ao sujeito, mas à ação.

Não cabe a este ensaio responder tais perguntas de forma enfática, porém, pensamos ser possível estender tais ponderações às análises pretendidas neste texto no que concerne à realidade, personalidade e trabalho das personagens principais da obra: Ernesto Wesley e Ronivon. Para tanto, buscaremos algumas considerações a respeito da noção de “absurdo” e “liberdade” desenvolvidas por filósofos como Albert Camus (2014) e Jean-Paul Sartre (1984), consubstanciando tais questões com aquela lançada na apresentação de “Carvão animal” no que concerne ao caráter do ser humano e ao meio em que se encontra.

Dividido em dez capítulos, *Carvão animal* carrega uma possível pretensão de oferecer a quem lê o direito de refletir sobre essas pulsões de “absurdo” e “liberdade” através das ações presentes ao longo da narrativa. As posturas apresentadas por cada personagem em suas escolhas são meios que podemos usar para chegar a algumas ponderações sobre os questionamentos lançados por Ana Paula Maia em sua apresentação ao livro. Assim, questionamos: de que forma se dá a consciência de liberdade e absurdo nos personagens aqui a serem apresentados? É possível que essa tomada de consciência auxilie em uma suposta modificação do meio em que agem? A partir de tais proposições, visamos o desenvolvimento deste ensaio partindo da análise teórica referente aos conteúdos selecionados à verificação e, em seguida, uma análise da obra literária em questão⁴.

Considerações acerca do “absurdo” e da “liberdade”.

Buscando pensar o texto de Ana Paula Maia a partir das possibilidades de reflexão a respeito do “absurdo” e da “liberdade” desenvolvidos por Albert Camus (2014) e Jean-Paul Sartre (1984), importa atentarmo-nos a alguns pressupostos básicos sobre ambos os termos para, enfim, consubstanciar com o texto literário da autora.

⁴ Embora o texto ofereça uma pluralidade de possibilidades de verificações e análises, o presente trabalho não irá trazer considerações substanciais acerca da relação direta dos personagens e seus trabalhos. Buscaremos um enfoque nas ações de tais personagens a fim de elaborar as possíveis aproximações com a noção de “homem absurdo” e “liberdade”.

Em *O mito de Sísifo* (2014), Camus elabora uma espécie de ensaio para abordar um dos assuntos essenciais em sua obra, a respeito da *existência humana*. Mas para além da dupla “existir” e “humanidade”, Camus aprofunda suas questões direcionando-se a um olhar que pretende adentrar nas possibilidades de enfrentamento do absurdo: “viver” ou “suicidar-se”. A partir de tais elementos – sempre correspondentes a uma ideia mais ampla de “existência” – extraímos o elemento-chave da tese do filósofo argeliano e que nos interessa para este trabalho: o absurdo.

De acordo com Camus (2014), esse entendimento do absurdo se daria a partir do momento que tomamos em nossa consciência a existência da cisão entre *homem* e *mundo*. Ou seja, Camus admite que o absurdo advinha da confrontação entre esses dois elementos a serem comparados, mas não é o ato dessa comparação em si que gera o absurdo, e sim a consequência que surge nesse processo de confronto. Nas palavras do filósofo:

Em toda parte o absurdo nasce de uma comparação. Tenho fundamentos para dizer, então, que o sentimento do absurdo não nasce do simples exame de um fato ou de uma sensação, mas sim da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a supera. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não consiste em nenhum dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação. (CAMUS, 2014, p. 41)

Essa confrontação, segue Camus, se instaura no momento em que um determinado sujeito torna consciente para si o processo de *nostalgia* e de *irracionalidade*. A sensação nostálgica é fruto do desejo que o homem possui em alcançar a felicidade e ordenar-se através da razão, ao passo que a ideia de irracionalidade se ergue no entendimento de que o mundo não responde a esses desejos humanos ou, nas palavras do autor, “o silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 2014, p. 39). O absurdo é entendido, logo, como “o divórcio entre o espírito que deseja e o mundo que decepciona” (CAMUS, 2014, p. 56). A respeito dessa consideração de Camus, Jack Reynolds sintetiza que:

[...] Camus se refere ao absurdo como brecha entre o que os entes humanos esperam da vida e o que de fato encontram. Os indivíduos buscam por ordem, harmonia e mesmo perfeição, ainda que não possam encontrar evidência alguma de que essas coisas existam. Em

O mito de Sísifo Camus busca retificar isso, basicamente encorajando os indivíduos a desistirem de seu desejo por uma ordem razoável e coerente para o mundo. É o anseio humano por razão em um mundo desarrazoadado que é responsável pela absurdade da condição humana, e ele sugere que a busca incessante por razão, destacada no Iluminismo, alienou a humanidade de si mesma. (REYNOLDS, 2014, p. 31-32)

Partindo dessa consideração e traçando uma aproximação com a noção de “liberdade”, o filósofo cede espaço para a discussão do que sintetiza como “a liberdade absurda”. Construída em contraposições às realizações teóricas de Sartre, Albert Camus apropria-se da ideia de “liberdade” e sugere que “o homem absurdo comprehende que não é realmente livre” (CAMUS, 2014, p. 63). Tal pressuposição é resultante da observação que faz no tocante de que a única liberdade possível é aquela voltada ao espírito e à ação. Em outras palavras, Camus direciona seu pensamento para sinalizar que a consciência é ativada ao reconhecimento do absurdo, sendo a única certeza possível de apego a de que “nada é certo” (CAMUS, 2014, p. 59) e, além disso, seria por estarmos dentro desta condição que despertaríamos um senso de revolta, caracterizado como uma espécie de *recusa*, no sentido de que ao homem absurdo resta o esgotar-se (CAMUS, 2014, p. 61).

A forma que Camus aproxima, então, seu entendimento de liberdade à realidade do homem absurdo é a partir da proposta de que a liberdade, em uma situação precedente à consciência absurda, não passaria de uma ilusão alicerçada na projeção de um futuro, ou seja:

Antes de encontrar o absurdo, o homem cotidiano vive com metas, uma preocupação com o futuro ou a justificação (não importa em relação a quem ou a quê). Avalia suas possibilidades, conta com o porvir, com sua aposentadoria ou o trabalho dos filhos. Ainda acredita que alguma coisa em sua vida pode ser dirigida. Na verdade, age como se fosse livre, por mais que todos os fatos se encarreguem de contradizer tal liberdade. Depois do absurdo, tudo fica abalado. A ideia de que “existo”, minha maneira de agir como se tudo tivesse um sentido (mesmo que, eventualmente, eu diga que nada tem), tudo isso acaba sendo desmentido de maneira vertiginosa pelo absurdo de uma morte possível. Pensar no amanhã, determinar uma meta, ter preferências, tudo isso supõe acreditar na liberdade, mesmo que se assegure, às vezes, não ter essa crença. Mas nesse momento sei perfeitamente que

não existe tal liberdade superior, a liberdade de *existir* que é a única que pode fundar uma verdade." (CAMUS, 2014, p. 62)

Seguindo essa lógica da liberdade ilusória, Camus afirma, ainda, que à medida que o homem se abstrai nesse porvir, carecia de se confrontar com as exigências daquilo que contemplava enquanto uma meta. Tornava-se, portanto, "escravo de sua liberdade" (CAMUS, 2014, p. 63). Entretanto, na consciência do absurdo que resulta da confrontação entre seus desejos e o mundo, a liberdade passaria a ser apreendida em meio a essa falta de esperança para com o "amanhã". "Não há amanhã" (CAMUS, 2014, p. 63), diz Camus, e, por essa razão, o homem pode, enfim, entregar-se a sua liberdade profunda.

Vale sinalizar, como meio de conciliação das proposições efetuadas até aqui, que o homem absurdo está totalmente direcionado à sua morte. "Não há amanhã", há a morte, poderíamos acrescentar. Por conta dessa resolução na morte – a única possibilidade de se eliminar o absurdo –, o homem poderia ativar sua paixão e "esgotar tudo o que é dado" (CAMUS, 2014, p. 65). Ou seja, o entendimento de que a morte é o elemento final e possível de anular o absurdo emanciparia o sujeito em relação a sua busca por um "sentido da vida". Esta passaria, então, a não ser passível de sinalizar um sentido, mas, ao contrário, de eleger uma postura de indiferença com o porvir.

As análises e construções filosóficas apresentadas por Camus podem soar, muitas vezes, como um discurso que reduz o homem a sua própria aniquilação: ou por meio do suicídio, ou por meio da consciência do absurdo que é a vida e sua própria condição de ser. Tais pressupostos, entretanto, não visam um discurso sobre o "pessimismo", pelo contrário, aproximando-se às considerações de Sartre, buscam alimentar a emancipação do homem e demonstrar o caráter otimista que se pode ser gozado no momento em que precisamos a nossa condição no mundo. Rebatendo as objeções feitas à filosofia existencialista, Jean-Paul Sartre, em *O existentialismo é um humanismo* (1984), menciona que "não existe doutrina mais otimista [do que a existencialista], visto que o destino do homem está em suas próprias mãos" (SARTRE, 1984, p. 15). Segundo o filósofo francês:

o homem nada mais é do que o seu projeto; só existe na medida em que se realiza; não é nada além do conjunto de seus atos, nada mais que sua vida [...] nada mais é do que uma série de empreendimentos,

que ele é a soma, a organização, o conjunto das relações que constituem esses empreendimentos. (SARTRE, 1984, p. 13-14)

Tomando o homem enquanto um ser formado a partir de suas ações, Sartre busca esclarecer que somos plenamente responsáveis por nossas vidas e é essa condição que nos torna, então, condenados a sermos livres. A liberdade, segundo o existencialismo sartreano, não está à mercê das situações factuais da nossa vida, uma vez que o exercício de liberdade se ampara na perspectiva da “escolha” humana. Em suma, o homem se fundamentaria a partir de dois aspectos diferentes: a facticidade e a liberdade, podendo aquela ser negada ou (re)interpretada – o que geraria a *transcendência* discutida pelo autor –, pois, segundo a filosofia em questão, as ações nada mais são do que a prática dessa escolha do homem e essa prática nada tem a ver com as facticidades. Reynolds, em busca de sintetizar esta questão, explica:

É parte de nossa *facticidade* que nascemos em uma certa sociedade, com certos atributos físicos e sociais, e que nos encontramos em situações não diretamente escolhida por nós. Contudo, para Sartre, a existência humana sempre *transcede*, ou se move para além (nega, ou niilifica, para usar o termo de Sartre) desses fatos sobre nossas circunstâncias. Somos sempre *livres* para pensar outras possibilidades, outros tipos de vidas, e para negar a situação dada na qual presentemente estamos. A existência humana deve sempre transcender esses fatos brutos sobre nossas vidas, os quais não podemos mudar. Podemos, e devemos, sempre nos lançar para além desses fatos para criar outros projetos, e somos sempre livres para interpretar esses fatos de vários modos diferentes. (REYNOLDS, 2014, p. 89)

A *facticidade* descrita e resgatada por Reynolds poderia ser compreendida como as “disposições físicas e sociais” (p. 87) que nos são apresentadas desde o nascimento. Porém, segundo Sartre, por estarmos “condenados à liberdade”, sempre temos a possibilidade de transcendência frente a nossa situação (social, biológica, física, situacional, espacial, etc.). Logo, Sartre direciona essa ideia para que pensemos a liberdade como uma espécie de consequência da morte de Deus⁵, pois só a partir da renúncia da possibilidade de um ser uno (onipotente, onipresente, onisciente) é que o homem consolidaria sua premissa existencial: ser livre. Segundo o filósofo:

⁵ Sartre salienta, ainda, que partir da morte de Deus não é querer estabelecer a verdade de sua inexistência, mas apenas considerar que é através dessa possibilidade de não-deus que os sujeitos podem experimentar da liberdade e de toda responsabilidade emanada dela. Ver: *O existencialismo é um humanismo* (1984).

Dostoiévski escreveu: “Se Deus não existisse, tudo seria permitido”. Eis o ponto de partida do existentialismo. De fato, tudo é permitido se Deus não existe, e, por conseguinte, o homem está desamparado porque não encontra nele próprio nem fora dele nada a que se agarrar. Para começar, não encontra desculpas. Com efeito, se a existência precede a essência, nada poderá jamais ser explicado por referência a uma natureza humana dada e definitiva; ou seja, não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. (SARTRE, 1984, p. 9)

A respeito dessa afirmação que o filósofo francês arrisca em manter – no que concerne ao homem enquanto mediador de sua própria liberdade – é valioso que atentemos para o fato, muitas vezes confundido, de que Sartre não justifica a realidade opressiva através da noção de “culpa individual”. Na verdade, nem seria possível partir de uma consideração de sujeito individual uma vez que, dentro da filosofia discutida pelo autor, o homem atestaria que “escolhendo-me, escolho o homem” (SARTRE, 1984, p. 7). Ou seja, a premissa existencial de que “a existência precede a essência” se baseia na consideração de que não há uma “natureza humana”, visto que “deus está morto” e, portanto, não podemos direcionar a humanidade a uma concepção divina (ou um resultado das escolhas de um Deus). Em relação a isso, Sartre sinaliza para a liberdade e para o fator de que somos plenamente responsáveis *pelo que e por quem* somos. A partir disso, vemos a argumentação que se direciona para uma noção que não se calque em um conceito de sujeito enquanto “individual”, pois, de acordo com o autor, “quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens”⁶ (SARTRE, 1984, p. 6). E segue:

Ao afirmarmos que o homem se escolhe a si mesmo, queremos dizer que cada um de nós se escolhe, mas queremos dizer também, que, escolhendo-se, ele escolhe todos os homens. De fato, não há um único de nossos atos que, criando o homem que queremos ser, não esteja criando, simultaneamente, uma imagem do homem tal como julgamos que ela deve ser. Escolher isto ou aquilo é afirmar, concomitantemente,

⁶ Ao escolher como ponto de partida o *cogito* cartesiano (“penso, logo existo”), Sartre está afirmando que ao apreender-se a si mesmo, o homem apreende o outro. É dessa intersubjetividade que se alicerça a ideia de que “o outro é indispensável à minha existência tanto quanto, aliás, ao conhecimento que tenho de mim mesmo” e conclui ponderando que “é nesse mundo [intersubjetivo] que o homem decide o que ele é e o que são os outros” (p. 16).

o valor do que estamos escolhendo, pois não podemos nunca escolher o mal; (SARTRE, 1984, p. 6-7)

Por fim, a partir dessas questões básicas lançadas nesta seção, buscaremos pensar as ações e facticidades das personagens de *Carvão animal* como pressupostos para uma discussão referente à “liberdade” e ao “absurdo”, pensando sempre nas possibilidades de *transcendência* frente a uma realidade que é diariamente carbonizada e carbonizadora.

A narrativa de *Carvão animal* em diálogo com Camus e Sartre

Ernesto Wesley ouviu tudo calado. Consternado, abaixa os olhos. Ele entende perfeitamente o mineiro e sabe que esse homem nunca mais esquecerá o que aconteceu ali. Espera que isso faça dele melhor em tudo, pois certamente essa experiência interferirá em seu caráter e fortalecerá o seu espírito.
 (Ana Paula Maia)

Efetivar a leitura de *Carvão animal* é uma espécie de ativação sinestésica, uma vez que essa experiência literária pode gerar uma projeção sensitiva entre realidade textual e receptiva. Em outras palavras, o texto produzido por Maia oferece uma temática que caminha ao lado da própria criação linguística efetivada. Ao mesmo tempo em que somos postos/as diante de caracterizações e descrições de um espaço e situação que nos impactam e geram inércia, as frases são dispostas ao longo da narrativa de forma abrupta, objetiva e, a certa medida, direta. Essa estética pausada⁷, que torna muitas vezes a narrativa um campo quase que “automatizado”, se instaura como possibilidade de fôlego frente a um texto que nos leva a um sufocamento pírico.

Uma das motivações centrais do texto em análise é a forte presença do fogo enquanto objeto possível de delineação das subjetividades das personagens construídas. O fogo é aquele que queima, mata, deteriora o corpo ao pó. Por outro lado, é carregado de simbologia que o relaciona à noção de regeneração e

⁷ Nota-se que o parágrafo que inaugura a obra apresenta-se construído com oito frases diferentes, causando uma não fluidez. Vale salientar, entretanto, que essa caracterização apontada não busca conferir (des)valorização à escrita, pelo contrário, intenta demonstrar que a temática abordada por Ana Paula Maia se consubstancia com o próprio formato narrativo escolhido.

renascimento. O fogo, da mesma forma que o homem, se for sufocado “morre por não poder respirar” (p. 47). Igualmente, o fogo também “pode ser fascinante, mas é assassino” (p. 49) e “se não for sufocado a tempo, o fogo é quem nos sufoca” (p. 49).

Ao descrever as possíveis analogias entre *fogo* e *homem*, o narrador cria um campo de possibilidades para se pensar a “essência” a ser formada por cada uma das personagens ao longo do texto. Ernesto Wesley e Ronivon são conectados pela presença do calor e do fogo e em cada um dos dois há uma diferenciação de constituição de *si* que se forma a partir da relação que constroem com o mundo a sua volta.

Ernesto Wesley, “um brutamontes de ombros largos, voz grave e queixo quadrado” (p. 15), lida com o fogo de maneira a combatê-lo. Profissão: bombeiro. Apresentado no primeiro capítulo do romance, ocupa-se diariamente com as chamas e com a eminência do óbito e, por conta disso, “acostumou-se aos gritos de desespero, ao sangue e à morte” (p. 10).

Acostumar-se a gritos, sangue e morte corresponderia a uma possível conformidade com a existência em curso. Para além de uma conformidade, uma eupatia com a condição direcionada a si. A partir de tal argumento, Ernesto Wesley poderia ser considerado um homem que ultrapassa seus conjuntos de circunstâncias de vida, uma vez que, ao estar disposto na presença de uma realidade incomensuravelmente violenta, resigna-se e intenta por uma provável transcendência.

Em um determinado momento da diegese, após a execução de um trabalho, Ernesto Wesley justifica sua escolha em tornar-se bombeiro como resultado da sua coragem para “ir aonde ninguém queria ir” (p. 56). Usar a “coragem” como precedência para uma escolha pode ser uma sugestão do que Sartre mencionou quando disse que “a realidade não existe a não ser na ação” (p. 13). Ou seja, a personagem não parte da argumentação do “não agir” perante a possibilidade de existência de outros sujeitos que poderiam fazer o seu trabalho por ele, pelo contrário, ele reverte a situação e se coloca enquanto aquele que faz e, ao fazer, cria seu conjunto de relações e empreendimentos que virão a constituir quem ele é. O narrador afirma, no início do texto:

No fim tudo o que resta são os dentes. Eles permitem identificar quem você é. O melhor é que o indivíduo preserve os dentes mais que a própria

dignidade, pois a dignidade não dirá quem você é, ou melhor, era. Sua profissão, dinheiro, documentos, memória, amores não servirão para nada. Quando o corpo carboniza, os dentes preservam o indivíduo, sua verdadeira história. Aqueles que não possuem dentes se tornam menos que miseráveis. Tornam-se apenas cinzas e pedaços de carvão. Nada mais. (MAIA, 2011b, p. 9)

Quando subtrai a “dignidade”, “profissão”, “dinheiro”, “documentos”, “memória” e “amores” a *nada*, ele está diante de um processo de redução das características e condições do sujeito e, segundo o que Sartre afirmaria, frente a “facticidades” que não são pontos centrais para o exercício da liberdade inerente a sua condição humana. Em outros termos, ocorre o que poderemos entender como uma negação de tais fatores condicionais em relação à certeza última que é a morte. Poderíamos arriscar afirmar que, para além dessa negação, estamos diante da formação de um homem absurdo. Resgatando as considerações já discutidas anteriormente, é eficaz considerar que Ernesto Wesley é um homem já consciente da cisão entre “homem” e “mundo” e, por conta disso, apresenta-se de forma quase que inanimada. Essa sensação que pode ser ativada em nós, leitores/as, de estarmos diante de uma personagem que aparenta uma quase apatia de si e do seu entorno, poderia ser restituída a partir de uma ótica de libertação. Ernesto Wesley age de acordo com sua própria dança, sem cultivo de esperanças ou amparo alheio e, ao mesmo tempo, o homem que se tornou está em comunhão com o outro que é salvo por ele. Adiante, o narrador continua:

Quando começou a trabalhar, descobriu que nesta profissão há uma espécie de loucura e determinação de salvar o outro. Seus atos de bravura não o fazem julgar-se herói. No fim do dia, ainda sente seus impactos. É na tentativa de preservar alguma esperança de vida em algum lugar que todos os dias ele se levanta e vai para o trabalho. (MAIA, 2011b, p. 10)

Conforme relata o narrador, a ação diária rumo ao trabalho torna-se uma rotina que se configura para além da repetição de atividades, mas instaura o processo de “acostumar-se” a alguma coisa. No caso apresentado, interessa notar que a banalização da ação se constitui na presença da possibilidade de “salvação” que, embora seja projetado ao outro, é possível de ponderação e flexão ao “eu” agente. Ernesto Wesley, ao projetar sua ação ao outro, buscando salvá-lo, salva a si mesmo. É

em seus atos que dispõe da elaboração dos impactos que estariam por vir, e esses impactos são o que tornam o personagem essa figura resiliente.

Segundo Camus (2014), “o homem cotidiano não gosta de demorar. Pelo contrário, tudo o apressa” (p. 81) e o homem absurdo começa no instante em que esse homem cotidiano e apressado termina, “no ponto em que, deixando de apressar o jogo, o espírito quer entrar nele” (CAMUS, 2014, p. 81). A resiliência de nossa personagem é como uma consequência de sua entrega ao seu próprio tempo, de onde pode extrair suas forças para continuar em sua vida “sem consolo”, conforme Camus (CAMUS, 2014, 2014, p. 65). Nesse sentido, ao passo que aparenta uma apatia cotidiana, está em constante resistência ao choque desse espaço em que se encontra no seu *agora*. Camus sintetiza que uma das características desse homem absurdo “é não acreditar no sentido profundo das coisas” e, nesse processo de se manter unido ao seu tempo, “[o homem absurdo] é aquele que não se separa do tempo” (CAMUS, 2014, p. 78).

A profundidade possível para Ernesto Wesley é em relação ao cuidado com os dentes. Embora essa afirmação aparente sarcasmo, a narrativa da obra inicia com a tese de que os indivíduos devem preservar os dentes “mais do que a própria dignidade, pois a dignidade não dirá quem você é, ou melhor, era.” e “aqueles que não possuem dentes se tornam menos que miseráveis” (CAMUS, 2014, p. 9). Ao mencionar essa necessidade de preservação bucal, esse sujeito do texto sugere que o homem nada mais é que um corpo invisível e abjeto e, no fim, no momento possível da vida, a única verdade que resta é o nada. Poeticamente, Ricardo Araújo Barberena (2016) confere aos dentes uma plural significação:

Dentes: presas que mordem e mastigam as sobras do sujo cotidiano, numa digestão empobrecida. Dentes: lacinantes e perfurantes armas dos cães-de-rinha, que mutilam para sobreviver. Dentes: ausentes nas bocas fétidas de Edivardes e Erasmo Wagner, que pastam os grudes de lixo. Dentes: vestígios paleontológicos de uma espécie de ser humano que habita as áreas abjetas, porcas e invisíveis da nossa sociedade. (BARBERENA, 2016, p. 464)

Os dentes, toda essa potência vislumbrada para uma arcada dentária e fixa, pode ser uma tentativa de metáfora com a própria realidade absurda de indiferença com o amanhã. Se partirmos da afirmativa de que o modo prático de anulação da realidade absurda está na morte, a diligência com os dentes torna-se o ponto de

fixação da não especulação de uma esperança. À vida resta a morte. Da morte se sobressaem os ossos, quando não se tornam cinzas.

Ronivon, irmão de Ernesto Wesley e trabalhador da “Colina dos Anjos”, crematório da cidade na qual residem, é uma personagem que nos possibilita ampliar a discussão sobre os elementos que emergem da narrativa. Lidando com corpos mortos diariamente, em meio a fornos quentes, cinzas e pó, Ronivon vê a morte de forma objetiva: geradora de lucros e possibilidades. O que anteriormente sinalizávamos enquanto “o fim do absurdo”, complementa-se agora com o caráter de criador de vida – e de morte, uma vez que vemos a afirmação de que “a morte ainda pode gerar morte. Ela se espalha até quando não é percebida.” (p. 59). O narrador traz tal afirmativa levando em consideração suas reflexões acerca do mundo enquanto espaço físico que também se deteriora e, em certo momento do texto, deparamo-nos com a seguinte ponderação:

O planeta é mensurável e transitório. Assim como o espaço para armazena lixo está se findando, para inumar os cadáveres também. Daqui a algumas décadas ou uma centena de anos haverá mais corpos embaixo da terra do que sobre ela. Estaremos pisando em antepassados, vizinhos, parentes e inimigos, como pisamos em grama seca; *sem nos importarmos*. O solo e a água estarão contaminados por necrochorume, um líquido que sai dos corpos em decomposição e possui substâncias tóxicas. (MAIA, 2011b, p. 59, grifo nosso)

Ao incitar que “não se importariam” de estarem pisando em corpos, sugere que a prática diária de incineração e o contato direto com os cadáveres no subsolo da “Colina dos Anjos” remodelou a relação de Ronivon com as noções de morte e vida. Para o narrador, são os corpos do crematório que garantem a subsistência, além de serem responsáveis por fornecer parte da energia da cidade de Abalurdes, onde seus moradores “sabem aproveitar bem os seus mortos” (p. 69). Segundo o narrador, “os fornos são como mulheres fecundadas que geram a vida. A vida é o carvão, mas que também é morte.” (p. 118).

Essa analogia que assume a vida enquanto morte é um ponto de interesse para pensarmos o estatuto de liberdade desses homens presentes na narrativa de Maia. Uma vez conciliada a vida com a morte, as personagens (tanto Ronivon quanto seu irmão, Ernesto Wesley) agem de forma a reconhecer a condição humana. Não negam

nem suas “facticidades” nem sua liberdade de ação e, por fim, vivem de forma a não sobrepujar o “agora” com falsas idealizações de um amanhã.

Considerações finais

O homem absurdo, consciente de sua situação solitária frente à indiferença do mundo, não acredita nas possibilidades de transcendência. Compreende que é na vida, no seu instante presente, que existem as expectativas de significação de um viver. Desmacha as viabilidades de esperança e, ao passo que comprehende a liberdade que possui, se constitui de uma profunda angústia a respeito de sua existência.

Talvez seja por conta disso que Ernesto Wesley e Ronivon, em suas cotidianidades quentes, entre a vida e a morte passíveis de serem constantemente ressignificadas, sejam essas figurações do que Camus salientou como “homens absurdos” e Sartre, ao discutir os processos de negação para uma emancipação do ser, “homens livres”.

O parágrafo final de *Carvão animal* nos oferece uma síntese dessa trajetória entre vida e morte, resgatando que a existência humana se substancia a partir das relações possíveis entre o “estar vivo” e o “estar morto”:

As lembranças de dores eram suprimidas pelo que tinham de melhor, e o melhor que tinham era a vida, e chegará o momento em que ela deixará de existir para todos. Eles celebravam o fato de estarem vivos, mesmo sem perceberem. São eles homens que aprenderam a seguir em frente e a direcionar o olhar para o foco menos miserável possível. (MAIA, 2011b, p. 151)

Portanto, a consciência de liberdade e absurdo que afirmamos existir nas personagens analisadas se alicerçaram, majoritariamente, nessa capacidade de apreenderem as condições humanas – e de si próprios –, de forma a conduzirem suas vidas em direção ao nada. Em outras palavras, a consciência absurda/livre se forma no ponto em que, fora de esperanças de um porvir e calcados na comunhão entre corpos vivos e mortos, Ernesto Wesley e Ronivon se apresentam crentes na “infecundidade” de uma vida ordenada, segundo discorre Camus (2014, p. 75). Por fim, essa consciência pode ser considerada um fator de modificação das relações instauradas

entre as personagens e seus respectivos ambientes de vivências e trabalhos, perpetuando, quiçá, na modificação do meio em que agem.

REFERÊNCIAS

- BARBERENA, Ricardo Araújo. A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia. *Revista Letras Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 458-465, 2016. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/26163/0>. Acesso em: 8 set. 2017.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- MAIA, Ana Paula. Apresentação. In: MAIA, Ana Paula. *Carvão animal*. Rio de Janeiro: Record, 2011a.
- _____. *Carvão animal*. Rio de Janeiro: Record, 2011b.
- REYNOLDS, Jack. *Existencialismo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método*. São Paulo: Abril Cultural, 1984 p.1-32.

Recebido em: 23/11/2017

Aceito em: 16/04/2018

Virginia Woolf e Victoria Ocampo: Sob uma Perspectiva Brasileira

Virginia Woolf and Victoria Ocampo: A Brazilian Perspective

Maria Aparecida de Oliveira¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar o impacto de Virginia Woolf na produção literária de Victoria Ocampo. Ocampo disseminou a escrita de Virginia Woolf nos países de língua espanhola, por meio de suas traduções, palestras e publicações. Tal relação trouxe benefício para ambas, o progresso de Ocampo como escritora teve um dramático impacto depois do encontro com Woolf. Ocampo foi severamente criticada por suas relações europeias. Perón, o então presidente da Argentina, pensava que Ocampo estaria difundindo uma visão imperialista; outros, ao contrário, a consideravam uma nacionalista, pois seu trabalho foi de extrema importância para construir a cultura argentina. O feminismo de Ocampo estava ligado à sua posição cosmopolita, sempre viajando e trabalhando para construir uma ponte cultural, artística e literária, a qual romperia com o isolamento da Argentina e ajudaria a difundir a produção artística e literária dos escritores latino-americanos.

Palavras-chave: Virginia Woolf; Victoria Ocampo; feminismo; influência literária.

Abstract: This paper aims at investigating how Woolf impacted Victoria Ocampo's literary production as it appears in Ocampo's *Testemonies*. Ocampo disseminated Virginia Woolf's writings in the Spanish-speaking world through translations, public lectures and publications. This relationship was of mutual benefit in a remarkable manner to both of them, Ocampo's progress as a writer was dramatically impacted by Woolf. Ocampo was severely criticised because of her European relations. Peron, the president of Argentina, thought she was spreading an imperialist vision; others, on the contrary, thought that she was a nationalist because her work was of great assistance in building an Argentinian culture. Ocampo's feminism was linked to her cosmopolitan position, always travelling and working to build a cultural, artistic and literary bridge, which would break Argentina's isolation and would help to spread the artistic and literary production of the Latin-American writers.

Keywords: Virginia Woolf; Victoria Ocampo; feminism; literary influence.

Introdução

Este artigo tem como objetivo investigar o impacto de Virginia Woolf na produção literária de Victoria Ocampo. Ocampo disseminou a escrita de Virginia Woolf nos países de língua espanhola, por meio de suas traduções, palestras e publicações. O artigo está basicamente organizado em quatro partes. Inicialmente, abordarei o encontro entre Virginia Woolf e Victoria Ocampo, dando detalhes sobre as impressões de cada uma delas. Em seguida, discutirei um pouco sobre a tradução de *A Room of One's Own* e a posição de Woolf em relação a ela. Após esse momento, será examinada a importância da fotografia de Gisele Freund e as circunstâncias que a

¹ Doutora em Estudos Literários (UNESP/Araraquara). Professora da Universidade Federal do Acre (UFAC). E-mail: mariaoliv@yahoo.com.

envolia. Finalmente, me concentrarei nos escritos de Ocampo sobre Woolf. Começando com “Carta a Virginia Woolf”, texto escrito em 1934, assim que Ocampo encontrou Woolf. Depois, eu passarei a discutir *Virginia Woolf en su diario* e, por último, eu gostaria de abordar o discurso de Ocampo na Academia de Letras, no qual ela menciona Virginia Woolf e sua importância em motivá-la a escrever. Como embasamento teórico, este texto será indicado pelas ideias de Gayle Rogers em *Modernism and New Spain: Britain, cosmopolitan Europe, and literary history*. Sobre a vida de Victoria Ocampo o texto segue as orientações de Doris Meyer em *Victoria Ocampo: Against the wind and the tide*. Sobre a relação entre Woolf e Ocampo, seguiremos os passos de Laura Maria Lojo Rodríguez no texto “A gaping mouth, but no words: Virginia Woolf enters the land of butterflies”.

Woolf e Ocampo – O encontro

Victoria Ocampo (1890-1979) nasceu no seio de uma família argentina rica e aristocrática, cuja posição ofereceu-lhe muitos privilégios, mas também ditou como deveria comportar-se em uma sociedade extremamente patriarcal². Desde o início, Ocampo teve que lutar contra muitos obstáculos para sobreviver em um ambiente literário e acadêmico altamente patriarcal para que pudesse realizar seus objetivos artísticos.

Ocampo foi a fundadora e editora de uma das mais importantes revistas literárias da sua época, *Sur*, ao redor da qual vivia uma elite literária argentina, marcada pela presença de Bioy Casares e Jorge Luis Borges; assim como escritores americanos e europeus, com quem Ocampo mantinha contato. O objetivo da *Sur* era desenvolver uma ponte entre a cultura europeia e a Latina Americana. Por um lado, Ocampo sabia como a Argentina estava isolada; por outro lado, ela estava consciente da falta de interesse de outros países na cultura latino-americana. Assim, contra todas as marés, como Doris Meyer (1990) caracterizou a jornada da escritora, Ocampo lutou mais de 40 anos para manter seu empreendimento, traduzindo e disseminando cultura

² De acordo com o Dicionário Feminista,

<https://feminismonapratica.wordpress.com/2016/01/24/dicionario-feminista/>, o conceito de sociedade patriarcal define-se pelo controle masculino sobre a mulher, sendo mantido e assegurado pelo machismo, misoginia e seus derivados.

e trazendo escritores da Europa e dos Estados Unidos. Ela conhecia pessoalmente escritores como Valéry, Cocteau, Wells, Shaw e Lacan. Muitas escritoras contribuiram para moldar seu pensamento feminista, tais como Maria de Maeztu, Gabriela Mistral e, especialmente, Virginia Woolf. Silvia Beach foi a responsável por apresentar Ocampo a Woolf, dando-lhe uma cópia do ensaio *A Room of One's Own*.

O primeiro encontro entre Ocampo e Woolf ocorreu em 26 de novembro de 1934, quando Ocampo foi apresentada a Woolf por Adous Huxley em Londres na exposição fotográfica de Man Ray. Por um lado, Ocampo estava absolutamente fascinada pela escritora inglesa. Virginia Woolf, por outro lado, apreende Ocampo como uma personagem exótica. A percepção da escritora inglesa da América do Sul era semelhante àquela apresentada no romance *A Viagem*, de Virginia Woolf. Nas correspondências entre as duas escritoras encontramos:

Dear Madame Okampo [sic]

You are too generous. And I must compare you to a butterfly if you send me these gorgeous purple butterflies [orchids]. I opened the box and thought "this is what a garden in South America looks like!" I am sitting in their shade at the moment, and must thank you a thousand times.³
(WOOLF, 1979, p. 349)

Se, por um lado, Woolf criou uma visão exótica de Ocampo, introduzindo uma clara distinção entre as duas. Ocampo, por outro lado, alimentou o imaginário de Woolf sobre a América do Sul, enviando-lhe uma caixa com grandes borboletas de diferentes países, inclusive do Brasil.

A tradução de *A Room of One's Own*

Quando Victoria Ocampo escreveu a Woolf expressando seu interesse em traduzir *A Room of One's Own* para o espanhol, publicando-o pela editora *Sur*, Woolf reagiu com um pouco de ceticismo. Por que os leitores sul-americanos estariam interessados em seus romances? O que os seus romances e esses leitores teriam em

³ Querida senhora Okampo [sic]

Você é muito generosa. E eu devo compará-la a uma borboleta, já que você me enviou estas maravilhosas borboletas violetas [orquídeas]. Eu abri a caixa e pensei "isso é como deve ser um jardim na América do Sul!" Estou sentada à sombra delas nesse momento, e devo agradecê-la mil vezes.
(WOOLF, 1979, p. 349, tradução nossa)

comum? Woolf estaria agindo com insegurança em relação à recepção de seus trabalhos em outros países? Ou ela estava se comportando de maneira esnobe em julgar o “Outro”, como ela já havia feito em seu romance *A Viagem*? Woolf estava bem consciente da sua posição como escritora eurocêntrica, como se pode observar em *Moments of Being*:

Prime Ministers never consult me. Twice I have been to Hendon, but each time the aeroplane refused to mount into the air. I have visited most of the capitals of Europe, it is true; I can speak a kind of a dog French and mongrel Italian; but so ignorant am I, so badly educated, that if you ask me the simplest question – for instance – where is Guatemala? – I am forced to turn the conversation.⁴ (WOOLF, 1985, p. 204)

O fato é que a realidade de Ocampo era completamente desconhecida a Woolf, a língua espanhola para ela era como “a gaping mouth, but no words”. Era um mundo que Woolf podia apenas imaginar. Para Ocampo, traduzir *A Room of One's Own* em 1935 era um importante passo. A leitura de *A Room of One's Own* foi fundamental naquele momento facilitada ao público pelo olhar de uma mulher, a primeira leitora feminista de Woolf na América Latina. Sobre as edições publicadas em espanhol por Victoria Ocampo em Buenos Aires, Woolf diria:

[...] and I shall be proud to see *A Room* look like that. I think the Room is the best to begin on: then perhaps, if you want another, *Orlando* or *To The Lighthouse*. I heard from your Agent this morning; and oddly enough by the same post got a copy of *Mrs Dalloway* in a Spanish translation. (Catalan I think) so don't do that.⁵ (WOOLF, 1979, p. 358)

Em relação à tradução, Ocampo a confiou ao brilhante escritor Jorge Luis Borges, ao invés de realizá-la ela mesma. Ao ser questionado sobre tradução, Borges, que tinha sua própria teoria sobre o ato de traduzir, como podemos ver em seu conto

⁴ Primeiro Ministros nunca me consultaram. Duas vezes fui a Hendon, mas cada vez o avião se recusou a alçar voo. Eu visitei a maioria das capitais da Europa, é verdade; posso falar um tipo de francês e italiano bem vira-lata; mas, quão ignorante sou eu, tão pessimamente educada, que se você me perguntar a simples questão – por exemplo – onde é a Guatemala? – sou forçada a mudar a conversa. (WOOLF, 1985, p. 204, tradução nossa)

⁵ (...) e devo estar orgulhosa de ver *Um teto* assim. Eu acho que *Um teto* é o melhor para começar: então, talvez, se você quiser outro, *Orlando* ou *Ao farol*. Eu ouvi de seu Agente esta manhã; e coincidentemente pelo mesmo correio chegou uma cópia de *Mrs. Dalloway* em uma tradução em espanhol (Catalão, eu acho), sendo assim, não o faça. (WOOLF, 1979, p. 358, tradução nossa)

“Pierre Menard, Autor de Quixote”, no qual ele questiona se o tradutor é também um criador ou um recriador do texto “orginal”. Como era típico de Borges, ele iria ficcionalizar sobre a tradução de *A Room of One’s Own*, afirmando que na verdade a sua mãe seria a tradutora. “Sua mãe” apenas começou a traduzir após a morte do marido em 1938, ou seja, muito depois da primeira tradução de *A Room of One’s Own* ao espanhol. Borges declara que ele mesmo já era um feminista e não precisaria ser convertido ao feminismo. Assim, percebe-se que Borges entende *A Room of One’s Own* como um diálogo entre mulheres e, ainda, o entende como um manifesto para converter os homens ao feminismo. Talvez, ele acreditasse que sua mãe necessitava ser convertida, mas não ele próprio, já que se considerava um homem emancipado. Em “Professions for women” (1993) e, também, em *Three Guineas*, Woolf dirige-se ao leitor masculino, falando da necessidade da emancipação masculina dos estereótipos dos discursos patriarcais, mas *A Room of One’s Own* é fundamentalmente dirigido ao público feminino.

A Fotografia

Em 1939, Victoria Ocampo pediu a Gisèle Freund, famosa fotógrafa de escritores, para fotografar Virginia Woolf, que não gostou nem um pouco da ideia. Em 26 de junho de 1939, Woolf escreveu uma mensagem bastante contundente sobre a postura inconveniente de Ocampo, aparentemente, as duas haviam cortado relações nesse momento:

Dear Victoria,

Its quite true – I was annoyed. Over and over again I’ve refused to be photographed. Twice I had made excuses so as not to sit to Madame Freund. And then you bring her without telling me, and that convinced me that you knew that I didn’t want to sit, and were forcing my hand. As indeed you did. It is difficult to be rude to people in one’s own home. So I was photographed against my will about 40 times over, which annoyed me.⁶ (WOOLF, 1980, p. 342)

⁶ Querida Victoria,

É muito certo – eu fiquei irritada. Por diversas vezes, eu recusei ser fotografada. Por duas vezes tive que inventar desculpas para não posar para a Sra. Freund. E então você a trouxe aqui sem me consultar, o que me convenceu que você sabia que eu não queria posar e estava me forçando. Como de fato você o fez.

Gisèle Freund foi completamente surpreendida ao ler a reação de Woolf em seu diário e em suas cartas. Mas, a fotógrafa afirma que a realidade foi absolutamente diferente:

After seeing the projection of my color portraits of writers on June, 23, 1939, Virginia invited me to come back next day and photograph her. In those days, color film was still so weak that you could not take indoor shots, and I had to count on the cooperation of my subjects. In looking at the photos of Virginia that I publish here, you will also notice that she is wearing different dresses. Indeed, she had suggested changing dresses because "one or the other will be more photogenic for the color film." Do you seriously believe that a person who goes to such lengths for the success of her pictures feels herself "violated"?⁷ (FREUND, 1985, p. 96)

Ao final, Woolf ofereceu a Freund o álbum de fotografias tiradas por Mrs. Cameron, tia de Virginia Woolf, a única fotógrafa na família. Infelizmente, a escritora inglesa não chegou a ver as magníficas fotografias devido ao início da Segunda Guerra Mundial. Ela morreu dois anos depois e essa foi a última vez que encontrou Victoria Ocampo. Ocampo somente viu as fotografias quando Freund veio para a Argentina, fugindo da perseguição nazista e se refugiou na casa de Ocampo, ficando ali por um momento antes de ir ao México, onde fotografou Frida Khalo, Diego Rivera e outras personalidades.

A Escrita de Ocampo

É difícil ser rude com as pessoas na sua própria casa. Então eu fui fotografada contra meu desejo por mais ou menos 40 vezes, o que me irritou. (WOOLF, 1980, p. 342, tradução nossa)

⁷ Depois de ver a projeção de meus retratos coloridos de escritores em 23 de junho de 1939, Virginia convidou-me para voltar no dia seguinte para fotografá-la. Naqueles dias, filme colorido era ainda tão fraco, que não se poderia fotografar em locais fechados e eu tinha que contar com a cooperação de meus indivíduos. Ao olhar as fotografias de Virginia publicadas aqui, você irá notar que ela está vestindo diferentes vestidos. De fato, ela havia sugerido mudar de vestidos, pois "um ou outro seria mais fotogênico para o filme colorido." Você acredita seriamente que uma pessoa que foi a tal extensão para o sucesso de suas fotos, realmente se sentiu "violada"? (FREUND, 1985, p. 96, tradução nossa)

Em relação à escrita de Ocampo sobre Woolf, gostaria de refletir sobre “Carta a Virginia Woolf”⁸ e, também, sobre *Virginia Woolf en su diario* e, finalmente, sobre o discurso de Ocampo na Academia de Letras. Desde o início, Woolf motivou Ocampo a escrever, a escrever sobre si mesma e, principalmente, a escrever como mulher:

I'm so glad you write criticisms not fiction. And I'm sure it is good criticism – clear and sharp, cut with a knife, [...] I hope you will go on to Dante, and then to Victoria Okampo. Very few women yet have written truthful autobiographies. It is my favourite form of reading.⁹ (WOOLF, 1979, p. 356)

E Ocampo expressa uma visão semelhante sobre a sua própria escrita:

Usted da gran importancia a que las mujeres se expresen, y a que se expresen por escrito. Las anima a que escriban “all kinds of books, hesitating at no subject however trivial or however vast”. Según dice usted, les da este consejo por egoísmo: “Like most uneducated English women, I like writing – I like reading books in the bulk”, declara usted. [...]

Ante todo, por mi parte, desearía confesar públicamente, Virginia, que *Like most uneducated Southamerican women, I like writing...* Y, esta vez, el uneducated debe pronunciarse sin ironía.

Mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer. Si a imagen de Aladino poseyese una lámpara maravillosa, y por su mediación me fuera dado el escribir en el estilo de Shakespeare, Dante, Goethe, Cervantes, o Dostoievski, tiraría la lámpara, se me ocurre. Pues entiendo que una mujer no puede aliviarse de sus sentimientos y pensamientos en un estilo masculino, del mismo modo que no puede hablar con voz de hombre.¹⁰ (OCAMPO, 1954, p. 103)

⁸ O texto “Carta a Virginia Woolf” encontra-se como um anexo no livro *Virginia Woolf en su diario*, publicado em 1954. O discurso de Ocampo na Academia de Letras encontra-se como um texto anexo no livro *Against the Wind and the Tide. Victoria Ocampo*, de Doris Meyer, publicado em 1990.

⁹ Fico contente que você escreva crítica e não ficção. E estou certa que seja boa crítica – clara e afiada, cortante como uma faca, (...) Espero que você vá de Dante à Victoria Okampo. Pouquíssimas mulheres têm escrito verdadeiras biografias. É a minha forma predileta de leitura. (quero dizer, sou incapaz de Shakespeare, e um sempre é) (WOOLF, 1979, p. 356, tradução nossa)

¹⁰ Você dá grande importância a que as mulheres se expressem, e que se expressem por escrito. Você as estimula a escreverem “todos os tipos de livros, sem hesitar em todos os assuntos, não importa o quanto trivial ou quanto vasto”. Segundo você, lhes dá esse conselho por egoísmo: “Como muitas mulheres inglesas não-educadas, gosto de escrever – gosto de ler livros em massa, declara você (...) Antes de tudo, por minha parte, desejaría confessar publicamente, Virginia, que *como a maioria das mulheres sul-americanas, eu gosto de escrever...* E, desta vez, o “mal-educadas” deve ser pronunciado sem ironia. Minha única ambição é chegar a escrever um dia, mais ou menos bem, mais ou menos mal, mas como uma mulher. Se eu possuísse uma lâmpada mágica de Aladin, e por sua mediação me fosse dado o

Podemos notar que essa correspondência entre elas discute sobre mulher e ficção, trazendo ressonâncias do texto de Virginia Woolf, “Women and Fiction”, mas, também, traz alguns aspectos de *A Room of One's Own*. Esse diálogo representa uma sala ocupada por duas mulheres discutindo e legitimando seus discursos em uma tradição literária patriarcal. Ocampo define sua “pobreza” em termos de uma tradição literária feminina ausente, mas também, significa criatividade e muitas possibilidades. Ocampo sentia que Woolf poderia nutrir essa carência, como Woolf o fez, incentivando-a constantemente a escrever. E Ocampo segue a sugestão de Woolf e escreve crítica literária como um “common reader” e, também, escreve sua biografia em forma de *Testemonios*, pois foi uma mulher testemunha das injustiças de seu tempo. Assim, em seus *Testemonios* temos um depoimento político, social e histórico. Hoje, poderíamos compreender os textos de Ocampo como um tipo de crítica literária feminista, extremamente útil para a análise das escritoras de seu tempo.

“Carta à Virginia Woolf”

Um mês depois do encontro com Virginia Woolf em 1934, Ocampo publicou “Carta a Virginia Woolf”, em espanhol, na qual ela descreve o impacto do encontro das duas:

[...] estas dos mujeres se miran (las dos miradas son diferentes). “Aquí un libro de imágenes exóticas que hojear”, piensa una. La otra “En qué página desta mágica historia encontraré la descripción del lugar en que está oculta la llave del tesoro?” Pero estas dos mujeres, nascidas en medios y climas distintos, anglosajona la una, la otra latina y de América, la una adosada a una formidable tradición y la otra adosada al vacío (“au risque de tomber pendant l'éternité”), es la más rica la que saldrá enriquecida por el encuentro. La más rica habrá inmediatamente recogido su cosecha de imágenes. La más pobre no habrá encontrado

dom de escrever ao estilo de Shakespeare, Dante, Goethe, Cervantes ou Dostoevski, me ocorre que eu jogaria fora a lâmpada. Pois, entendo que uma mulher não pode aliviar seus sentimentos e pensamentos em um estilo masculino, do mesmo modo que não pode falar com uma voz de homem. (OCAMPO, 1954, p. 103, tradução nossa)

la llave del tesoro. Todo es pobreza en los pobres y riqueza en los ricos.¹¹ (OCAMPO, 1954, p. 101)

Duas mulheres em uma sala discutindo mulher e literatura, elas têm diferentes olhares, mas têm muitas coisas em comum. O texto de Ocampo enfatiza as diferenças e, também, a grande identificação que sentia em relação à Virginia Woolf. Ela refere-se à crítica que Woolf faz à ira de Charlotte Bronte, Ocampo posiciona-se dentro do texto, expressando sua ira com força, energia e paixão no ato da escrita. Enquanto Woolf mantém-se distante, neutra e no controle do seu tom, para não parecer irada ou irracional.

Quando Ocampo escreve sobre Woolf, ela está fazendo uma revisão, uma rearticulação e uma reinterpretação de *A Room of One's Own*. Como uma das primeiras leitoras feministas de Woolf, Ocampo é fundamental em mediar e facilitar o texto de Woolf ao público de língua espanhola, compartilhando seu presente com outras escritoras latino-americanas e, também, as convida a escrever sobre elas mesmas, a lutar pelos seus direitos e a ocupar a sala literária, até então ocupada apenas por homens. Assim, essa sala não seria ocupada apenas por duas mulheres que se olham, se identificam e reconhecem as próprias diferenças, mas seria ocupada por diversas mulheres, de diversas nacionalidades, vindo de diferentes partes do globo, com diferentes olhares e ideias para contribuir com esse diálogo sobre mulher e literatura, empoderando umas as outras e desafiando-as para ocuparem os lugares que elas definitivamente merecem ocupar.

Como estamos fazendo neste artigo, convidando às mulheres a expressarem sua criatividade, empoderando-as a pensar sobre suas mães literárias em todo mundo, conectando e inspirando umas às outras. Ao fazê-lo, estamos mostrando que escrever ainda é um ato político, um ato de autoconsciência e de autorrealização.

¹¹ [...] Estas duas mulheres se olham (os dois olhares são distintos). “Aqui um libro de imagens exóticas que folhear”, pensa uma. A outra: “Em que página desta mágica história encontrarei a descrição do lugar em que está oculta a chave do tesouro?” Mas, essas duas mulheres nascidas em climas e meios distintos, uma anglo-saxã, a outra latina e da América, uma ligada a uma tradição formidável e a outra ao vazio (“ao risco de cair na eternidade”), a mais rica será aquela que sairá enriquecida pelo encontro. A mais rica terá imediatamente recolhido sua colheita de imagens. A mais pobre não haverá encontrado a chave do tesouro. Tudo é pobreza nos pobres e riqueza nos ricos. (OCAMPO, 1954, p. 101, tradução nossa)

Virginia Woolf em seu Diário

Ocampo inicia o texto “Virginia Woolf em seu Diário” criticando a censura masculina em relação à escrita das mulheres. Ela discute a edição de Leonard Woolf nos diários de Virginia Woolf e depois ela passa a discutir a influência de Leslie Stephen, pai de Woolf, na vida da escritora inglesa.

A leitura dos diários de Woolf leva Ocampo a pensar não apenas em Leslie Stephen, mas, também, como outros pais vitorianos tiranizaram a vida de suas filhas. Para Ocampo, ambos ensaios *A Room of One's Own* e *Three Guineas* são a história verdadeira da luta vitoriana, de um lado as vítimas (as filhas) do sistema patriarcal e de outro, os pais tiranos. Ocampo também relaciona a mesma luta contra a tirania no romance *To the Lighthouse*, conectando os ensaios políticos aos romances poéticos de Virginia Woolf. Ocampo comprehende os ensaios de Woolf como pedras lançadas duramente e os romances como pássaros que pairam suaves. A escritora argentina ainda compara os momentos poéticos e as experiências de *Moments of Being* com o livro *Doors of Perception* de Huxley. Ocampo analisa a experiência de Woolf com o tempo e seu desejo em expressá-la:

El Tiempo... la Edad! Vuelve siempre al tema. A los cincuenta años se pregunta si le quedarán veinte para trabajar. El deseo de escribir la devora. Escribir antes de morir, escribir siempre. Y “este sentido devastador de la brevedad febril de la vida” la hace abrazarse como una naufraga al trabajo.¹² (OCAMPO, 1954, p. 82).

Por fim, a escritora questiona os espaços vazios, os momentos de silêncio no diário de Woolf, seja devido à censura de Leonard Woolf ou devido ao próprio desejo de Woolf em silenciar os momentos críticos de sua vida antes da morte em 1940; ela sentia o perigo próximo, a opressão e a hostilidade da guerra, o que poderia explicar os vazios do texto. Ocampo sentia que a última página do diário poderia ser substituída pela última página do romance *The Waves*, em que Woolf diz:

¹² O tempo... a idade! Volta sempre ao tema. Aos cincuenta anos se questiona se ainda restariam vinte para trabalhar. O desejo de escrever a devora. Escrever antes de morrer, escrever sempre. E “este sentido devastador da brevidade febril da vida” a faz agarrar-se como uma naufrágia ao trabalho. (OCAMPO, 1954, p. 82, tradução nossa)

What enemy do we now perceive advancing against us, you whom I ride now, as we stand pawing this stretch of pavement? It is death. Death is the enemy. It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man's, like Percival's, when he galloped in India. I strike spurs into my horse. Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!¹³ (WOOLF, 1992, 228)

Mulheres na Academia

Ocampo foi a primeira mulher a participar da Academia de Letras na Argentina em 1977, infelizmente, ela morreu dois anos depois em 1979. Depois de uma vida de lutas contra ventos e tempestades, depois de passar 37 dias na prisão em 1953, devido ao governo fascista de Perón, parece que Ocampo ganhou um prêmio de consolação e reconhecimento público. Durante seu discurso na Academia, a escritora argentina menciona três importantes mulheres que influenciaram sua escrita e que moldaram sua identidade enquanto mulher e escritora. A primeira delas foi Virginia Woolf, que a encorajou a escrever, a escrever sobre ela mesma e a escrever como mulher. A segunda foi Gabriela Mistral, a escritora chilena ganhadora do prêmio Nobel em 1945, que a encorajou a manter suas raízes e sua identidade latino-americana. Finalmente, a terceira foi Agueda, sua ancestral indígena Guarani, que ela descobriu depois do diálogo com Gabriela Mistral. Sobre a primeira, Virginia Woolf, ela declarou que:

In 1934, I dedicated the first volume of my *Testemonios* published by Revista de Occidente to Virginia Woolf. She had encouraged me to write even without knowing exactly to whom she was charging such a delicate task. She didn't read Spanish, but she wanted women to express themselves in any language in any country and about any subject, however trivial or vast it might seem.¹⁴ (MEYER apud OCAMPO, 1990, p. 282)

¹³ Que inimigo percebemos avançando contra nós, você, que agora cavalgo, enquanto ficamos tateando este trecho de asfalto? É a morte. A morte é o inimigo. E a morte contra quem eu cavalgo com minha lança fincada e meu cabelo esvoaçante como um jovem, como o de Percival, quando ele galopava na Índia. Eu cravo as esporas no meu cavalo. Contra você que eu me lanço, invencível e implacável, Oh morte! (WOOLF, 1992, p. 228, tradução nossa)

¹⁴ Em 1934, eu dediquei o primeiro volume de meus *Testemonios*, publicado pela Revista de Ocidente à Virginia Woolf. Ela me encorajou a escrever, mesmo sem saber exatamente a quem ela estava encarregando esta delicada tarefa. Ela não lia espanhol, mas ela gostaria que as mulheres se expressassem em qualquer língua em qualquer país e em qualquer assunto, independente do quanto trivial ou do quanto vasto poderia parecer. (MEYER apud OCAMPO, 1990, p. 282, tradução nossa)

Sobre Gabriela Mistral e sua ancestral indígena Guarani, ela afirmou que:

The Nobel Prize didn't change Gabriela Mistral, who was half Indian and was born in the Valley of Elqui. This is not a demagogic stance. I am as incapable of demagogic as I am of pedantry. But in my capacity as woman, it is both an act of justice and an honor to invite my Guarani ancestor to this reception at the Academy and to seat her between the English and the Chilean, not because she deserves as others do, to enter an Academy of Letters, but because I, for my part, recognize Agueda as inherent justice.¹⁵(MEYER apud OCAMPO, 1990, p. 282)

Ocampo escreveu toda a sua vida sobre Woolf e isso a ajudou a entender melhor a relação entre as duas e quanto importante ela foi para o seu processo de desenvolvimento enquanto escritora e intelectual. Ao aceitar a indicação da Academia de Letras, Ocampo estava abrindo as portas para que outras mulheres participassem desse espaço, tipicamente patriarcal. Nesse momento, o mundo estava mudando drasticamente, a Argentina estava sob a impiedosa ditadura de Jorge Rafael Videla (1976-1981), o período mais sangrento em toda história da Argentina, o qual durou até 1983. Esse era o momento dos desaparecidos, das mães da "Praça de Maio" clamando pelos seus filhos desaparecidos. Neste momento, Ocampo estava apenas visualizando o começo e a grande necessidade por democracia, na qual homens e mulheres se beneficiariam e sentariam juntos nas mesas literárias da Academia. Woolf já havia notado em 1910 que o mundo havia mudado e em seguida ela acompanharia os desenvolvimentos da Primeira Guerra Mundial: *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway* e *To the lighthouse* são frutos de sua reflexão sobre esse período. Em *Three Guineas* e em *Between the Acts* ela iria discutir os desdobramentos que iriam culminar na Segunda Guerra Mundial, momento crucial em que a democracia estava sendo abalada.

Considerações finais

¹⁵ O prêmio Nobel não mudou Gabriela Mistral, que era metade indígena e nascida no Vale do Elqui. Essa não é uma afirmação demagógica. Eu sou incapaz de demagogia, quanto de pedantismo. Mas, enquanto mulher, é tanto um ato de justiça, quanto de honra, convidar minha ancestral Guarani para essa recepção na Academia e a posicionar entre a Inglesa e a Chilena, não porque ela mereça, como outras merecem, entrar para a Academia de Letras, mas porque eu, da minha parte, reconheço Agueda, como um ato de justiça inherente. (MEYER apud OCAMPO, 1990, p. 282, tradução nossa)

Ocampo lutou desde o princípio para tornar a utopia da democracia uma realidade. Nesse sentido, alguns críticos, por um lado, consideravam seus atos políticos como um feminismo social, porque ela considerava as mudanças nos direitos femininos como o tecido que une a sociedade. Gayle Rogers (2012), por outro lado, considera seu feminismo como internacional, porque estava ligado a uma agenda europeia e norte-americana. Além disso, também estava ligado à sua posição cosmopolita, sempre viajando e trabalhando para construir uma ponte cultural, artística e literária, a qual romperia o isolamento da Argentina e ajudaria a difundir a produção artística e literária dos escritores latino-americanos. Doris Meyer (1990) afirma que as pontes que Ocampo construía – entre indivíduos, entre continentes, entre gêneros e entre culturas – irão sem dúvida durar muito, permanecerão sempre e com certeza terão um grande impacto em escritoras de todo mundo.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis. "Pierre Menard, Autor de Quixote". In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAWS, Mary Ann & LUCKHURST, Nicola. *The Reception of Virginia Woolf in Europe*. London: Continuum, 2002.
- FREUND, Gisèle. *Gisèle Freund, photographer*. New York: Harry N. Abrams, 1985.
- MEYER, Doris. *Against the Wind and the Tide. Victoria Ocampo*. Austin: Texas University Press, 1990.
- OCAMPO, Victoria. *Virginia Woolf in her Diary*. Buenos Aires: Sur, 1954.
- ROGERS, Gayle. *Modernism and the New Spain: Britain, Cosmopolitan Europe and Literary History*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- VALIS, Noel & MAIER, Carol. *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*. London: Associated University Press, 1990.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Penguin, 1993.
- _____. *The Waves*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- _____. *Moments of being*. New York: Harcourt, 1985.
- _____. *The Letters of Virginia Woolf*. Vol. VI. New York: Harcourt, 1980.
- _____. *The Letters of Virginia Woolf*. Vol. V. New York: Harcourt, 1979.

Recebido em: 02/04/2018

Aceito em: 03/07/2018

“Zé Pelintra desceu”: exclusão, subversão e trânsito cultural

“Zé Pelintra got down”: exclusion, subversion and cultural transit

Juliano Nogueira de Almeida¹

Resumo: Inúmeras canções e obras literárias tematizam diversos personagens marginalizados. Dentre estes, temos a imagem do malandro, aquele personagem que, apesar de cometer pequenas contravenções, relativiza a lógica da modernização. O malandro, além de participar da ocupação do espaço urbano de modo errante, geralmente apresenta uma vida marcada por grandes vulnerabilidades. Apesar disso, o malandro desenvolve certas habilidades e destrezas em decorrência da necessidade de superar as mazelas com as quais se depara ao longo da vida. Merece destaque o arquétipo do malandro incorporado à entidade do sincretismo religioso denominada Zé Pelintra. Em algumas produções artísticas, assim como no imaginário popular, a entidade é considerada capaz de romper com os grilhões que aprisionam os fracos e os oprimidos. Assim, Zé Pelintra busca linhas de fugas e desliza por entre os mecanismos de captura e de exclusão dos grupos dominantes em proveito de uma vida livre das imposições e das segregações a ele impostas. Para pensar tais questões, será apresentado um trabalho fundamentado na literatura comparada e serão tomados de empréstimo alguns conceitos de autores da filosofia e dos estudos culturais, a exemplo de Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Homi Bhabha.

Palavras-chave: Marginalidade; subversão; religiosidade.

Abstract: Numerous songs and literary works thematize various marginalized personages. Among these, we have the image of the trickster, that person who, despite committing small contraventions, relativizes the logic of modernization. The rogue, besides participating in the occupation of the urban space in an errant way, usually presents a life marked by great vulnerabilities. Despite this, the trickster develops certain skills and abilities as a result of the need to overcome the ills he encounters throughout his life. Worthy of mention is the archetype of the rogues incorporated into the entity of religious syncretism called Zé Pelintra. In some artistic productions, as in the popular imaginary, the entity is considered capable of breaking with the fetters that imprison the weak and the oppressed. Thus, Zé Pelintra seeks escape routes and slips through the mechanisms of capture and exclusion of dominant groups for the sake of a life free from the impositions and segregations imposed upon it. In order to think such questions, a work will be presented based on the comparative literature and will borrow some concepts from authors of philosophy and cultural studies, such as Walter Benjamin, Gilles Deleuze and Homi Bhabha.

Keywords: Marginality; subversion; religiosity.

Introdução

O objeto principal deste artigo é apresentar e analisar algumas imagens do malandro dentro da literatura e do cancioneiro popular e folclórico brasileiro. A imagem corpórea desse marginal urbano, que participa da memória coletiva no Brasil, será delineada por meio de um diálogo com questões pertinentes à religiosidade popular. Para tanto, serão realizadas algumas leituras do imaginário construído sobre a

¹ Doutorando e mestre em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. E-mail: julianobutz@hotmail.com

entidade denominada “Zé Pelintra”, cultuada por certas linhas do catimbó, da umbanda e do candomblé.

É muito interessante pensar na “ficcionalização” literária e cancial de certos personagens marginais urbanos que ganharam contornos um pouco mais definidos, sobretudo entre o final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Dentre esses destacam-se as figuras do *flâneur*, do apache, do basbaque, do capadócio, do pícaro e do malandro. Esses personagens, “ficcionais” ou “reais”, alguns mais conhecidos outros menos, apresentaram performances e vivências que configuravam algumas modernidades e corporeidades insurgentes diante a fáustica “marcha do progresso”. Vale destacar que, como veremos, apesar de certas semelhanças, o malandro não pode ser meramente confundido com outros personagens, como o bandido.

As peculiaridades do malandro

Em “Dialética da malandragem”, Antônio Cândido desenvolve uma interessante análise do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida (CÂNDIDO, 1970). Segundo Cândido, o personagem, que pode ser considerado um malandro, tem traços de semelhança e distinção em relação ao pícaro, figura presente, sobretudo, na literatura espanhola. Leonardo, o malandro do romance de Manoel Antônio, se aproxima do pícaro por meio de poucos traços, sobretudo por ser risonho, bem humorado, astuto, aventureiro e por viver ao sabor da sorte. No entanto, como Cândido adverte, o personagem de Manoel Antônio, de modo distinto do pícaro espanhol, não é “servil, sujo e esfarrapado”, não apresenta problemas de subsistência, não alcança aprendizado ao experimentar a vida, e, por fim, não é ingênuo como o pícaro, que alcança a esperteza devido ao “choque áspero com a realidade”. Apesar dessa distinção, percebemos que a figura do malandro no Brasil apresenta muito mais semelhanças com o pícaro do que aquelas percebidas no personagem de Manoel Antônio. Em muitos malandros reais e ficcionais presentes da literatura e no imaginário brasileiro, notamos claramente a relação de forças travada contra a “brutalidade da vida”, contra a exclusão e a desigualdade social.

De outro modo, se pensarmos de forma específica na imagem do *flâneur* e na do malandro, perceberemos algumas proximidades e distinções entre elas. Podemos defender que ambos encontram no caminhar a expressão e a construção de suas subjetividades. Sobre esse perambular é muito sugestivo o seguinte trecho escrito por Felipe Siqueira e Wallace Silva: “[...] essa ideia de desenhar a cidade com os pés, na sua versão simplificada, a que podemos chamar percurso, é essencial para compreender o espaço urbano que se faz pelo andar.” (SIQUEIRA; LOPES, *in: SILVA*, 2015, p. 114). Assim, nesse sentido, o deambular desses personagens, de certo modo, participa da construção do imaginário e da experiência concreta da urbanidade, uma vez que, como a dupla de autores informa, “[...] uma mesma cidade pode ser moldada por diferentes contingências [...]” (SIQUEIRA; SILVA, *in: SILVA*, 2015, p. 114). Além disso, podemos dizer que ambos são personagens que surgem no momento de consolidação de modos urbanos de existência ditados pelo gosto burguês e da concomitante e aparentemente paradoxal crise de certos ideais da modernidade.

Walter Benjamin escreve uma passagem que nos faz, de certo modo, repensar na discussão realizada em tópico anterior. Para o pensador, “[...] o herói moderno não é o herói – apenas representa o papel do herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível.” (BENJAMIN, 2000, p.94). Nesse sentido, tanto o malandro como o *flâneur* cultivam certa ociosidade contrária aos ideais de trabalho e produtividade impostos pela subjetividade capitalística. Esse olhar e essa postura diferenciada diante da acelerada temporalidade do mundo do trabalho e do capital causou admiração em vários literatos e cancionistas.

Ao estabelecermos um diálogo entre a figura do malandro e a do *flâneur* seria interessante atentarmos para a frase de Diderot que diz: “É bela a rua”. Segundo Benjamin, essa frase é uma máxima para o *flâneur* (BENJAMIN, 2000, p. 204), no entanto, não é necessariamente um tipo de perspectiva do malandro. Este apresenta uma relação com a cidade que se distancia, em vários aspectos, do olhar e da perspectiva do *flâneur*. Se o malandro encontra a alegria no perambular pelas ruas, na jogatina, nas rodas de samba, nas peripécias amorosas, e de modo geral no transitar entre o urbano e o suburbano, são nesses mesmos espaços que ele experimenta também todo tipo de vulnerabilidades sociais, certamente, muito mais que o *flâneur*,

personagem oriundo, sobretudo, da denominada “classe média” e da “elite letrada” europeia.

Se prestarmos atenção no cancionero popular das primeiras décadas do século XX no Brasil, vamos perceber que a figura do malandro é ora elogiada e hipervalorizada, ora menosprezada ou questionada. Nesse sentido, também podemos dizer que, de modo geral, salvo exceções como o personagem de *Memórias de um sargento de milícias*, a sua existência teria péssima avaliação diante dos índices atuais de desenvolvimento humano e de qualidade de vida. Inclusive tomamos conhecimento, atualmente, por meios de mapeamentos sócio-criminais, estatísticas, noticiários e nas conversas de esquina, sobre “o fim” de vários “malandros” – a maioria menores de idade, com nível de escolaridade e de renda baixos, jovens negros, habitantes de periferias e que morrem, principalmente, relacionados à violência urbana associada ao narcotráfico de entorpecentes, próximo às suas humildes residências. Como Denise Zenicola esclarece, estes personagens “[...] podem estar no campo da transgressão heroica, de ser marginal por princípio ético e estético da subversão do *status quo*, podem, no entanto, cair no submundo da bandidagem onde os direitos legais não são respeitados.” (ZENICOLA, 2007, p. 116).²

Obviamente, as precariedades que esses personagens do início do século XX sentiam no corpo eram outras, mas certamente eram tantas quanto às de hoje. O que queremos dizer é que, apesar de serem personagens urbanos que têm outra relação com o tempo da produção capitalista, a vida do malandro era mais precária materialmente do que a do personagem europeu.

No segundo quartel do século XX, teve início o debate cancional entre Noel Rosa e Wilson Batista sobre o estatuto do malandro. No espaço da canção, esses sambistas colocavam em combate pontos de vista diferentes chegando até a proferirem – por meio de seus audaciosos sambas – ofensas pessoais remetidas ao oponente ou, pelo menos, aos personagens criados por eles. Vale destacar que se eles se opunham em relação a propostas de ocupação social e imaginária do malandro na canção popular, eles se utilizavam malandramente da polêmica para lançar suas

² Os ensaios “As metamorfoses do malandro”, de Jessé Souza, e “Malandro? Qual malandro”, de Wanderley Guilherme dos Santos – presentes no terceiro volume do livro *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, organizado por Heloisa Starling e outros – descrevem a situação do malandro como pária, como um personagem sujeito às mais diversas situações, passando pela simples contravenção ao envolvimento com o crime organizado.

canções. Além disso, é sabido que tal polêmica não abalou até mesmo futuras parcerias afetivas e cancionais entre os dois compositores. De qualquer modo, percebe-se que ambos atuaram na construção da imagem arquetípica do malandro, sendo que Wilson Batista evidentemente se apropriou pessoalmente dessa imagem de modo incisivo, tendo certamente um grande papel na reconfiguração desse personagem, algo que o aproxima da figura de Itamar Assumpção do início de carreira artística.

Wilson Batista criou a imagem de um malandro orgulhoso de si e que defendia sua inclinação para a vadiagem, pois dizia que via muita gente que trabalhava “andar no miserê”. Outros compositores, como o seu contemporâneo Ismael Silva, também ajudaram na difusão desse tipo de personagem. Segundo o personagem criado difundido por Ismael

[...]
 Se eu precisar algum dia
 de ir para o batente
 não sei o que será
 pois vivo na malandragem
 e vida melhor não há.
 [...]
 (SILVA; BASTOS; ALVES, 1931)

Noel Rosa, por sua vez, criou canções que advertem o derrotismo do malandro. Por exemplo, temos “Rapaz folgado”, que sugere ao malandro jogar fora a navalha e tentar conseguir uma caneta e um diploma. Outras canções de outros compositores apresentam personagens que podemos considerar malandros arrependidos como, por exemplo, o samba “Fui louco”, de Bide:

[...]
 Se eu choro
 meu sentimento é profundo
 ter perdido a mocidade na orgia
 maior desgosto do mundo.
 [...]
 (BIDE, 1982)

O também citado Ismael Silva, ou no mínimo o seu personagem, chegou a uma constatação que justifica o desgosto do personagem criado por Bide: “Existe muita tristeza na rua da alegria. Existe muita desordem na rua da harmonia.” (SILVA, 1977). Fica claro que o espaço urbano em foco, ou seja, a rua, também é vista como um local onde o indivíduo sofre todos os tipos de mal-estar, constrangimentos e apuros. Torna-se interessante ressaltar que, anos depois, o próprio Wilson Batista – que se confundia com seu personagem, um ex-malandro convicto e aparentemente arrependido, – passou a defender o ideal trabalhista e a negar a vida boêmia. Wilson foi supostamente aliciado pelo Departamento de Inteligência e Propaganda do governo ditatorial de Getúlio Vargas. Na canção, o personagem, dizia:

[...]
 Antigamente eu não tinha juízo
 mas resolvi garantir meu futuro
 Veja você, sou feliz, vivo muito bem
 A boemia não dá camisa a ninguém
 Quem trabalha é quem tem razão
 [...]
 (BATISTA; ALVES, 1982)

Apesar de concordarmos que a vida do malandro realmente não era tão boa quanto muitos deles defendiam, é interessante pensar a partir de outras perspectivas. Mesmo com as vulnerabilidades que o malandro presencia, ele escorrega sobre as garras do poder instituído. Ele se infiltra nas brechas do sistema e carnavaliza a sua lógica, delineando territórios subjetivos dissidentes. Nesse sentido, concordamos com Renato Nogueira Jr que nos informa que “[...] uma ética da malandragem é um *ethos* que se orienta através do modo de fertilizar os caminhos, abrir os caminhos férteis, irrigar o deserto, o que só pode ser feito por trilhas pouco usuais.” (NOGUEIRA, *in: SILVA*, 2015, p. 50). Nesse sentido, as próprias canções, ao criarem e darem voz a esses personagens, atuavam minando os discursos e os lugares de poder mancomunados com a lógica excludente do grande capital e do pensamento hegemônico, abrindo outras searas, outros modos de vida.

Temos que tomar cuidado, no entanto, em relação ao alcance dessa capacidade de fertilização desses personagens e dessas canções, pois, como Cássia Lopes nos adverte, “[...] a arte musical não é considerada o meio de salvação, mas um

instrumento crítico e criativo para driblar o território circunscrito ao imaginário colonizado." (LOPES, 2012, p. 37). Nesse sentido, a arte se confunde com a vida, sendo que a criação proporciona uma ressignificação dos espaços existências e coletivos fundados por relações impositivas de saber e de poder, mesmo que esse ato de criação não faça necessariamente milagres. Assim, a arte tem um forte componente político na medida em que subverte as imposições do estado atual, permitindo o agenciamento de tempos e espaços heterogêneos.

Voltando ao diálogo entre o personagem brasileiro e o europeu, outro aspecto relevante é que tanto o *flâneur* quanto o malandro têm, de certo modo, um olhar oblíquo e poético acerca do espaço. Essa dimensão possibilita uma visão capaz de enxergar certas invisibilidades e projetar um olhar diferenciado sobre o óbvio. Imaginamos que parcela significativa dos denominados malandros "reais" ou "fencionais" que povoavam as mentalidades populares e as canções morava em barracões e casebres coletivos com condições infraestruturais precárias.

O poema *The burglar of Babylon*, de Elizabeth Bishop, também parece remeter a essa espacialidade, marcada, de modo ambíguo, pela vulnerabilidade e pela inventividade dos moradores dos morros e favelas. Pobres e miseráveis, excluídos e geralmente estigmatizados como malandros pelo poder público e pelos grupos conservadores, mas, que conseguem construir suas moradias e suas vidas de forma criativa, e à custa de muito suor, mesmo em condições inóspitas e insalubres. Vale destacar que a poetisa utiliza o termo ninho para se referir às frágeis, mas, de certa forma, acolhedoras moradias:

Nos morros verdes do Rio
Há uma mancha a se espalhar:
São os pobres que vêm pro Rio
E não têm como voltar.

São milhares, são milhões,
São aves de arribação,
Que constróem ninhos frágeis
De madeira e papelão.

Parecem tão leves que um sopro
Os faria desabar
Porém grudam feito líquens
Sempre a se multiplicar

[...]
 (BISHOP, 1999)

Mesmo levando em consideração as precariedades da vida desses personagens estigmatizados socialmente, o malandro – que às vezes era chamado dessa forma, não por opção, mas pelo preconceituoso olhar de cidadãos supostamente civilizados e inspirados nos hábitos europeus, tão próximos ao do *flâneur* – além de participar dos jogos e do batuque e de se embriagar, também podia trabalhar (mesmo que em empregos informais) e ter posturas baseadas em laços colaborativos e nos afetos das amizades e das socializações. Convincientemente, muitos indivíduos que a partir de certos enquadramentos sociais foram e são considerados como malandros por alguns segmentos sociais são aqueles mesmos que na paisagem cotidiana em que habitam experimentam também outros possíveis.

Podemos pensar em uma imagem sensível que se clareia ao lume do luar, ao cheiro de uma cabrocha e dos dedilhados de um violão, tal como traçaram Orestes Barbosa e Silvio Caldas em “Chão de Estrelas”. Em um morro carioca, ver os raios lunares vazarem pelos buracos do teto de um barracão de zinco a salpicar imaginárias estrelas no chão, mesmo sabendo que é o mesmo teto furado onde caem as goteiras de chuva que molham o personagem em uma fria madrugada, revela um olhar aparentemente raro do tempo e do espaço. Essa visão e essas corporeidades deslocadas brilham em meio às hostilidades do dia a dia de um suposto malandro, que, inclusive de forma transgressora e poética, experimenta e cria o mundo.

O *flâneur*, ainda sem experimentar tantas vulnerabilidades, também desenvolve um olhar deslocado do espaço e do tempo da ansiosa modernidade. Mesmo indicando a escassez das narrativas, Walter Benjamin descreve a narração de um *flâneur* consumidor de haxixe, experimentador de outras possibilidades do espaço e do corpo, e que deambulou pelos subúrbios de Marselha, cidade mediterrânea do sul da França (Cf. BENJAMIN, 1984).

É importante sublinhar que tais experimentações seguidas de relatos e escriturações de estados transfigurados do corpo causavam reconfigurações poéticas e sensíveis das fronteiras imaginárias entre o urbano e suas bordas. Essa sensibilidade espacial e temporal diferenciada permitia percepções perspicazes sobre o urbano.

Segundo Benjamin, “O subúrbio é a exceção da cidade, o terreno onde ecoa sem cessar o clamor da batalha decisiva entre cidade e campo.” (BENJAMIN, 1984, p. 17).

Mesmo não sabendo até que ponto as memórias contadas eram de Benjamin ou de seu amigo Scherlinger – que supostamente viveu os acontecimentos – podemos citar o trecho do depoimento sobre o consumo de haxixe e a deambulação por um espaço desterritorializado por outras temporalidades e fluxos energéticos e vitais:

No mesmo estante fez-se valer aquela necessidade de um tempo e um espaço desmedido que caracterizava o comedor de haxixe. Como é sabido, essa necessidade é soberana e absoluta. Para quem comeu haxixe, Versalhes não é grande o bastante, e a eternidade dura um átimo. Por trás das gigantescas dimensões da vivência íntima, por trás da duração absoluta e do espaço imensurável, persiste no sorriso beatífico um humor prodigioso, que se atiça ainda mais diante da ilimitada ambiguidade de todas as coisas. (BENJAMIN, 1984, p. 22)

Destacamos que o olhar sobre o urbano derivado das lentes do *flâneur* se diferenciava da percepção e da experimentação do malandro diante da vida. Apesar disso, talvez seja possível, sob influência da terminologia deleuziana, pensarmos em um devir-malandro do *flâneur* e um devir-*flâneur* do malandro. Vale destacar que o personagem da história narrada por Benjamin na própria narrativa diz que herdou do pai “bens de fortuna não de todo insignificantes” (BENJAMIN, 1984, p. 16). Só esse dado já é suficiente para estabelecermos uma diferenciação com o pobre malandro que poderia ser descrito da seguinte forma, segundo canção de João da Baiana:

Meu Deus, eu ando com sapato furado
 Tenho a mania de andar engravatado
 A minha cama é um pedaço de esteira
 É uma lata velha que me serve de cadeira
 [...]
 (BAIANA, 1972)

Esse olhar ébrio que reconfigura os funcionamentos da máquina de disciplinarização e controle pode ser percebido de forma especial na imagem do Zé Pelintra. Apesar da ampla multiplicidade imagética dos coletivos e das subjetividades que recriam essa imagem, o Zé Pelintra é um personagem que possibilita um deslocamento do tempo e do espaço histórico, atuando como um devir do corpo e das

suas estesias na experimentação de outras paisagens e intensidades. Nesse sentido, esse olhar ébrio do qual falamos talvez possa ser visto como uma forma de deslocar a paisagem “da realidade” para outras direções.

Zé Pelintra: de malandro a doutor

Vale destacar que esse nome remete a uma entidade revitalizada pela “memória coletiva” de algumas religiosidades populares e sincréticas presentes do Brasil. Zé Pelintra é o arquétipo do Malandro, de acordo com alguns grupos ligados a Umbanda, ao Candomblé e ao Catimbó. O personagem, construído por essa “memória coletiva” e pelas experiências pessoais, ganha contornos comuns tanto na imagística das estatuetas e pinturas como em canções. Apesar de variações, são comuns alguns atributos, indumentárias e gestos, inclusive percebidos nos ritos e performances quando o médium (denominado por alguns grupos como cavalo) recebe a entidade. Segundo José Guilherme Cantor Magnani

Uma das interpretações mais populares de Exu é Seu Zé Pelintra, de terno branco, gravata vermelha, cravo na lapela, chapéu caído na testa. Essas características compõem a figura do malandro, que resume em si todo o caráter de herói *trickster* desses personagens. Invocados familiarmente por compadres, representam a astúcia, o livre trânsito pelas brechas e pelo proibido, o uso de termos não sancionados pelas normas. (MAGNANI, 1991, p. 47)

Seja no mundo “real” ou “ficcional”, o personagem se identifica a um suposto malandro que havia vivido nas consideradas regiões de “baixo meretrício” da cidade do Rio de Janeiro. Mas, possivelmente, o personagem faz parte mais de uma categoria social que abarcava uma quantidade grande de indivíduos do que um agente individualizado (Cf. PIMENTEL, 2011).

Assim, a partir da construção coletiva, Zé Pelintra se associa aos incontáveis anônimos que deixaram as fagulhas de sua existência nos relatórios policiais e nas crônicas sociais do período, sejam literárias ou cancionais. De qualquer forma, é importante pensarmos que esta entidade, apesar de aparentemente abstrata, seja na literatura, na canção ou nos rituais religiosos, é marcada por uma forte corporeidade e pela desterritorialização dos espaços em que habita, seja “real” ou “ficcional”.

Se, como afirma Deleuze, a filosofia é experimentada por meio de conceitos, a literatura, o cinema e a canção, são experimentados espacialmente e temporalmente por meio de personagens e corporeidades. É importante mencionar que tanto os conceitos filosóficos quanto os personagens ficcionais, seja da literatura ou da canção, estão diretamente relacionados às substâncias corpóreas e as incorpóreas, bem como a espaços concretos e ficcionais onde essas substâncias habitam e transitam em movimentos de afetos e de esfacelamentos. E é justamente nessa relação entre o mundo sensível e o cognitivo que a literatura ou a canção se relacionam com a filosofia, pois nesses territórios ambas podem se associar à arte da vida, trabalhando na dobra das linhas de força dos poderes e dos saberes dominantes na constituição de múltiplas subjetividades (DELEUZE, 2013, p. 221).

Tratar de Zé Pelintra é também remeter a certas intensidades coletivas que ocupam não somente o corpo dos médiuns, mas também os espaços literários e, especificamente, cancionais. A cada vez que Zé Pelintra “baixa” no ritual religioso – ou se apresenta na escritura de um literato, ou nos versos entoados por um contador/cantador – algo de certa forma anuncia o desaparecimento da primeira pessoa, ou seja, algo aponta para um movimento de dessubjetivação. O corpo do texto, da canção ou do médium são tomados por um “devir-malandro” que traz cargas energéticas intensas e aparentemente dúbias. Nesse sentido, Zé pelintra é um “Zé qualquer” que fala, não em primeira pessoa, mas por toda uma “raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona.” (DELEUZE, 2013a, p. 15).

Por meio da transgressão, da alegria e da força das energias corporais e performáticas, essas intensidades múltiplas e transgressoras pervertem os dispositivos de disciplina e de controle impostos pelo pensamento dito hegemônico. Nesse sentido, as intempestivas e bárbaras intensidades ligadas à memória coletiva do Zé Pelintra perpassam corpos diversos, por meio de gestos de resistência às injustiças. O Zé Pelintra, dentro do imaginário, é quem por meio da força da alegria e do corpo abre os caminhos para o novo, na solução das demandas aparentemente impossíveis. Assim, esse devir-malandro associado ao Zé Pelintra é marcado, novamente retomando a linguagem deleuziana, por um forte “coeficiente de desterritorialização”, seja dos

espaços “reais” ou “ficcionais”, seja dos espaços “internos” ou “externos” do sujeito/corpo sensível.

De acordo com a tipologia etnográfica, o Zé Pelintra é uma espécie de caboclo juremeiro da banda (linha) de esquerda. Como dito, seu culto remete tanto às mesas de catimbó quanto aos terreiros de umbanda e de candomblé de várias localidades do Brasil, sendo inclusive cultuado em espaços dedicados ao espiritismo kardecista. Posteriormente será retomada essa questão, mas por ora basta indicar que nessas religiosidades é percebido um sincretismo forte dos rituais africanos, indígenas e ibéricos bem como uma variação tanto dos ritos e cânticos quanto, de modo geral, da imagem desse personagem (PIMENTEL, 2011).

O fato de, no Rio de Janeiro, como no Nordeste, os caboclos juremeiros serem cultuados, associa-se, sobretudo, à grande migração de nordestinos para a então capital do Brasil, principalmente após a abolição da escravidão e à implantação da República, o que vai dar origem à denominada “pequena África” na cidade do Rio de Janeiro. Destaca-se, nesse sentido, o papel das tias baianas e de outras regiões do Nordeste. Essas grandes matriarcas abriam seus terreiros e os espaços de seus barracos, espécie de biombos culturais como aponta Muniz Sodré, para o batuque dos pretos, para as religiosidades e seus sincretismos (Cf. SODRÉ, 1998).

Apesar da formação da “pequena África” – onde um senso comunitário que remetia as origens além mar dava margens a sensação de acolhimento e de união – a cidade do Rio de Janeiro era, e em grande medida ainda é, um território onde a população negra, de baixa renda e habitante dos subúrbios não transitava livremente sem sofrer diversos tipos de exclusão e de confrontamentos cotidianos dos mais diversos. Como aponta Muniz Sodré, “os fluxos socializantes implicam heterogeneidade étnico-cultural, mas também pluralidade de afetos (amor, ódio, desejo), constitutiva da territorialização.” (SODRÉ, 1998, p. 18). Assim, o Zé Pelintra revela-se um personagem símbolo da malandragem que aponta para outras direções da racionalidade dominante, instaurando contra-racionalidades que, segundo Milton Santos,

[...] se localizam, de um ponto de vista social, entre os pobres, os migrantes, os excluídos, as minorias; de um ponto de vista econômico, entre as atividades marginais, tradicional ou recentemente marginalizadas; e de um ponto de vista geográfico, nas áreas menos

modernas e mais “opacas”, tornadas irracionais para usos hegemônicos. (SANTOS, 2004, p. 246)

Nesse cenário surge a imagem do Zé Pelintra, e de modo mais abrangente do malandro. Esse personagem, vivendo às margens das relações de trabalho formais, se dedica à jogatina, ao samba, à capoeira, à vadiagem, às mandingas, ou seja, aos olhos do poder municipal, à contravenção.

Em alguns pontos de catimbó e de umbanda são relatados episódios da vida de Zé Pelintra. Alguns descrevem as relações afetivas e passionais que ele teve com mulheres, como, por exemplo, outra entidade da umbanda, a Maria Padilha. Além dos relatos trágicos, como a morte de Zé Pelintra por facada pelas costas, ou de outras versões que apontam para um fim dramático, o personagem é ligado à alegria e à subversão das normas, mas também como uma figura que sofre exclusões, preconceitos e vulnerabilidades. Em alguns sentidos, a imagem do personagem se demonstra extremamente avessa ao trabalho. Outros trechos poderiam se passar por enxertos sambas de Moreira da Silva ou de Bezerra da Silva, pois dão contornos extremamente próximos à imagem do malandro do cantor popular. Vale destacar que, em alguns terreiros, os refrões e sambas desses “compositores malandros”, e de outros da canção popular, são entoados ocorrendo, inclusive, variações sobre as obras originais. Prática, que ao relegar a um segundo plano a autoria, remete às origens do samba de terreiro. De qualquer forma, a imagem do malandro avesso ao trabalho é constantemente reiterada.

Vale destacar, no entanto, que apesar de ser malandro, Zé Pelintra paradoxalmente trabalha atendendo seus consultentes que o procuram para todos os tipos de demandas. Nesse sentido, como muitos adeptos das práticas religiosas citadas apontam, Zé Pelintra é “doutor”. Esse caráter se associa a ramificações do imaginário sobre o personagem. Tanto no Norte e Nordeste do país, como em partes da região Sudeste, Zé Pelintra é considerado um caboclo juremeiro. No plano espiritual, ele habita o “reino da Jurema”. Jurema ou juremá é o nome de uma planta com propriedades psicotrópicas que, segundo o imaginário, abrigou o menino Jesus quando a família fugia para o Egito (Cf. PIMENTEL, 2011).

De modo sincrético, às práticas e aos saberes cristãos e afrodescendentes, a “pajelança” indígena – no sentido de manipulação do tempo e do espaço cotidiano e

sagrado por meio do uso de substâncias iniciativas, de cânticos e de conselhos e com intuito de cura das dores do corpo e da alma – atua como um componente extremamente forte no ritual dedicado a Zé Pelintra, sobretudo ligado ao catimbó de mesa. Nesse ritual, evocado por pontos cantados e tocados e pela ingestão do vinho de jurema, a entidade atende aos consultentes oferecendo e manipulando diversos tipos de garrafadas, de conselhos, bênçãos, trovinhas, poemas, cânticos. Assim, no reino da Jurema, o malandro se torna doutor, manipulador das energias, espaços e temporalidades míticas e cotidianas. Tudo isso relativiza a imagem pejorativa do malandro e do espaço imaginário em que ele habita (PIMENTEL, 2011).

Da mesma forma que a arte poética, o canto, as religiões e o consumo de substâncias alucinógenas podem possibilitar esses deslocamentos espaciais, transitando entre o imprevisto, o entrevisto e o interdito. José Miguel Wisnik indica que Walter Benjamin localizou a pedra de toque do visionarismo moderno (WISNIK, 1988 p. 287). Segundo Wisnik, o filósofo alemão

[...] postulou além do mais a ideia de uma aprofunda interpenetração do espaço físico e imaginístico (isto é, do desencadeamento das tensões acumuladas entre a organização material da sociedade e a ordem do imaginário coletivo, de cuja reverberação poderiam saltar descargas revolucionárias). Tal interpenetração potencialmente explosiva entre a natureza transformada pela técnica e o imaginário social seria dada a conhecer, ou a entrever antecipadamente, pelo viés da iluminação profana. (WISNIK, 1988, p. 287)

Assim, podemos dizer que a imagem poética e ritualística do Zé Pelintra nos lança em outro tempo, o templo mítico, diferentemente de um tempo escalonado pela marcha técnica e científica do desenvolvimento capitalista. Ou seja, o tempo da Jurema é um furo no tempo, uma espécie de “densa nuvem não histórica” (DELEUZE, 2013, p.214). É o tempo da experimentação, no qual presente, passado e futuro transitam entre si.

A modernidade, como dito anteriormente, de forma fáustica traz os seus benefícios e segregações. Dentre os “expurgos humanos” – advindos desde as práticas escravistas e de disciplinarização dos ameríndios até as “políticas higienistas” e segregacionistas do século XX – surge a imagem do Zé Pelintra e de outras figuras insurgentes. São justamente esses personagens que também resistem e escorregam a

essa marcha, inaugurando outras temporalidades e outras formas de lidar com o espaço e com o corpo, seja no campo do “ficcional”, do “real” ou na mal definida fronteira entre essas dimensões.

Desse modo, podemos defender que tanto por meio da canção quanto pelas práticas religiosas do catimbó e da umbanda, a evocação do Zé Pelintra (pelos cânticos, gestos, ou pelo uso de entorpecentes, ou seja, pela performatividade) instaura outras relações entre corporeidade e espacialidade na medida em que orquestra energias que permitem a experimentação de paisagens diferenciadas. Assim, tanto a arte como as drogas podem possibilitar o “deslocamento do social como tecido homogêneo” (WISNIK, 1988, p. 289).

A canção de Assumpção e de Salomão – especialmente no registro lançado no disco de Assumpção de 1988, *Intercontinental! Quem diria! Era só o que me faltava!!!* – apesar de não ser considerada ritmicamente um ponto de umbanda, de catimbó ou candomblé, traz elementos muito peculiares desse universo. Podemos dizer que, tal como o personagem em questão, o ritmo é mestiço. Ela passa por ritmos latinos, pelo *soul*, pelo *rock*, pelo *pop*. No entanto, se nos atentarmos para as melodia vocal do refrão, será percebida uma entoação típica de cânticos de terreiros, geralmente acompanhada ao som de palmas. É como se fosse uma pequena reminiscência do cântico dos pontos, rastro imperceptível, porém decisivo para o desejo que embala a canção. Esta transita por uma ampla variação rítmica, uma espécie de polirritmia crioula, deslocadora de identidades colonizadas e enquadradas pela lógica dos discursos tidos como hegemônicos.

A relação da corporeidade com o poder fazer/saber pode ser percebida, tanto em vários pontos, quanto na canção em foco. Além disso – tanto nos cânticos e nos pontos executados no catimbó de mesa, de chão ou de terreiro, quanto nas diversas modalidades de umbanda e de candomblé, como, por exemplo, de caboclo, bem como na canção de Assumpção e Salomão – podemos perceber traços fortes do que a semiótica da canção, desenvolvida por Luiz Tatit, denomina de modelo cancial temático (Cf. TATIT, 1996).

Por ser uma canção com refrão forte, que detém uma força atrativa e reitera o movimento melódico e verbal, em uma espécie de eterno-retorno, podemos dizer que

ela se associa a certos traços do modelo temático. O refrão verbal e melódico marca o início e o final da canção com os dizeres:

Zé Pelintra desceu
Zé Pelintra baixou

É ele que chega
e parte a fechadura
do portão cerrado

É ele quem chamega
quem penetra em cada fresta
e rompe o cadeado
[...]

(ASSUMPÇÃO, SALOMÃO, 1988)

Torna-se interessante ressaltar que a cada uma das duas primeiras frases que indicam o ato do personagem descer e baixar – no sentido de sair de um plano ou dimensão superior ou mítica e romper com o tempo e o espaço cotidiano – há uma “descida”, uma “baixada”, ou seja, uma descendência melódica do Dó sustenido maior até o Lá maior quando são cantadas as respectivas palavras desceu e baixou.

Na sequência, os versos “É ele que chega e parte a fechadura do portão cerrado” e “É ele quem chamega, quem penetra em cada fresta e rompe o cadeado” são especialmente característicos do modelo temático, pois, além de se vincularem à força atrativa do refrão melódico base “Zé Pilintra baixou/ Zé pelintra desceu”, também são marcados pelos ataques consonantais que ajudam a caracterizar o fazer, ou seja, as ações do personagem. Notamos que essas ações são associadas ao rompimento dos limites espaciais segregacionais, com a capacidade de se infiltrar, tal como o capadócio, nas brechas dos aparelhos de exclusão.

Dando continuidade à descrição do personagem e do seu fazer, bem como da sua relação com o espaço, outra sequência melódica e verbal indica que quando Zé Pelintra chega à aldeia “o povo todo saracoteia”. A sequência melódica, por sair de um registro mais grave, “E quando Zé Pelintra chega na aldeia”, e elevar a altura sobretudo nas notas finais, “O povo todo saracoteia”, gera uma sensação de frenesi. É como se o personagem que desce do “reino da jurema”, do tempo mítico, conseguisse elevar o povo às alturas, gerando um deslocamento afetivo do espaço cotidiano.

Nos versos seguintes, as ações e as características do personagem são acentuadas. A canção diz Zé Pelintra “aparta briga feia”, no sentido de ele ser um mediador espiritual de conflitos, motivo rotineiro da demanda de seus consultentes. Em relação à descrição do personagem, percebemos o arquetípico do malandro claramente: “Terno branco alinhado”, “Cabelo arapuá de brilhantina bezuntado”.

O tipo de cabelo demonstra as origens africanas do personagem, mas o terno branco alinhado aponta para um aparente ajustamento aos padrões hegemônicos (branco, europeu, cristão, adulto, macho).³ No entanto, o terno branco pode se associar a um personagem que tem tanta destreza nos movimentos do corpo e nos agenciamentos de transfiguração do espaço que nem ao menos se suja, mantendo, apesar de tudo, sua imagem inabalável. De qualquer forma, como dito anteriormente, o modelo temático também se empresta bem à tentativa de descrição de características físicas e psíquicas dos personagens.

Em outro momento melódico e rítmico da canção – uma vez que ocorre outra disposição do ritmo (talvez mais próximo do *rock*) e, consequentemente, da espacialidade da música – coloca-se o personagem em uma dimensão além do humano, de acordo com a gramática deleuziana, com um “devir-escapadiço”, que desliza por entre os tentáculos do controle e da disciplina. O personagem é assim descrito na canção: “Homem elástico, homem borracha, desliza que nem vaselina”. Essa imagem se relaciona com uma dúvida imagem associada ao brasileiro, que passa pelo sentido pejorativo e também de exacerbação: cheio de ginga e jogo de cintura. Novamente temos a imagem da ambivalência, tão bem trabalhada por Homi Bhabha (Cf. BHABHA, 2013). De qualquer forma, esse molejo, essa elasticidade, possibilita ao personagem dobrar as linhas de força e os saberes instituídos que tentam capturá-lo.

Mudando a leitura da canção um pouco de direção, torna-se interessante assinalar que, quando se canta “desliza que nem vaselina”, a palavra vaselina é entoada e suas vogais “i” e “a” são estendidas e flexionadas em um *slide* vocal, como se deslizassem como o personagem. Também associada a paisagens sonoras e

³ No livro *O local da cultura*, Homi Bhabha, ao utilizar o conceito de mímica, descreve como que, por meio de uma representação parcial, certos ardis desestabilizam o poder disciplinar, indicando as diferenças culturais em detrimento à “demanda narcisística da autoridade”. Sobre esse “quase o mesmo, mas não exatamente”, o teórico indiano indica que “Sob o disfarce da camuflagem, a mímica, como fetiche, é um objeto parcial que radicalmente reavalia os saberes normativos da prioridade da raça, da escrita, da história, pois o fetiche imita as formas de autoridade ao mesmo tempo que as desautoriza.” (BHABHA, 2013, p. 154)

imagéticas possibilitadas pelo canto, mais adiante na canção, quando se diz que o personagem “abre uma brecha e ascende uma vela no breu”, é como se a palavra passasse por um “devir-neblina”, uma espécie de espacialização da palavra por meio de seu caráter sonoro. Nessa parte, o vocal e os *back* vocais – que são extremamente importantes para a execução da canção – em um arranjo entre as vozes, sobretudo médias e graves, prolongam entre si em um registro grave as vogais da palavra breu, como se a palavra/neblina tomasse conta do espaço poético, sendo iluminada apenas pela luz trazida pelo personagem Zé Pelintra. Desse modo, parece que a sonoridade da palavra, talvez até mais que seu conteúdo semântico, ganha um importante papel na espacialização imagética da canção, justamente pela sonoridade esfacelar a sua forma usual e corriqueira.

Pouco antes na canção – na parte melódica que serviu de base para a letra que fala da elasticidade do personagem –, há uma variação da letra dizendo que “Ele do ovo é a porção gema, bebe sumo de jurema, resolve impossível demanda”. Nesse momento, fica claro que os compositores Itamar Assumpção e Waly Salomão conheciam bem o modo rizomático e mestiço da imagem do Zé Pelintra e sua relação com o uso de substâncias iniciativas. Assim, pela urdidura das diferenças e duplicidades, podemos dizer que o personagem Zé Pelintra faz parte daquilo que Edouard Glissant chama de identidade-rizoma, constituída do entrelaçamento de elementos múltiplos e diversos, mesmo que em termos de rastro-resíduo (Cf. GLISSANT, 2005).

Apontamentos Finais

Em vista do diálogo realizado, podemos dizer que para melhor compreendermos o personagem conceitual Zé Pelintra – assim como os outros inúmeros, e por vezes anônimos, malandros citados ao longo do presente trabalho – é fundamental rompermos com certos “lugares do discurso” em busca de um “devir-minoritário” e subversivo. É preciso atuarmos no campo do sensível e do político na busca de outras formas de existência que se realizam desajustando as tentativas de disciplina e de controle.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, v. 3).
- BENJAMIN, Walter. *Haxixe*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BISHOP, Elizabeth. *Poemas do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO, Antônio. "Dialética da malandragem". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, N 8, 1970.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs II - Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs I - Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- MAGNANI, José Guilherme. *Umbanda*. São Paulo: Ática. 1991.
- NOGUEIRA, Renato. "Sambando para não sambar: afroperspectivas filosóficas sobre a musicidade do samba e a origem da filosofia." In: SILVA, Wallace Lopes. *Sambo, logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*. Rio de Janeiro: Hexit, 2015.
- PIMENTEL, Pedro G. "Zé Pelintra, doutor de umbanda: a sacralização pela titulação". In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá, v. III, n.9, jan -2011.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2004.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos Santos. "Malandro? Qual malandro?". In: STARLING, Heloisa; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José. *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SIQUEIRA, Felipe Ribeiro; SILVA, Wallace Lopes. "Noel Rosa e Wilson Batista: intensidade e cartografia na embriaguez de um andar vadio e delirante." In: SILVA, Wallace Lopes. *Sambo, logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*. Rio de Janeiro: Hexit, 2015.
- SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Jessé. "As metamorfoses do malandro." In: STARLING, Heloisa; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José. *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- TATIT, Luiz. *O cantorista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- WISNIK, José. "Illuminações profanas (poetas, profetas, drogados)." IN: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ZENÍCOLA, Denise Mancebo. "Dança de malandros e mulatas." In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

REFERÊNCIAS CANCIONAIS

- ASSUMPÇÃO, Itamar; SALOMÃO, Wally. "Zé Pelintra". In: *Intercontinental! Quem diria!* Era só o que faltava!!!. São Paulo: Continental, 1988.
- BAIANA, João da. "Cabide de molambo". In: *Donga e os primitivos*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- BASTOS, Nílton; ALVES; Francisco. "O que será de mim". In: *Ismael Silva*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- BATSTA, Wilson; ALVES, Ataulfo. "Bonde do São Januário". In: *Wilson Batista*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- BIDE. "Fui louco". In: *Bide, Marçal e Paulo Portela*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- CALDAS, Silvio; BARBOSA, Orestes. "Chão de Estrelas". In: *Custódio Mesquita e Orestes Barbosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

Recebido em: 02/03/2018

Aceito em: 04/05/2018

“Histórias literárias da literatura”: uma pedagogia bárbara?

“Literary histories of literature”: a barbarian pedagogy?

David Lopes da Silva¹

Resumo: Propondo uma nomenclatura própria para o subgênero de textos que utilizam autores e obras da literatura universal como personagens de uma trama ficcional (ESTEVES, 2010), é feita uma comparação entre alguns romances da coleção “Literatura ou Morte”, da editora Companhia das Letras, e o livro-filme *Invenção do Brasil*, de Guel Arraes e Jorge Furtado, objetivando analisar se obras produzidas a partir desse princípio poderiam vir a ser aproveitadas com propósitos didáticos no ensino de literatura. Toma-se o conceito de “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991) como medida, a fim de discriminar as diferenças entre as duas empresas, concluindo pelo cuidado com a utilização de tais livros, embora seu uso possa ser recomendado em alguns casos.

Palavras-chave: Ensino de literatura; História da literatura; Metaficção historiográfica; Coleção “Literatura ou Morte”.

Abstract: Proposing a specific nomenclature for the subgenre of texts that use authors and works of world literature as characters in a fictional plot (ESTEVES, 2010), a comparison is made between some novels of collection "Literatura ou Morte", and the book-movie *Invenção do Brasil*, by Guel Arraes and Jorge Furtado, aiming to analyze if works produced from that principle could turn out to be utilized for didactic purposes in the teaching of literature. It takes the concept of "metafiction historiographical" (HUTCHEON, 1991) as a measure in order to determine the differences between the two enterprises, concluding by the caution with the use of such books, although its use can be recommended in some cases.

Keywords: Teaching of literature; History of literature; Metafiction historiographical; Collection “Literatura ou Morte”.

Histórias da literatura podem ainda ser encontradas, quando muito, nas estantes de livros da burguesia instruída, burguesia esta que, na falta de um dicionário de literatura mais apropriado, as consulta principalmente para solucionar charadas literárias (JAUSS, 1994, p.6).

Introdução

À época da ditadura militar no Brasil, o romancista Osman Lins escreveu alguns textos sobre sua experiência como professor-titular de literatura brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da UNESP, campus de Marília. Uma pesquisa que fez com alunos dessa instituição revelou-se incrivelmente bizarra, como bem o demonstra a ambivalência do título de um dos artigos: “Reflexões sob um Quadro-Negro” (LINS, 1977, p. 79-84). Nesse diagnóstico da educação superior, feito há 40 anos, o professor Lins citava o “comportamento fora da realidade” dos professores que ministram aulas

¹ Bacharel em Filosofia pela UNICAMP, Mestre e Doutor em Literatura Brasileira pela UFSC. Desde 2009, professor do campus Arapiraca da UFAL. E-mail: david.ufal@palmeira.ufal.br.

sobre Auerbach, Barthes e Todorov a alunos que deram as respostas mais absurdas a questões de uma simplicidade constrangedora. A título de exemplo, na segunda pergunta, que pedia apenas o nome de cinco *prosadores* brasileiros anteriores ao Modernismo, está uma lista de nomes, nada mais que nomes, que certamente não têm referente textual, mas seriam apenas espécies de “marcas” de qualidade no mercado editorial-educacional brasileiro, recitados por alunos que até lhes respeitam, mas que absolutamente nada mais sabem sobre eles, e muito menos foram realmente educados com e por eles:

Cecília Meireles, Garrett, Castro Alves, Gonçalves de Magalhães, Afonso Pena, Cesário Verde, Gonçalves Dias, Manuel Bandeira, Fagundes Varela, Guilherme de Almeida, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira, Gregório de Matos, Santa Rita Durão, Olavo Bilac e Camilo Castelo Branco. (LINS, 1977, p.80)

O que Lins critica, portanto, não é a indigência assombrosa dos alunos frente a uma questão tão simples, mas o hiato que separa as aulas que têm da sua experiência com os textos literários: “toda a abordagem dos textos literários, conduzida pelos professores e exigida de alunos que, na sua quase totalidade, não sabem sequer o que é um texto de ficção” transforma o ensino superior no Brasil “numa caricatura”, “uma gigantesca máquina de enganar”.

Embora não utilize o conceito de “semiformação” (ou “semicultura”), de Theodor Adorno, Lins aproxima-se bastante dessa ideia, ao perceber que esse “estado de calamidade” decorre de um currículo montado “para encantar alunos ingênuos com a magia do status cultural”. E Lins foi bem pessimista quando viu que a mudança, “uma drástica reforma nos currículos, então planejados para atender à realidade atual”, estava “bem longe de acontecer”.

Já no século XXI, graças à expansão do ensino superior público, certamente temos uma situação educacional bem diferente daquela, porém, sobrevivem os “problemas inculturais brasileiros” (que remetem também ao conceito de “incultura” de Nietzsche – “cultura a serviço da economia política, fomentada pelas escolas e universidades, cultura erudita e jornalística” (GARCIA, 2005, p.65)²), então identificados

² Cf.: “Não se atribui ao homem senão justamente o que é preciso de cultura no interesse do lucro geral e do comércio mundial” (NIETZSCHE, 2003, p.186).

por Lins na indústria do livro didático, mas que se ligam, ainda hoje, à “integração cultural mediante a semiformação” (BUENO, 2003, p.41), conforme teorizada por Adorno. Esta “caracteriza-se pelo oferecimento, ao consumo das massas, dos simulacros da formação, sob a forma de bens culturais neutralizados em sua dimensão crítica”:

Às massas proletárias, que nas grandes cidades podem usufruir de contatos culturais mais amplos, seja pela educação, seja pela indústria cultural, resta a incultura da semiformação. Isso significa que, no mundo atual, quando os conteúdos formativos diluem-se, reduzidos às demandas do mercado cultural, os clássicos da cultura burguesa estão acessíveis em qualquer banca de jornal, para leitores, entretanto, incapazes de compreendê-los. Na mesma medida em que os clássicos são prestigiados e supostamente democratizados, seu potencial crítico é derrotado. (BUENO, 2003, p.42)

No intuito, então, de analisar possíveis alternativas que podem ter tomado o lugar dos antigos manuais de literatura criticados por Lins, trazemos para reflexão alguns romances de um segmento que tem conquistado, desde o final do século passado, grande adesão do mercado editorial brasileiro, obras para as quais estamos propondo, despretensiosamente, o rótulo de *histórias literárias da literatura*, pois sua característica comum é de serem ficções que têm como personagens e/ou assunto principal autores e obras da literatura, brasileira e universal.³

O objetivo é investigar se tal subgênero tem potencial para ser explorado didaticamente no ensino de literatura, ou se essas obras são apenas mais um filão inócuo da indústria cultural, isto é, tão-somente simulacro de formação. Para tanto, tomaremos como amostra para análise os volumes de Moacyr Scliar, Luis Fernando Verissimo e Ruy Castro para a coleção “Literatura ou Morte”, da editora Companhia das Letras, todos publicados em 2000.

A coleção “Literatura ou Morte”

³ Seguimos o direcionamento apontado por Esteves (2010, p.123), de que “Na vasta galeria de personagens históricos ficcionalizados nos últimos anos, merecem destaque os próprios escritores. Vários romances trazem como protagonistas escritores da literatura brasileira e, por intermédio deles, contam não apenas a história do Brasil, com seus múltiplos dilemas, mas sua inserção na vida cultural e especialmente a história do próprio cânone literário.”

Existem algumas *histórias literárias da literatura*, bastante praticadas pelo mercado editorial contemporâneo, que utilizam como assunto, em textos de ficção simples e acessíveis, a vida e a obra de grandes expoentes da literatura. É o caso, por exemplo, da série “Literatura ou Morte”, da editora Companhia das Letras.

Este tipo de produção pode ser dita *literária*, pois trabalha a biografia dos escritores de forma ficcional, pretendendo borrar a barreira que habitualmente separa ficção e história. No entanto, no caso da série da Companhia das Letras, a demarcação entre ficção e história é clara, já que há, no final de alguns volumes, uma breve biografia ‘real’ dos “escritores-personagens”⁴.

“[F]iccionalizando personagens cuja existência empírica marcou a história literária” (WEINHARDT, 1998, p. 104), embora esforcem-se por retirar a aura dos autores canônicos da grande literatura, ao descrever episódios corriqueiros de suas vidas, talvez tais obras não escapem, entretanto, da recente onda de biografismos que invadiu as prateleiras das livrarias (mesmo que essas narrações sejam explicitamente inventadas, como no caso de Verissimo), pois não falsificam a narrativa histórica tradicional, constituindo, por isso, meramente variações do romance realista.

Uma característica desses livros é que, quando bem-feitos, podem recriar com bastante fidelidade um determinado momento histórico⁵, e alguns até mesmo acrescentam, no final do volume, uma bibliografia teórica que foi consultada para pesquisa. Além disso, tanto Ruy Castro como Verissimo como Scliar adotam um tom francamente bem-humorado, quase de comédia mesmo, conferindo à leitura a leveza esperada para um texto que pretende atingir não apenas iniciados em literatura, mas leitores ocasionais. Mas seriam elas, no entanto, reelaborações críticas do passado, como se espera de um livro a ser adotado para ensino?

Não mais uma história monumental e idealizante, mas a narração de pequenos fatos do cotidiano dos autores, tornando-os supostamente próximos a pessoas comuns, como no caso de Ruy Castro, que insiste na véspera de Olavo Bilac. Nesse

⁴ A expressão está em CASTRO, 2000, p.147 (aparece também em KONDER, 2000, p.155).

⁵ Em *Bilac vê estrelas* há “cuidadosa reconstrução do ambiente, sempre por meio da veia sarcástica. Há uma descrição detalhada tanto de figuras importantes do período quanto do ambiente físico, cultural e político da capital da República” (ESTEVES, 2010, p.166). O romance informa, por exemplo, que o poeta parnasiano ganhava dinheiro escrevendo para os jornais “quadrinhas para reclame de gotas contra calos ou outros produtos”, explicando os valores cobrados: “30 mil réis por quadrinha; se a quisesssem assinada, 300 mil réis; e, por 600 mil réis, talvez ele fosse aplicar a domicílio as gotas nos clientes.” (CASTRO, 2000, p.11)

mesmo sentido, Moacyr Scliar desenha um caricato comunista russo atrapalhado, o “Ratinho”, que elabora páginas e páginas de interpretações imbecis sobre um parágrafo de texto de Kafka, o qual chega às suas mãos através de um quiproquó, capazes de suscitar afirmações que demonstrariam o mesmo espanto que o leitor comum teria diante de textos canônicos e herméticos dos autores modernistas:

Era complicado, aquele Kafka. Se pudesse, Ratinho pegaria o telefone e se queixaria: “Não entendo o que você escreve, camarada Kafka. Sinto muito, mas não entendo. Talvez o seu texto represente um novo estágio na literatura, um estágio que escapa ao alcance da maioria das pessoas. Mas permita-me perguntar, camarada: o que escapa ao alcance das pessoas – é revolucionário? Veja o meu caso. Não sou um intelectual, sou uma pessoa simples, um judeuzinho de aldeia que acredita na revolução como forma de mudar a sua vida e a vida de sua gente – não tenho direito a textos que me digam alguma coisa, que me transmitam uma mensagem progressista? Judeuzinhos de aldeia também são gente, camarada, também precisam de livros. Faça sua autocrítica e pense neles na próxima vez que escrever algo como este seu *Leopardos no Templo*”. (SCLIAR, 2000, p.54)

Vazado em linguagem coloquial, o clímax do livro de Scliar é atingido quando Ratinho, já no Brasil da Ditadura Militar, é interrogado no DOPS por um delegado de proverbial ignorância:

- Os agentes acharam um documento com ele, um documento escrito em alemão e assinado por um tal de Kafka. Este documento aqui. Mostrou a Ratinho o texto de Kafka.
 - Tu sabes quem é esse cara?
 - Sei – disse Ratinho. – É um escritor. Já morreu, mas eu o conheci quando [eu] morava na Europa. Ele mesmo me deu esse texto.
 - Um escritor? – O delegado, ainda desconfiado. – Nunca ouvi falar nesse escritor.
- Uma ideia lhe ocorreu:
- Espera um pouco. Nós temos um investigador que é metido a literato. Vamos ver se ele sabe alguma coisa.
 - [...]
 - Me diz uma coisa, Ratinho. A gente se conhece há muito tempo, eu sei que tu lês muito. Tu gostas desse tipo de escrito?
 - Não – disse o Ratinho. – Acho uma merda.
 - Não é? – O delegado, triunfante. – Não é mesmo uma merda, um troço incompreensível? Leopardos no templo... Quem é que quer saber de leopardos no templo? Isso aí não tem pé nem cabeça. Para mim,

não passa de uma bobagem, de uma coisa maluca. Queres saber de uma coisa, Ratinho? Que se fodam, esses leopardos no templo. (SCLiar, 2000, p.111-112)

O texto em questão, os “Leopardos no Templo”, tratava-se de um original datilografado por Kafka, e por ele assinado, que acabou parando nas mãos do protagonista Ratinho, e com ele ficou durante algumas décadas. Valeria “pelo menos oito mil e quinhentos dólares” (SCLiar, 2000, p.104), segundo Ratinho, na época, em 1964. Para além da lembrança do valor do papel, e escudado por uma de tantas explicações didáticas contidas no livro – quase sempre sobre informações históricas básicas – o leitor saberá também que “Kafka destruía quase sempre todos os seus escritos. É por isso que esse texto é uma raridade – e vale o que vale” (SCLiar, 2000, p. 105).

O fragmento de Kafka não é apócrifo, e tampouco seu destino é ser consumido por um incêndio em uma biblioteca monumental como em *O nome da rosa*, de Umberto Eco: como a ação se passa no DOPS, ele é, muito mais prosaicamente, rasgado em pedacinhos pelo delegado e jogado no cesto do lixo, já que Ratinho mesmo dissera e repetira que era “uma merda” (SCLiar, 2000, p. 113).

No entanto, o parecer de Ratinho e do delegado quanto ao texto de Kafka acaba refletindo e confirmando possível juízo preconceituoso do senso comum sobre o hermetismo de alguns textos literários⁶, já que, como afirma Ítalo Moriconi, “o tipo de treinamento necessário para que se possa operacionalizar a leitura de textos como esses” (o que chama de “*high modernists*”, Rosa, Cabral e Clarice, em seu exemplo, e que a Companhia das Letras teria traduzido em Borges e Kafka), “hoje em dia não se universaliza sequer na pós-graduação” (MORICONI, 1999, p. 82).

Segundo Moriconi, haveria um abismo entre as leituras privadas da “solidão gloriosa” e ociosa da “velha literatura”, desfrutada com tanto prazer por aqueles que se ocupam do ensino de literatura, o “profissional das letras, repetitivamente ruminando e didatizando a indescartável linguagem criada” no alto modernismo, e a tarefa de apresentar a literatura canônica, curricular, difícil e hermética, a alunos que pouco ou nenhum desejo têm de conhecê-las. (MORICONI, 1999, p.82)

⁶ Em posição contrária, Brito (2008, p.35) entende a profusão de exegeses dos personagens sobre o fragmento, que para nós é mirabolante, como demonstradora de “o quanto o texto kafkiano se abre para interpretações várias – como obra aberta, para ficar com a expressão de Umberto Eco”.

Um estorvo adicional relacionado a esse problema, embora não diretamente ligado a ele, é o fato de o agente desse processo ser hoje um professor que é chamado agora, por teóricos da educação adotados em muitas instituições de ensino superior, de ‘gerente da sala de aula’, de ‘facilitador de conteúdos’, e congêneres. Como conciliar, então, as ilhas da restauração literária com uma tarefa política maior, que não se refere somente à exposição ou não, na mídia e no mercado, do intelectual, “espécie de professor informal da opinião pública pela imprensa, mediante o corpo presente de sua assinatura pessoal e intransferível” (MORICONI, 1998, p. 64), mas concerne também a alguma pedagogia possível, ainda que bárbara e não mais iluminista e ilustrada?⁷

A questão torna-se, assim, saber se tais histórias literárias da literatura explorariam “a possibilidade positiva da barbárie” (MORICONI, 1996, p.130), a barbárie do mercado, da mídia, do *best seller*. Isto é, será que Ruy Castro, Moacyr Scliar e Luis Fernando Verissimo cumprem alguma parte no papel de educadores pós-modernos, simultaneamente criadores e divulgadores?

Contrapondo a leveza da leitura de entretenimento e diversão à austeridade (?) da literatura canônica modernista, e mesmo emprestando certo verniz culto a leitores não-especializados, será que está em jogo nesse tipo de texto o questionamento da sociedade do espetáculo a partir de dentro dela (o que apenas se pode fazer escrevendo-se e inscrevendo-se nela)?

A fim de não confundir hermetismo e reflexão, convém, antes de tudo, lembrar Umberto Eco, para quem “o potencial de ruptura e contestação” tradicionalmente atribuído às obras modernas, “poderá ser encontrado também em obras que, aparentemente, se prestam a um consumo fácil”, ao passo que aquelas obras escandalosas das vanguardas dos inícios do século XX, p.ex., “que ainda fazem o público pular da cadeira”, não contestariam hoje mais coisa nenhuma (ECO, 1985, p. 53).

Por isso, longe de desdenhar tais obras de consumo fácil, e em vez de emitir juízos de valor em bloco, que anulariam a diferença existente entre diversas empresas,

⁷ É (ou era) o ideal iluminista de “formar o sujeito crítico e transformador, disseminar a razão universal e instrumental descoberta pela cultura europeia, este o ideal da pedagogia ilustrada” que demanda(va) a “educação estético-literária”. Cf.: MORICONI, 1996, p.126.

tomemos ainda o caso de *Borges e os Orangotangos Eternos*, de Luís Fernando Verissimo, que passamos a descrever.

Borges e os Orangotangos Eternos começa com o capítulo maior dos sete do livro, chamado “O Crime”. Nele, o narrador-protagonista de meia-idade, morador de Porto Alegre e leitor contumaz de Jorge Luis Borges e Edgar Allan Poe, parece escrever uma carta, dirigida a ninguém menos que Borges, a quem se dirige como simplesmente Jorge:

Tenho cinquenta anos. Levei uma vida enclausurada, “*sin aventuras ni asombro*”, como no seu poema. Como você, mestre. Uma vida entre livros, protegida, em que raramente o inesperado entrou como um tigre. [...] Jamais poderia acreditar que o destino estava me chamando pelo nome, que tudo já estava decidido por mim e antes de mim por algum Borges oculto, que o meu papel estava me esperando como o *vide papier* de Mallarmé esperava seus poemas. (VERISSIMO, 2000, p. 14)

O detonador do enredo do livro: o narrador-personagem, Vogelstein, de quem não é citado o prenome, tem a oportunidade única de viajar a um congresso da “Israfel Society”, “primeiro encontro de especialistas em Edgar Allan Poe a se realizar fora do hemisfério norte”, em Buenos Aires, em 1985. Lá poderá finalmente conhecer alguns professores com quem mantinha contato por carta, ou de quem lia artigos na revista da sociedade, *The Golden Bug*. O único empecilho à viagem seria o seu gato Alef, que então morre providencialmente assim que Vogelstein recebe o anúncio do congresso.

Retrospectivamente, Vogelstein vai relatando sua história de vida, de como nascera judeu na Europa, e fora trazido ao Brasil por duas tias, ao passo em que sua mãe ficara na Alemanha nazista, contando com o auxílio de um “protetor”, que logo se revelaria um traidor, entregando-a à Gestapo. Da mãe, teria sobrado apenas, como recordação, as histórias que suas tias contavam e uma fotografia, em que apareciam, além das três, o tal “protetor”.

A seguir, o narrador menciona suas duas únicas viagens a Buenos Aires: uma quando criança, e a segunda, anos depois “para desfazer um mal-entendido com você, Borges”. O caso: Vogelstein, jovem tradutor, vertera do espanhol, para uma revista, um conto

de um tal Jorge Luis Borges, de quem eu – um anglófilo e americanófilo já então obcecado por Poe – nunca ouvira falar. Achei o conto ruim,

sem emoção e confuso. No fim, não ficava claro quem era o criminoso, o leitor que deduzisse o que quisesse. Resolvi melhorá-lo. Apliquei alguns toques tétricos à moda de Poe à trama e um final completamente novo, surpreendente, que desmentia tudo o que viera antes, inclusive o relato do autor. Quem notaria as mudanças, numa tradução para o português de uma tradução para o inglês de uma história escrita em espanhol por um argentino desconhecido que deveria me agradecer pelo sangue e o engenho acrescentados ao seu texto? (VERISSIMO, 2000, p. 18)

Entretanto, logo a editora da revista recebe uma carta, “indignada mas irônica”, do autor do conto, o que dá início a uma troca de cartas entre Vogelstein e Borges, em que este, ao responder às defesas daquele de que apenas fizera uma operação de cirurgia plástica para recompor o “nariz” do conto, diz que fora acrescentado ao texto não um nariz, mas “um rabo, ‘una cola’ grotesca”, e a troca de cartas termina com um pedido de Borges “para que no futuro eu mantivesse distância tanto dos seus textos quanto do seu nariz”.

Nesse ínterim, Vogelstein toma contato com a obra de Borges, e passa a escrever-lhe sistematicamente, pedindo perdão, declarando uma “conversão apaixonada a sua obra”, e querendo ir a Buenos Aires para desculpar-se pessoalmente, recebendo em resposta uma carta em que Borges o perdoava, “mas pedia que eu [Vogelstein], por favor, o deixasse em paz”. O narrador ignora o pedido e parte para Buenos Aires, mas lá consegue encontrar apenas “um velhinho chamado Juan Carlos Borges”, que escrevia poemas sobre botânica, e um Borges Luis Jorge, espécie de astrônomo que dispensava o uso de telescópios “pois enxergava até detalhes da lua a olho nu”. A tentativa de contato, portanto, fracassa, mas mesmo assim Vogelstein ainda envia várias cartas e mais “três histórias ‘borgianas’, misturas de plágio e homenagem”, que também ficaram “sem resposta”.

Vogelstein continua o relato, sempre se dirigindo ao destinatário-Borges, no que parece, então, ser mais uma das suas cartas, contando sua terceira viagem a Buenos Aires, ao congresso de 1985. Lá estão chegando também os outros congressistas, dentre eles Joachim Rotkopf, antipaticíssimo alemão radicado no México, que será o assassinado da história. Nesse ponto, um leitor familiarizado com histórias policiais a la Agatha Christie e Conan Doyle, facilmente associa este velho agressivo ao antigo “protetor” da mãe do narrador, fato cuja simples confirmação, ao final do livro, causaria

grande desapontamento no leitor, se não fosse pela hábil estratégia com que Veríssimo a revelará.

A partir daí, o leitor é introduzido no universo acadêmico, ou, pelo menos, na imagem de senso comum desse mundo, em que respeitáveis senhores professores acusam-se, xingam-se, e ofendem-se mutuamente, chegando “quase a dentadas reais” (sic) – visão caricata de um ambiente de que o leitor comum não participa, e que contribui para torná-lo desprezível a seus olhos.

Por uma enorme coincidência, Vogelstein, Rotkopf e vários dos congressistas mais animosos ficariam hospedados no mesmo hotel. Depois de ter decidido desta vez não procurar Borges, já que “tinha ouvido dizer que você estava muito doente e não saía mais de casa”, Vogelstein vai a um coquetel do evento, em que acaba sendo apresentado exatamente a Borges, que demonstra não se lembrar de seu antigo tradutor-traidor, e a um seu amigo criminalista “apropriadamente” chamado Cuervo: os três serão os ‘detetives’ do livro, que investigarão o assassinato de Rotkopf, acontecido na madrugada da noite do coquetel.

O primeiro capítulo termina com a sanguinolenta descoberta do corpo do alemão pelo próprio narrador, e a este capítulo se seguem outros cinco, cujos títulos são apenas os caracteres X, O, W, M, ♦, que identificarão as variantes de posições que o corpo morto e dobrado de Rotkopf formava com seu reflexo no espelho, segundo a lembrança do narrador, que foi o único a ver a cena original do crime e portanto a poder relatá-la aos outros dois ‘investigadores’, para deleite de Borges e desespero dos “métodos científicos” do Cuervo.

Assiste-se, nesses cinco capítulos, a uma incrível profusão de especulações delirantes sobre o autor do crime – exatamente como no livro de Scliar, o que parece demonstrar que a visão que o vulgo tem do trabalho da crítica literária, na imagem dos contratados da Companhia das Letras, é tirar as conclusões mais disparatadas possíveis, a partir de um texto simples: não há nunca o recurso a qualquer espécie de bom senso.

O penúltimo capítulo, o do losango, que tem apenas página e meia, retoma a carta para Borges, e o narrador revela que todo o livro, então, teria sido mais um pedido de perdão por ter mexido no final do conto que havia traído-traduzido, agora de forma bem mais engenhosa: Vogelstein pede que Borges termine o livro por ele, que

escreva “o último capítulo – o desenlace, a conclusão, o resultado final”, e que ele, Vogelstein, traduzirá “para o português mas não mudarei nada, juro”: “A palavra escrita agora é sua, Jorge”.

Assim, o leitor se defronta agora com um texto apócrifo de Borges, escrito por Verissimo, no último capítulo do livro, que se chama, então, “*La Cola*”, no qual “Borges” se dirige, em carta, a “Meu caro V.” – identificando, portanto, o narrador ao autor do livro, Verissimo – dizendo “ser muito raro, nas tortuosas relações entre o autor e suas criaturas, um personagem receber a incumbência de escolher o fim da história”. Será “Borges”, portanto, quem fará a associação entre Rotkopf e o “protetor” de Vogelstein – e o leitor, bajulado em sua ilusão, sentir-se-á talvez recompensado por ter a mesma imaginação de “Borges”. Mas o personagem-coautor não fará apenas isso, e sim “revelará” que Rotkopf era, na verdade, o verdadeiro pai de Vogelstein, e que o assassino, portanto, era o próprio narrador, que, mesmo ocultando alguns fatos (um “narrador inconfiável”⁸), deixou, propositalmente, vários indícios da autoria do crime em seu relato.

Para a análise desse grupo de livros da coleção, partimos, em primeiro lugar, da declaração do editor Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras, que teria pedido aos seus “contratados de maior prestígio” que escrevessem romances com duas regras básicas: “um crime no enredo e o nome de um autor consagrado já falecido no título” (KORACKIS, 2004).

Por um lado, o romance policial parece ser preferido pelo público por este viver numa violenta sociedade policialesca, mas onde os crimes são banais, cometidos por assaltantes indigentes física e intelectualmente, e esse gênero emprestaria, então, uma aura de idealidade que compensaria o vazio deixado pela violência trivial na vida do cidadão comum (cf. MANDEL, 1988), ainda mais se a violência é dosada com bastante humor.

Por outro lado, como muito do teatro nacional na sociedade do espetáculo sobrevive graças às peças montadas com atores da televisão, que levam multidões às salas de espetáculo, também os livros da série deverão emprestar a aura dos nomes

⁸ Assim fazendo, Verissimo contraria uma das famosas vinte regras para histórias de detetive, formuladas por S. S. van Dine: “O detetive e o narrador não devem ser o criminoso. – Este é um pacto de confiança que existe entre o autor e o leitor” (KOTHE, 1994, p.151), retomada no resumo que delas faz Todorov: “O culpado [...] não deve ser o detetive.” (2006, p.100).

consagrados dos autores modernistas, que devem, portanto, fazer o papel do ator global famoso.

Ou seja, acontece com o livro de Verissimo o mesmo que a todo um filão de filmes norte-americanos, como *Todo Mundo em Pânico* (EUA, 2000), sátira a filmes de terror, recheadíssimo de citações de filmes do gênero; ou *Cliente Morto não Paga* (EUA, 1982), para o qual tanto o cinéfilo é atraído, graças à inserção na montagem de inúmeras cenas clássicas dos filmes policiais *noir* dos anos 1930 e 1940, como também são atraídos os espectadores comuns de saquinho de pipoca, por causa do enredo simples e do ator (hoje) famoso, apesar da filmagem em branco e preto.

Assim, será possível tais livros agradarem tanto aos condecorados de Borges e Kafka, devido às referências que descobre mais ou menos escondidas no texto, como também ao leitor ocasional, que além de se prender a um enredo semipolicial mais ou menos envolvente, toma emprestado o verniz que adquire a preços módicos a fim de estampar sua ‘alta cultura’.

Saindo da série “Literatura ou Morte”, mas permanecendo no catálogo policial da mesma editora, igualmente pode deleitar o leitor culto encontrar um detetive chamado Espinosa, que, embora raramente cite o seu homônimo filósofo, constrói em sua casa uma original estante de livros, na qual uns se sobreponem aos outros, sem ajuda de outro material (GARCIA-ROZA, 1996). Dessa outra coleção da Companhia das Letras (“Série Policial”), há ainda as histórias passadas em Denver (EUA), em que, devido ao fato de o detetive ser um livreiro alfarrabista, passeamos por um universo lotado de livros raros, primeiras edições autografadas, e histórias pitorescas sobre os escritores norte-americanos. (DUNNING, 1994)

No entanto, devido não só, como veremos, à falta de autorreflexão desses textos, mas especialmente à visão estereotipada do conhecimento literário (tanto na avaliação de “Kafka” como na primeira impressão negativa que Vogelstein teve de “Borges”, além das induções excêntricas dos personagens), tais livros, embora possam paradoxalmente divertir o leitor familiarizado com os autores que os inspiraram, nada mais fazem do que reforçar o preconceito do senso comum em relação aos estudos de literatura.

A Invenção do Brasil, de Guel Arraes e Jorge Furtado

Mais adequado do que esses exemplos ao propósito de investigar uma possível pertinência dessas ‘histórias literárias da literatura’ a positivo trabalho pedagógico, embora não propriamente ficcionalize a biografia de um escritor, mas reelabore inventivamente uma obra, é a bem-humorada recriação da história de Diogo Álvares Correia, o Caramuru, por Jorge Furtado e Guel Arraes, em *A Invenção do Brasil*.

O livro começa asseverando que “Esta história é uma ficção baseada em fatos reais, como toda história. E também em outras histórias, em parte reais e em parte inventadas. Como toda ficção” (FURTADO; ARRAES, 2000, p.7).⁹ O resultado é um produto híbrido, pois ao mesmo tempo em que conta uma história que teria realmente tido lugar nos primeiros anos do século XVI, a partir de um poema épico do século XVIII, também apresenta elementos contemporâneos do leitor do início do século XXI, numa relação sempre irônica e autoconsciente, típica, segundo a teórica canadense Linda Hutcheon, da produção artística pós-moderna, “que é, ao mesmo tempo, intensamente autorreflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico” (HUTCHEON, 1991, p.12). Assim fazendo, os autores do livro, apesar de falarem sobre o passado, falam *do* presente, quer dizer, falam também sobre o passado, mas o fazem declaradamente a partir do presente. É desse modo que, numa praia do sul da Bahia do século XVI, o chefe Taparica, cercado de marinheiros europeus, pode fazer o seguinte “escambo”, que zomba da visão do Brasil como paraíso natural, propagada desde os primeiros anos da colonização e transformada posteriormente em propaganda de turismo:

- Olha a pulseira, uma é três, três é dez. Está acabando. Leva o remédio curativo do índio, maravilha curativa da floresta. Traz força pro marido e felicidade para a esposa. Na minha mão é mais barato. Olha o remédio do índio. Feito de semente rara e da raiz mais profunda, é bom pra passar na cara, é bom pra passar nas costas.

Depois de terminar seu escambo, Taparica mostra a bela paisagem para Vasco.

- O terreno é uma beleza! Não tem terremoto, vulcão, maremoto, furacão, nada disso. Vista consolidada. Tem a praia para as crianças,

⁹ Caso semelhante, embora também não propriamente relacionado à literatura, mas já que se falou no Caramuru, é a história do Bacharel de Cananéia, contada por outra boa dupla de escritores, José Roberto Torero & Marcus Aurelius Pimenta, em *Terra Papagalli* (Objetiva, 2000).

5000 quilômetros. E a localização? No caminho das Índias. Florestas, minérios, lugar para estacionar. Lá para o sul tem até neve. Para você, eu faço por um espelho. Mas um espelho bom. (FURTADO; ARRAES, 2000, p.107-108)

Ou, quando do primeiro contato entre Diogo Álvares, futuro Caramuru, e Paraguaçu, pouco antes de citar José de Alencar¹⁰ – nas obras de quem “os índios falam português castiço” (FURTADO; ARRAES, 2000, p.75) – afirma-se que

Na ficção, raramente faz-se uso de intérpretes. Nos filmes americanos, todo mundo fala inglês. E os povos selvagens falam uma língua inventada qualquer. Um truque muito usado é fazer com que os índios repitam muito as palavras, bem alto, pra ver se a gente entende. (FURTADO; ARRAES, 2000, p.73)

Tal brincadeira desvela as convenções do nosso indianismo romântico, por exemplo, mas também conta “com o objetivo de chamar a atenção para o caráter de elaboração humana desses acessórios – sua arbitrariedade e sua convencionalidade” (HUTCHEON, 1991, p.69)¹¹.

Assim, mais que as obras da coleção “Literatura ou Morte”, as quais, para nós, fazem apenas a ridicularização populista do trabalho da crítica literária, *Invenção do Brasil* mostra potencial crítico, tendo assumido que “o relacionamento do pós-modernismo com a cultura contemporânea de massa não é apenas de envolvimento; é também de crítica” (HUTCHEON, 1991, p.65). Dado o reconhecimento de que é “contraproducente o ataque indiscriminado à cultura de massa, ignorando as contracorrentes ou as forças de resistência que estão dentro dela” (HUTCHEON, 1991, p. 69), ao contrário, portanto, de menosprezar a cultura de massa, numa atitude purista, o pós-modernismo se vale de posturas de inserção e insubordinação em um contexto pragmático. Por isso a necessidade de se analisar produtos da indústria cultural que possam desempenhar papel transgressor, insurgindo-se contra a dominante mercadológica em tempos de barbárie generalizada.

¹⁰ O diálogo começa com a ‘citação’ da primeira conversa entre Martim e o pai de Iracema: “- Viente? / - Vim, respondeu o desconhecido [Martim].”

¹¹ No exemplo da autora, os “acessórios” são “narradores oniscientes, caracterização coerente, trama fechada”.

Logo, há que se distinguir e analisar caso a caso para conferir se tais obras constituem “metafícções historiográficas”¹², as quais atuam sempre “dentro das convenções a fim de subvertê-las”, e que não são apenas “mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional” (HUTCHEON, 1991, p.22)¹³, subversão que é essencial para o propósito de nelas enxergar potencial pedagógico.

Comparação entre os dois casos analisados

Portanto, contrariamente à obra de Arraes e Furtado, que é deliberadamente anacrônica ao misturar dois tempos (passado do narrado e presente da narração), os livros analisados da coleção “Literatura ou Morte”, embora tenham sido considerados como metafícções historiográficas (MILREU, 2011), não diferem de romances históricos como, por exemplo, *As Brumas de Avalon*, pois “não têm vergonha de contar uma história linear”, como conclui Márcio Souza a respeito da tetralogia de Marion Zimmer Bradley, sendo somente “verdadeiros simulacros do romance popular do século XIX” – a que se agrega “o interesse pela informação que é tipicamente do século XX” –, redigidos “com requintes de *fast-food*” (SOUZA, 1989, p. 66-67)¹⁴.

Isso porque eles não contêm o saudável “ceticismo” que, segundo Gustavo Bernardo, marca a metafíção, a qual “se dedica a revelar, a abalar e a glosar as convenções do realismo, sem todavia destruí-las, ignorá-las ou abandoná-las.” (2010, p.49) Já, por outro lado, *Invenção do Brasil* ativa “o contexto do próprio leitor, o que lhe permite um ponto de vista não ilusionista sobre a época em que se passa a narrativa”. (PUCCI JR., 2004, p.121)

Por conseguinte, na contramão de uma visão ingênua que poderia encontrar nos três romances da coleção “Literatura ou Morte” (Scliar, Verissimo e Ruy Castro) um apoio, ou mesmo substituto, dos clássicos, para aulas de literatura, apesar de eles terem como assunto o universo literário, e encontrarem abrigo na cultura de massa, frisamos que não fazem, nesse movimento, efetiva contestação da indústria cultural, ficando restritos, portanto, ao âmbito da semicultura.

¹² Cf.: “Escrever a história da literatura a partir da própria literatura é um caminho bastante usado pela metafíção historiográfica.” (ESTEVES, 2010, p.123).

¹³ Nas citações, os itálicos são sempre dos autores.

¹⁴ Muito embora um ou outro gracejo ocasional, como o narrador de *Bilac vê estrelas* afirmar que “não escutou” algo que um personagem sussurrou a outro (CASTRO, 2000, p.104).

Conclusão: um protótipo

Embora coubesse, ainda, a análise dos outros livros da coleção¹⁵, e mesmo a comparação das obras de ficção mencionadas com outras tantas histórias literárias da literatura, ressaltaremos aqui, à guisa de conclusão, apenas o caso modelar que é *Em Liberdade*, de Silviano Santiago (1981), o qual, embora busque a “dimensão histórica”, recusa o “modelo realista tradicional”, encontrando “como forma ficcional alternativa [...] para abordar a historicidade”, “de inspiração borgiana”, “a estrutura em abismo, em que os tempos passado e presente refletem-se mutuamente como imagens invertidas de um espelho” – conforme analisa Moriconi (1989, p. 82-83) –, caracterizando nitidamente uma metaficção historiográfica, pois, devido à substituição da “ênfase na exploração das virtualidades da linguagem pela tematização do ato de escrever enquanto situação autoral historicamente constituída: a mão que escreve – onde, como, e acima de tudo, quem” (MORICONI, 1989, p. 82-83), realiza, de modo exemplar, a autorreflexão necessária a um texto crítico e simultaneamente literário.

Assim, ao finalizar com a obra arquitetada por Silviano Santiago, observamos que, na seleção de materiais para uma aula de literatura, deve-se ter em mente “a questão de saber até que ponto o trabalho artístico e intelectual, enquanto meio de subsistência do escritor, contribui para o trabalho de dominação por parte do sistema que o opõe [ao escritor]” (MIRANDA, 1992, p.153-154), decidindo-se sempre pelos textos que tenham o intento lúcido de desnudar e revelar a estrutura e o funcionamento das demandas do mercado cultural.

REFERÊNCIAS

- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BRITO, Eduardo Manoel de. “Os leopardos kafkianos de Moacyr Scliar: provocações, ditadura e humor entre dois judeus”. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v.17, 2008, p.33-44.
- BUENO, Sinésio Ferraz. *Pedagogia sem sujeito*: qualidade total e neoliberalismo na educação. São Paulo: Annablume, 2003.

¹⁵ Sobre *O doente Moliére*, de Rubem Fonseca, outro romance da coleção em foco, cf. p.ex. a análise de Lins (2011), que o considera como metaficção historiográfica no sentido de Hutcheon.

- CASTRO, Ruy. *Bilac vê estrelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Coleção “Literatura ou Morte”)
- DUNNING, John. *Edições perigosas*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito ao Nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ESTEVES, Antônio Roberto. “O novo romance histórico brasileiro”. In: ANTUNES, Letizia Zini (org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis-SP: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998, p.123-158.
- ESTEVES, Antônio Roberto. “O romance histórico conta a história da literatura brasileira”. In: ESTEVES, Antônio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010, p.124-167.
- FURTADO, Jorge; ARRAES, Guel. *A invenção do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- GARCIA, Wladimir. “Osman Lins educador”. *Outra travessia: revista de literatura*, n.4, Ilha de Santa Catarina, 1º. Semestre de 2005. pp.63-68.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O Silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KONDER, Leandro. *A morte de Rimbaud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Coleção “Literatura ou Morte”)
- KORACKIS, Teodoro. “As coleções ficcionais de encomenda na literatura brasileira (1995-2004)”. Texto apresentado no I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, realizado na Casa de Rui Barbosa, RJ, entre 8 e 11 de novembro de 2004. Disponível em <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/teodorokoracakis.pdf> (acessado em 06/05/2016).
- KOTHE, Flávio René. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994 (1ª. reimpr. 2007).
- LINS, Osman. *Do ideal e da glória: problemas in culturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.
- LINS, Renata Alves de Oliveira. *Simulacro e metaficação historiográfica em O doente Molière (2000), de Rubem Fonseca*. 2011, 132f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Pós-Graduação em Letras, Vitória.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Tradução de Nilton Goldman. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MILREU, Isis. “Quando o relato é o principal suspeito...: uma leitura de Borges e os orangotangos eternos, de Luis Fernando Verissimo”. *Miscelânea*. Assis-SP, UNESP, vol.9, jan./jun. 2011. Disponível em

http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/Artigo_03_IsisMilreu.pdf (Acessado em 03/05/2016).

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MORICONI, Ítalo. "Formas da história, formas da ficção". *34 Letras*. Rio de Janeiro, junho de 1989, n.4, p.76-84.

MORICONI, Ítalo. "Pedagogia e nova barbárie". In: PAIVA, Márcia de; MOREIRA, Maria Ester (coords.). *Cultura. Substantivo plural*: ciência política, história, filosofia, antropologia, artes, literatura. São Paulo: Ed. 34, 1996. p.125-145.

MORICONI, Ítalo. "Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura, pedagogia da barbárie)". In: ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lúcia Barros; ANTELO, Raúl (orgs.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999. p.75-86.

MORICONI, Ítalo. "Sublime da estética, corpo da cultura". In: ANTELO et al. (orgs.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas / ABRALIC, 1998. p.63-70.

NIETZSCHE, Friedrich. "III Consideração intempestiva: Schopenhauer educador". In: NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre educação*. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003, p.138-222.

PUCCI JR., Renato. "A representação do índio brasileiro na interface pós-moderna de cinema e TV". *Significação – Revista de cultura audiovisual*. V.31, n.22. 2004, p.115.129.

Disponível em

<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65597/68208>, acesso em 05/05/2016.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 [1981].

SCLiar, Moacyr. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Coleção "Literatura ou Morte")

SOUZA, Márcio. "Impressões sobre história, literatura e romances históricos". *34 Letras*. Rio de Janeiro, junho de 1989, n.4, pp.62-67.

TODOROV, Tzvetan. "Tipologia do romance policial". In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.93-104.

TORERO, José Roberto; PIMENTA, Marcus Aurelius. *Terra Papagalli*: narração para preguiçosos leitores da luxuriosa, irada, soberba, invejável, cobiçada e gulosa história do primeiro rei do Brasil. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Coleção "Literatura ou Morte")

WEINHARDT, Marilene. "Quando a história literária vira ficção". In: ANTELO et al. (orgs.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas / ABRALIC, 1998. pp.103-109.

Recebido em: 02/12/2017

Aceito em: 25/05/2018

O desenvolvimento da habilidade argumentativa via leitura e análise textual: resultados de uma proposta intervenciva

The development of the argumentative ability via reading and textual analysis: results of an interventional proposal

Elizete de Souza Macêdo Queiroz ¹

Maria de Lourdes Guimarães de Carvalho ²

Resumo: Neste artigo apresentamos os resultados de uma proposta de intervenção aplicada em uma turma de oitavo ano do Ensino Fundamental II, cujo objetivo foi propiciar o desenvolvimento da habilidade de usar recursos de modalização e argumentatividade na produção escrita via leitura e análise textual abordadas de forma interativa. Ancorada nas teorias de Bakhtin (2011), Ducrot (1987), Koch (2011), Solé (1998), Koch e Elias (2015, 2016), a proposta contempla atividades que exploram os elementos dos gêneros textuais, de modo a propiciar sua compreensão por meio da análise do efeito de sentido dos elementos linguísticos, principalmente os recursos de modalização e argumentatividade e atividades de produção e revisão textuais. Os resultados comprovam a eficácia da leitura e análise textuais na aquisição da habilidade argumentativa na escrita, uma vez que no final da intervenção os alunos produziram textos que revelaram seu posicionamento por meio do uso dos recursos de modalização e argumentatividade.

Palavras-chave: Modalização e argumentatividade; Leitura e escrita; Interacionismo.

Abstract: In this paper we present the results of an intervention proposal applied in an eighth grade class of Elementary School II, whose objective was to foster the development of the ability of using resources of modalization and argumentativeness in the written production via reading and textual analysis addressed interactively. Anchored in theories of Bakhtin (2011), Ducrot (1987), Koch (2011), Solé (1998), Koch and Elias (2015, 2016), the proposal contemplates activities that explore the elements of the textual genres, in order to facilitate their understanding by means of the analysis of the effect of sense of the linguistic elements, mainly the resources of modalization and argumentativeness and activities of textual production and revision. The results demonstrate the efficacy of reading and textual analysis in the acquisition of argumentative ability in writing, since at the end of the intervention students produced texts that revealed their positioning through the use of modalization and argumentativeness resources.

Keywords: Modalization and argumentativeness; Reading and writing; Interactionism.

Introdução

Conforme os Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa para o Ensino Fundamental II (PCN/LP/EF/98), o ensino da língua deve tomar a dimensão discursiva e pragmática da linguagem como objeto de reflexão a fim de propiciar aos alunos a compreensão de seu funcionamento e, consequentemente, propiciar o desenvolvimento da competência de falar, escutar, ler e escrever nas diversas

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) e professora da rede estadual de ensino de Minas Gerais. E-mail: elizetesmacedo@yahoo.com.br.

² Doutora em Linguística pela Universidade Católica de Minas Gerais (PUC) e docente da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) – Montes Claros. E-mail: marialgcarvalho@gmail.com.

situações de interação social. Para tanto, a escola deve priorizar conteúdos relevantes para o desenvolvimento da proficiência discursiva e linguística dos discentes.

Tendo em vista essas prescrições, este trabalho tem como objetivo mostrar as contribuições da leitura e análise textual para o desenvolvimento da habilidade argumentativa na produção escrita de alunos do ensino fundamental II, especificamente quanto ao uso de recursos de modalização e argumentatividade³.

Para o alcance desse objetivo elaboramos e aplicamos uma proposta de intervenção, na qual abordamos a leitura e a escrita na perspectiva interacionista buscando explorar o conteúdo temático, o estilo de linguagem e a construção composicional, conforme propõe Bakhtin (2011), de modo a explorar o efeito de sentido dos recursos linguísticos responsáveis por propiciar o posicionamento enunciativo do locutor, e, assim, propiciar a construção da habilidade argumentativa sobre a qual refletimos neste trabalho.

A argumentação

A teoria da argumentação, conforme Perelman (1987), numa concepção moderna, deve renovar a retórica dos gregos e romanos, de modo a ocupar-se de todo discurso que visa a convencer e persuadir um auditório, por meio de um diálogo, de uma comunicação, de uma discussão.

Parafraseando o autor, para a eficácia da argumentação é preciso que se estabeleça uma relação entre os sujeitos, ou seja, é necessário que o orador, por meio de seu discurso, queira e consiga agir sobre o auditório e que este esteja disposto a escutar.

Sobre tal, Ducrot (1987) argumenta que as relações intersubjetivas inerentes à fala não se resumem à comunicação, mas servem, principalmente, à interação social. Assim, ele situa o estudo da argumentação no campo da pragmática, tomando como objeto de estudo as ações humanas realizadas pela linguagem, a fim de investigar a eficácia de certas palavras em certas circunstâncias.

³ Este artigo apresenta parte da pesquisa realizada no âmbito do Mestrado Profissional em Letras – Unimontes/MG. Pesquisa aprovada pelo CEP/Unimontes, CAAE: nº 59063516.9.0000.5146, com o nº do parecer: 1.736.935, Montes Claros/MG, 20 set. 2016.

O referido autor postula que, ao produzir seu discurso, o falante assume o papel de enunciador e, simultaneamente, institui seu interlocutor. Sua concepção defende a linguagem como uma forma de ação dotada de intencionalidade, em que os interlocutores agem uns sobre os outros por meio da argumentatividade.

Corroborando Ducrot (1987), Koch (2000) argumenta que o homem usa a língua para se comunicar na comunidade em que vive, a fim de estabelecer com o outro relações das mais variadas, de provocar reações ou atitudes, de atuar sobre eles de diferentes modos, ou seja, de interagir socialmente por meio de seu discurso. Esse processo interativo caracteriza-se, principalmente, pela argumentatividade. Por meio dela, o indivíduo, usando de sua razão e vontade, quase sempre avalia, julga, critica, ou seja, realiza juízos de valor. Além disso, por meio do discurso busca influenciar o comportamento do outro ou persuadi-lo a concordar com suas opiniões. Dessa forma, pode-se afirmar que a ação de argumentar é o principal ato linguístico, uma vez que por trás de qualquer discurso está implícita uma ideologia.

Abreu (2003) confirma Koch (2000) ao definir argumentar como a ação de convencer e de persuadir. Eles definem convencer como o gerenciamento de informações que se dirigem, unicamente à razão, por meio de um raciocínio lógico, o que se dá no campo das ideias. Já persuadir refere-se ao gerenciamento de relacionamentos e está ligado às emoções; portanto, procura atingir os sentimentos dos interlocutores com base em argumentos plausíveis. Abreu (2003) acrescenta que convencer alguém significa fazê-lo pensar como nós, enquanto persuadir é sensibilizar o outro para agir como desejamos.

A habilidade argumentativa: condição necessária à interação social

É sabido que a vida em sociedade é permeada pelas mais diversas atividades de cunho interativo, conforme afirma Koch (2000, p.17), a qual garante que “[...] a interação social por intermédio da língua caracteriza-se, fundamentalmente, pela argumentatividade”. Nesse processo interativo, o homem produz discursos com determinada intencionalidade, a fim de influenciar o outro.

Porém, a relação estabelecida entre as pessoas, tanto no campo pessoal quanto profissional, nem sempre é harmoniosa, conforme postula Abreu (2003), o qual

defende que o indivíduo precisa saber gerenciar as relações, o que deve ser feito por meio da conversa, da argumentação, em que ambas as partes expõem seus pontos de vista. Para tal, a habilidade de relacionamento interpessoal e a capacidade argumentativa são imprescindíveis para que uma pessoa tenha êxito naquilo que faz.

Ainda conforme Abreu (2003, p. 10), “[...] saber argumentar é, em primeiro lugar, saber integrar-se ao universo do outro. É também obter aquilo que queremos, mas de modo cooperativo e construtivo, traduzindo nossa verdade dentro da verdade do outro”.

Nota-se, dessa forma, que a capacidade argumentativa é essencial à interação social, uma vez que, por meio dela, as negociações necessárias à vida em sociedade são construídas, sendo estabelecidas respeitando o ponto de vista do outro, de modo a buscar o bem comum.

Além disso, conforme pontua o mesmo autor, no mundo atual, tanto a comunicação oral quanto a escrita são imprescindíveis para que o cidadão dê conta de processar tantas informações. Assim, torna-se indispensável o domínio dessas habilidades para que se possa defender seu ponto de vista por meio do conhecimento obtido pelas diversas informações fornecidas pela mídia falada ou escrita, a qual apresenta um ponto de vista ideológico e manipulador, isto é, ela trabalha para que as pessoas vejam a realidade sob a ótica que ela quer.

Diante disso, comprehende-se que, entre outros objetivos, o ensino de língua materna deve ter o compromisso de propiciar condições para o desenvolvimento das habilidades argumentativas dos alunos, por meio da busca de informações em diferentes fontes, como, por exemplo, a leitura de textos e livros diversos para que possam se defender desse poder manipulador.

Conforme pontuado anteriormente, referenciando Abreu (2003), a pessoa precisa, além de gerenciar informações, também saber estabelecer negociações nos relacionamentos, ou seja, gerenciar relações, tanto no espaço familiar quanto público, o que se dá por meio da capacidade argumentativa. Dessa forma, faz-se necessário que a escola, enquanto instituição que prepara as pessoas para atuarem na sociedade, ocupe-se de ensinar o aluno a argumentar, oferecendo-lhe condições para posicionarse perante a sociedade.

Tendo em vista a necessidade de se trabalhar o discurso argumentativo em sala de aula, a partir daqui será discutida a modalização, que é uma estratégia

argumentativa que revela o posicionamento enunciativo assumido pelo locutor perante o enunciado que produz.

A modalização

Segundo Castilho e Castilho (1993), a Gramática Tradicional (GT) reconhece como modalização a avaliação ou o julgamento que o falante revela sobre o conteúdo proposicional da sentença e como modalidade o componente proposicional, ou seja, o dito. Os autores consideram ilusória essa distinção, uma vez que há sempre uma avaliação prévia do locutor sobre o conteúdo que vai apresentar. Assim, tratam esses termos sinonimamente.

Para Bronckart (2012), as modalizações explicitam as diversas avaliações do enunciador, como: julgamentos, opiniões e sentimentos sobre alguns aspectos do conteúdo temático. São relativamente independentes da linearidade e progressão temática do texto e contribuem para a coerência pragmática ou interativa, orientando o destinatário na interpretação do conteúdo temático. Elas são realizadas por unidades linguísticas denominadas por ele de modalidades, conforme afirma abaixo:

[...] as modalizações são realizadas por unidades ou conjunto de unidades linguísticas de níveis muito diferentes, que chamaremos de modalidades: os tempos do verbo no futuro do pretérito, os auxiliares de modalização (poder, ser preciso, dever, etc.), um subconjunto de advérbios (certamente, sem dúvida, felizmente, etc.), certas frases impessoais (é evidente que...; é possível que...) e outros tipos de frases ou de conjuntos de frase (BRONCKART, 2012, p. 132).

Pelo exposto, depreende-se que o autor considera que a modalização expressa o posicionamento do enunciador e as modalidades são as diversas marcas linguísticas usadas para realizá-la.

Para Koch (2011), a modalização do discurso faz parte da atividade ilocucionária, uma vez que, ao produzir seu discurso, o locutor apresenta suas intenções e seu posicionamento em relação ao enunciado que produz por meio de atos ilocucionários de modalização, que se realizam através de recursos lexicais, os operadores modais.

Ao discutir os tipos de modalidades tradicionalmente conhecidas (aléticas, epistêmicas e deônticas), a autora mostra que diferentes formas de modalidade podem ser realizadas por um mesmo item lexical como por exemplo, o verbo ‘dever’, que ora indica possibilidade, ora probabilidade e ora obrigação. Já quanto aos tipos de lexicalização das modalidades, a autora aponta: os verbos auxiliares modais (poder, dever, querer, precisar, etc.); performativos explícitos (eu ordeno, eu proíbo, eu permito, etc.); predicados cristalizados (é certo, é preciso, é necessário, é provável etc.); verbos de atitude proposicional (eu creio, eu sei, eu duvido, eu acho, etc.); advérbios modalizadores (provavelmente, certamente, necessariamente, possivelmente, etc.); formas verbais perifrásicas (dever, querer, poder, etc. + infinitivo); operadores argumentativos (pouco, um pouco, quase, apenas, mesmo, etc.); modos e tempos verbais (imperativo, certos empregos de subjuntivo, uso do futuro do pretérito com valor de probabilidade, uso do imperfeito do indicativo com valor de irrealidade, etc.) e entonação, que na linguagem oral permite distinguir uma ordem de um pedido.

Ainda para Koch, são modalizadores:

[...] todos os elementos linguísticos diretamente ligados ao evento de produção do enunciado e que funcionam como indicadores das intenções, sentimentos e atitudes do locutor com relação ao seu discurso. Esses elementos caracterizam os tipos de atos de fala que deseja desempenhar, revelam o maior ou menor grau de engajamento do falante com relação ao conteúdo proposicional veiculado, apontam as conclusões para as quais os diversos enunciados podem servir de argumentos, selecionam os encadeamentos capazes de continuá-los, dão vida, enfim, aos diversos personagens cujas vozes se fazem ouvir no interior de cada discurso (KOCH, 2011, p. 133).

Observa-se que a autora inclui os operadores argumentativos como modalizadores, uma vez que são apontados como um dos vários tipos de lexicalização das modalidades e alguns deles marcam a atitude do locutor em relação ao seu discurso.

Ainda sobre o assunto, Ducrot (1987) afirma que os operadores argumentativos ‘mesmo, mas, quase, apenas, etc.’, marcam atitudes do falante em relação ao que ele diz. Sendo assim, são também considerados modalizadores.

Considera-se que todas essas unidades linguísticas postuladas por Koch (2011) e Ducrot (1987), ligadas ao evento de produção do enunciado, sinalizam o posicionamento do falante perante seu discurso, de modo a revelar seu envolvimento com a situação e, assim, construir a coerência pragmática do texto. Neste trabalho, a modalização e a modalidade serão referidas como marcas que permitem ao locutor expressar seu posicionamento perante seu discurso, de modo a influenciar seu interlocutor.

Também Castilho e Castilho (1993) consideram que a modalização movimenta diferentes recursos linguísticos, como a prosódia (entonação), os modos verbais, os verbos auxiliares como dever, poder, querer e os verbos que constituem orações parentéticas e matrizes como achar, crer, acreditar, adjetivos, advérbios, entre outros. Eles classificam-na como: epistêmicas, deônticas e afetivas.

A modalização epistêmica expressa uma avaliação sobre o valor de verdade e as condições de verdade de uma proposição. Ele a subdivide em três tipos: asseverativas, quase-asseverativas e delimitadoras, sendo que as asseverativas expressam certeza, pois indicam que o falante considera verdadeiro o conteúdo da proposição, apresentado por ele mesmo como uma afirmação ou negação e não dão margem a dúvidas. Como unidades linguísticas que representam as asseverativas afirmativas tem-se, por exemplo, ‘realmente’, ‘evidentemente’, ‘certamente’, ‘lógico’, ‘certo’, ‘claro’, ‘sem dúvida’, etc. e para as negativas tem-se: ‘de jeito nenhum’, ‘de forma alguma’, entre outros.

As quase-asseverativas expressam possibilidade, uma vez que indicam que o falante considera o conteúdo temático da proposição quase certo, como uma hipótese que depende de confirmação, e por isso mesmo não se responsabiliza sobre a verdade ou falsidade da proposição. Por se tratar de uma possibilidade há uma baixa adesão do falante com respeito ao conteúdo do que está sendo verbalizado. Elas podem ser representadas por unidades linguísticas como: ‘é provável’, ‘eu suponho’, ‘eu acho’, ‘talvez’, entre outros.

As delimitadoras expressam uma força ilocucionária maior que as asseverativas e as quase-asseverativas, uma vez que implicitam uma negociação entre os interlocutores, a qual propicia a manutenção do diálogo. Como o próprio nome indica, elas estabelecem os limites dentro dos quais se deve entender o conteúdo da

proposição. São exemplos de unidades linguísticas que podem representá-las: ‘quase’, ‘um tipo de’, ‘uma espécie de’, ‘em geral’, entre outros.

As modalizações afetivas podem ser entendidas como referentes às reações emotivas do falante frente ao conteúdo proposicional. São exemplos de unidades linguísticas que as representam: ‘felizmente’, ‘infelizmente’, ‘lamentavelmente’, entre outras.

Koch (2015) agrupa os modalizadores em dois tipos: *stricto sensu* e *lato sensu*. O primeiro grupo expressa as modalidades tradicionalmente estudadas: aléticas, epistêmicas e deônticas. As aléticas referem-se à possibilidade ou necessidade da própria existência, isto é, determinam o valor de verdade das proposições como, por exemplo, ‘é impossível’; as epistêmicas referem-se ao eixo da crença e referem-se ao conhecimento que o falante expressa sobre o conteúdo do seu discurso. Elas revelam o comprometimento e o grau de certeza do locutor com relação ao seu discurso. Exemplos: ‘evidentemente’, ‘é certo’, ‘obviamente’, entre outros, e as deônticas referem-se ao eixo da conduta e revelam a força ilocucionária, pois expressam aquilo que se deve fazer, ou seja, quem ordena cria obrigações para o outro, como exemplo tem-se: ‘é indispensável’, ‘é preciso’.

Quanto ao segundo grupo de modalizadores, os *lato sensu*, a autora propõe sua subdivisão em: axiológicos, os quais expressam uma avaliação dos eventos, ações e situações a que o enunciado faz menção. Exemplos: ‘curiosamente’, ‘inexplicavelmente’; atitudinais ou afetivos são aqueles que revelam a atitude psicológica do locutor perante o conteúdo do enunciado. Exemplos: ‘lamentavelmente’, ‘infelizmente’; atenuadores são os que têm finalidade de preservar a face dos interlocutores como, por exemplo, ‘talvez fosse melhor’, ‘é sensato’, entre outros, e delimitadores são os que explicitam o espaço dentro do qual o conteúdo do enunciado deve ser verificado como, por exemplo, ‘geograficamente falando’, ‘teoricamente’.

Observa-se que a classificação dos modalizadores apresentados por Koch (2015) apresenta muitas semelhanças em relação à de Castilho e Castilho (1993). No entanto, considera-se que ao propor mais subdivisões, Koch (2015) aprofunda mais a discussão sobre o efeito de sentido de diferentes modalizadores, propiciando ao professor maior embasamento para a análise linguística.

A referida autora (2011) salienta que as modalizações permitem ao locutor posicionar-se perante o enunciado, demonstrando maior ou menor grau de engajamento. Dessa forma, um locutor que apresentar maior grau de envolvimento produzirá um discurso em que os fatos se apresentam como incontestáveis, impondo-os como verdade ao interlocutor e, consequentemente, conquistando sua adesão. Para isso, usa modalizadores que expressam autoridade como, por exemplo ‘é certo’, ‘é necessário’, entre outros. Entretanto, se o locutor apresentar menor grau de engajamento, o discurso se situa no campo da incerteza e se torna polêmico, uma vez que o locutor não impõe, ou finge não impor, sua opinião. Nesse caso, deixa ao alocutário a decisão de aderir ou não aos seus argumentos.

Vale ressaltar que o conhecimento sobre as classificações das modalizações é importante e necessário por parte do professor de LP, para que ele possa desenvolver seu trabalho com eficácia. Contudo, é importante deixar claro que, com alunos do EF II, as aulas sobre o assunto não devem se dar no nível metalinguístico. Os conhecimentos teóricos fundamentam as ações dos professores e os subsidiam na elaboração de sugestões para que os alunos possam revisar seus escritos.

Metodologicamente o que deve ocorrer é a discussão e ilustração, em textos lidos na sala de aula, dos efeitos de sentido proporcionados por esses recursos linguísticos e a importância e a necessidade deles para posicionamentos enunciativos autorais no momento da escrita dos próprios textos.

No caso deste trabalho, a professora, no momento da intervenção, discutiu os efeitos de sentido proporcionados por esses recursos linguísticos presentes em crônicas, durante o desenvolvimento das ações de leitura, e chamou a atenção para as expressões que são responsáveis por expressarem o juízo de valor, a opinião/posicionamento do locutor e que podem revelar certeza, possibilidade, dúvida, obrigação, ordem, entre outros sentidos.

Nos textos dos alunos foram analisados os recursos que revelam o posicionamento do locutor e que realizam as modalizações epistêmicas, lógicas e deônticas.

A estrutura textual

Bronckart (2012) argumenta que a organização de um texto se constitui pela infraestrutura geral, pelos mecanismos de textualização e pelos mecanismos enunciativos, os quais contribuem para a análise da trama do texto. A infraestrutura é constituída pelo plano mais geral do texto, pelos tipos de discursos e pelas articulações entre eles e pelas sequências que o compõem.

As sequências textuais são constituídas por recursos linguísticos que atendam à finalidade comunicativa, de modo a garantir a tessitura do texto e produzir os sentidos pretendidos.

Essas sequências textuais, segundo Adam (1992), são do tipo: narrativa, descriptiva, argumentativa, explicativa e dialogal, as quais podem se realizar em diferentes gêneros. Entre elas, discute-se aqui a sequência argumentativa no gênero crônica, que responde ao interesse deste trabalho.

Segundo Bronckart (2012), o raciocínio e o pensamento devem ser modalizados conforme se apresentam nos textos existentes nas línguas naturais. Ele considera que esse processo de raciocínio se apresenta como esquematização de objetos do discurso e assume diferentes formas, dentre elas a argumentativa, cujo raciocínio exige a existência de uma tese a respeito de certo assunto, sobre a qual são apresentados dados novos que são o objeto de inferência que orienta para a conclusão ou para uma nova tese.

Ainda, conforme o referido autor, a sequência argumentativa apresenta quatro fases sucessivas: a fase das premissas (dados), a da apresentação de argumentos, a da apresentação de contra-argumentos e a fase de conclusão ou de nova tese, as quais podem se realizar de forma simplificada – algumas fases podem ficar implícitas, mas também podem se realizar de forma complexa, perpassando e explicitando todas as fases do protótipo.

Desse tipo de sequência fazem parte os mecanismos enunciativos (vozes e modalizações), os quais contribuem para a manutenção da coerência pragmática ou interativa do texto.

Koch (2011) confirma essa ideia, pois defende que, do ponto de vista da enunciação, podem-se detectar dois tipos de relações entre os enunciados que se encadeiam para formar o texto: as semânticas e as discursivas. As relações discursivas ou pragmáticas são de caráter subjetivo e possuem maior relevância no discurso.

Segundo ela, quando as relações textuais são consideradas, do ponto de vista da enunciação, elas assumem novos graus de complexidade como, por exemplo, as relações discursivas que se estabelecem entre enunciado e enunciação, ou seja, as relações argumentativas. Nesse caso, incluem-se todos os fatores implícitos que deixam no texto marcas linguísticas referentes ao modo como é produzido, as quais constituem as diversas modalidades da enunciação como a intencionalidade do falante e sua atitude perante o discurso que produz, entre outros. Conforme a intencionalidade do locutor, estabelecem-se as relações argumentativas que requerem, entre outras, explicações e justificativas relacionadas a atos de enunciação anteriores, os quais constituem enunciados que, sendo encadeados, constituem o texto.

Assim, as relações que se estabelecem entre o enunciado e enunciação são pragmáticas e possuem caráter subjetivo, já que dependem do sentido que o falante visa produzir em seu discurso. Essas relações se revelam nos textos por meio dos articuladores textuais, entre os quais estão os operadores argumentativos. Portanto, considera-se que ensinar a produção do texto argumentativo implica ensinar o uso desses articuladores. Sobre tal, Koch postula:

A produção textual exige que cuidemos da articulação entre orações, períodos, parágrafos e sequências maiores, porque todas essas partes contribuem para que o texto seja compreendido como uma unidade de sentido. As marcas responsáveis pelo encadeamento de segmentos textuais de qualquer extensão são denominadas articuladores textuais, operadores textuais ou marcadores discursivos (KOCH, 2016, p.121).

Corroborando Marcuschi (2008) consideramos que o ensino do uso desses articuladores deve ocorrer por meio da leitura e análise textuais, de modo a conduzir o aluno à reflexão acerca dos efeitos de sentido que esses elementos produzem nos textos, uma vez que, segundo esse autor, a compreensão e a produção textuais estão imbricadas, isto é, a compreensão de um texto se revela em outro produzido pelo leitor.

A proposta de intervenção

Marcuschi (2008, p. 266) argumenta que “a compreensão de texto é um dos aspectos básicos no domínio do uso da língua”; por meio dela é possível desenvolver, entre outras, as habilidades argumentativas e o pensamento crítico.

Para tanto, o leitor ativo constrói os sentidos do texto usando os conhecimentos que se encontram estocados em sua memória. A esse respeito, Marcuschi (2008, p. 239) postula que “os conhecimentos prévios exercem uma influência muito grande ao compreendermos um texto. São estes conhecimentos os responsáveis básicos pela nossa compreensão.” Entre eles há os conhecimentos linguísticos, que incluem os conhecimentos gramaticais e lexicais, o conhecimento de mundo ou enciclopédico e conhecimentos sociointeracionais, conforme postula Koch (2005).

Assim, comprehende-se que a compreensão do texto escrito implica o domínio de conhecimentos sobre o texto, o leitor e o contexto. Sobre tal Solé afirma:

[...] a leitura é o processo mediante o qual se comprehende a linguagem escrita. Nesta compreensão intervêm tanto o texto, sua forma e conteúdo, como o leitor, suas expectativas e conhecimentos prévios. Para ler necessitamos, simultaneamente, manejar com destreza as habilidades de decodificação e aportar ao texto nossos objetivos, ideias e experiências prévias; precisamos nos envolver em um processo de previsão e inferência contínua, que se apoia na informação proporcionada pelo texto e na própria bagagem, e em um processo que permita encontrar evidência ou rejeitar as previsões e inferências antes mencionadas (SOLÉ, 1998, p. 23).

Sendo a leitura o processo por meio do qual se comprehende a linguagem escrita, entende-se que ela é uma via que propicia a análise textual, tanto no que se refere a questões linguísticas quanto temáticas e interacionais.

Assim, neste trabalho adotamos o modelo interativo de leitura proposto por Solé (1998), o qual utiliza simultaneamente o conhecimento de mundo e o conhecimento do texto para tornar possível a compreensão. Ainda em conformidade com a referida autora, buscamos abordar a leitura, de modo a possibilitar que os alunos acionassem seus próprios comandos para compreender tanto o conteúdo temático quanto o estilo de linguagem e a composição do gênero.

Visando melhorar a capacidade argumentativa na produção escrita dos alunos do ensino fundamental II, principalmente quanto ao uso de recursos linguísticos que revelam o posicionamento do locutor, buscamos elaborar e aplicar uma proposta de

trabalho contemplando atividades de leitura e análise de gêneros textuais, entre eles um vídeo, notícias, charges e crônicas, com o objetivo de oferecer aos discentes conhecimentos para produzir o gênero crônica argumentativa, tendo em vista que esse gênero possibilita a expressão da subjetividade e o posicionamento crítico em relação a fatos do cotidiano, o que favorece a aquisição da habilidade argumentativa.

As atividades propostas neste trabalho foram aplicadas em uma turma de oitavo ano, da E. E. Professor Gastão Valle, a qual foi o contexto de desenvolvimento deste trabalho. Essa escola fica localizada na região periférico-central da cidade de Bocaiúva/MG. A clientela é diversificada, apresentando condições socioeconômicas diferenciadas. Os alunos são oriundos de diversos bairros da cidade e de comunidades rurais, exigindo, assim, estratégias pedagógicas diferenciadas que visem atender a todos.

Por meio de observações nas aulas de língua portuguesa e das avaliações sistêmicas, foi constatado que os discentes apresentam dificuldades tanto em reconhecer nos textos lidos o efeito de sentido dos recursos que revelam o posicionamento enunciativo do locutor, quanto em usar esses recursos nos textos que produzem. Tendo em vista essa realidade, foi necessário elaborar uma proposta de intervenção que minimizasse essas dificuldades. Corroborando Marcuschi (2008) e Koch (2016), que consideram a leitura e a escrita como atividades que se imbricam, pensamos uma proposta a partir da leitura e análise textuais visando levar o aluno a produzir a crônica argumentativa por meio da compreensão do gênero.

Tendo como meta o trabalho com a modalização e argumentatividade, as atividades desenvolvidas nesta proposta buscaram explorar os elementos temáticos, compostonais e estilísticos do gênero, especificamente os recursos de modalização e argumentatividade, por meio da leitura e análise textuais, de modo a despertar a compreensão e a criticidade sobre os fatos do cotidiano. Para tal, buscou-se promover, em cada ação, a discussão, a reflexão e a interação como elementos norteadores do processo ensino-aprendizagem. A escolha dessa metodologia deveu-se ao entendimento de que a linguagem é um processo de interação. Sendo assim, deve ser abordada em sala de aula nessa perspectiva para que o aluno faça parte do processo ensino-aprendizagem e aprenda por meio da interação com os textos e com o outro.

Durante o desenvolvimento desta proposta foram trabalhados os seguintes conteúdos: i) leitura: compreensão e interpretação de variados gêneros textuais; ii) oralidade: discussão e reflexão sobre o conteúdo temático, a composição do gênero e sobre o efeito de sentido dos recursos linguísticos de modalização e argumentatividade presentes nas crônicas; e escrita: produção de crônica argumentativa.

O objetivo geral dessa proposta foi propiciar o desenvolvimento da habilidade de usar recursos de modalização e argumentatividade na produção escrita por meio da leitura e da análise textual abordadas na perspectiva sociointeracionista.

As ações desenvolvidas serão brevemente detalhadas a seguir.

1 - Motivação: No primeiro momento foi apresentada aos alunos a proposta e informado que, ao final, as crônicas produzidas seriam organizadas em uma coletânea e apresentadas à família, aos colegas, e aos funcionários da escola em um círculo de leitura a ser marcado posteriormente. No segundo momento foram apresentados um vídeo e uma charge para detonar o tema da proposta e motivar os alunos a participar das aulas. Esses textos, após serem projetados, foram explorados por meio de questionamentos feitos pela professora e pelos alunos, de modo a favorecer reflexões sobre o tema.

2 - Leitura: Nesse momento foi iniciado o trabalho com uma notícia. Antes de iniciar a leitura os alunos foram informados que quando lemos sempre o fazemos com algum objetivo e que naquele dia iríamos ler uma notícia para nos informarmos sobre fatos cotidianos relacionados ao tema. A seguir, foi feita a leitura compartilhada da notícia, a fim de suscitar previsões. Para tal, a professora apresentou orientações seguidas de questionamentos dos alunos, de modo a explorar o assunto por meio do título e das imagens, como também as características do gênero.

No segundo momento foi desenvolvido o trabalho com a crônica. Primeiramente foram levantados alguns questionamentos como forma de antecipação da leitura: vocês costumam ler crônicas em jornais, revistas ou internet? De que assuntos as crônicas costumam tratar?

A seguir, a turma foi dividida em duplas e jornais e revistas foram distribuídos. Foi solicitado aos alunos que folheassem e lessem o material, a fim de escolherem uma crônica para ler para a turma. A seguir, cada dupla elegeu, sob orientação da professora, um de seus membros para, em uma roda de leitura, ler o texto para toda a

turma. O outro membro da dupla resumiu o texto lido, sob a orientação de questionamentos feitos pela professora sobre a ideia defendida no texto. Após esse momento, foi explicado aos alunos que as crônicas, geralmente, são produzidas com a finalidade de envolver seu leitor numa reflexão crítica e humorística sobre os fatos do cotidiano e, comumente, são veiculadas em jornais, livros, revistas e internet, cujos destinatários são os leitores desses suportes. A linguagem é simples e pessoal.

No terceiro momento, os alunos e a professora realizaram a leitura do texto “Na hora da morte, o feijão e o caixão”, orientada pela professora, por meio de questionamentos sobre o conteúdo temático e as características composticionais e o estilo de linguagem da crônica. No primeiro momento, os alunos deveriam escrever no caderno as respostas aos questionamentos anotados no quadro, um a um, pela professora, e a seguir socializá-las. Para tal, foi combinado, previamente, uma dinâmica de organização da fala, em que dois alunos escolhidos pelos demais controlavam o evento, anotando o nome e indicando a quem devia ser dada a palavra. Após as atividades, a professora explicou que essa é uma crônica argumentativa porque o autor apresenta sua opinião sobre o tema. Na sequência, foi feita, de forma oral e com a participação de todos, uma síntese das características da crônica. A professora ancorou-se em Koch e Elias (2016) para explicar que há outras maneiras para se iniciar, desenvolver e concluir a crônica argumentativa, além das usadas na crônica estudada.

A seguir, os alunos e a professora realizaram a leitura compartilhada da crônica “Dois mil e crise” guiada por questionamentos sobre o conteúdo temático, a composição e o estilo de linguagem. Depois propôs a seguinte atividade: Compare a crônica “Dois mil e crise” e a crônica “Na hora da morte, o feijão e o caixão”. Os autores escreveram seus textos da mesma maneira? Explique as diferenças e semelhanças entre a introdução, o desenvolvimento e a conclusão de cada crônica. Para sintetizar as respostas aos questionamentos, a professora explicou aos alunos que a crônica lida também é do tipo argumentativo, pois nela há a defesa de um ponto de vista e os argumentos que o justificam. A linguagem informal e o uso da primeira pessoa do plural incluem o leitor na situação discursiva, propiciando maior proximidade entre escritor e leitor, instigando, assim, a reflexão. Além disso, os julgamentos e a crítica sobre um fato do cotidiano são marcantes nesse texto em que o autor faz uso da ironia para

construir sua crítica. A seguir, as características da crônica argumentativa foram anotadas no quadro para os alunos copiarem.

A aula seguinte iniciou-se com um momento expositivo. A professora explicou aos alunos o conceito de sequências textuais e que as crônicas lidas são predominantemente formadas por sequências argumentativas que são aquelas em que há a disposição lógica de indícios, suposições, deduções e opiniões que reforçam uma verdade, de modo a emitir o juízo de valor do autor e que nelas há algumas marcas linguísticas responsáveis por expressar o juízo de valor (posicionamento) do locutor, as quais podem expressar certeza, possibilidade, dúvida e obrigação, entre outros sentidos.

Na sequência foi proposta a leitura compartilhada da crônica “Economia X Inflação”. A seguir foi realizada em dupla, com o auxílio da professora, uma atividade escrita. Na atividade 1 foi solicitado aos alunos identificar na crônica o ponto de vista defendido pelo locutor, os argumentos que ele usa para defender esse posicionamento e as palavras que ele usa para revelar esse posicionamento. Na atividade 2, os alunos foram orientados a circular todas as palavras do texto que indicam o posicionamento do locutor e a explicar o efeito de sentido que elas têm no texto. Na terceira, foram apresentados alguns trechos do texto para os alunos explicarem o efeito de sentido dos modalizadores em destaque e depois reescrevê-los substituindo os modalizadores por outros de mesmo sentido.

3 - Produção: Com a finalidade de orientar a escrita do aluno, nesse momento foi elaborado, coletivamente, um esquema do texto argumentativo, ancorado no protótipo postulado por Bronckart (2012). Primeiramente, foi explicado aos alunos que os textos argumentativos apresentam uma estrutura que serve para organizar e orientar a escrita. Na sequência, foi apresentado o esquema elencado no quadro abaixo para ser construído com base no tema em estudo.

Quadro 1 - Esquema do texto argumentativo

| |
|-----------------|
| Tema: |
| Título: |
| Posicionamento: |
| Argumento 1: |
| Argumento 2: |

Fonte: Elaborado pela pesquisadora com base em Bronckart (2012).

Após terem conhecimento do esquema, a professora explicou que título e tema são diferentes e que se cria o título a partir do tema. Também foi esclarecido que após o título elabora-se o posicionamento assumido e dois argumentos que são os motivos pelos quais assumimos certo posicionamento. Na sequência o esquema foi construído coletivamente com a orientação de questionamentos feitos pela professora. A partir do esquema elaborado foi produzida coletivamente uma crônica argumentativa, cujas ideias foram sendo anotadas no quadro pela professora e depois organizadas coletivamente conforme as características da crônica argumentativa. Concluída a produção foi feita a reflexão e análise do texto produzido, de modo a verificar se contemplava as características do gênero. No momento seguinte foi realizado o rascunho da produção individual. Primeiramente foram apresentados três textos para os alunos lerem e, a partir deles, produzirem, individualmente, uma crônica sobre o tema: Inflação: realidade ou ilusão? A professora esclareceu aos alunos que essa primeira versão seria refeita, posteriormente, com sua orientação.

4 – Reescrita: Para Koch (2015), o escritor precisa utilizar muitas estratégias durante o processo de escrita, entre elas a revisão do texto durante todo o processo. Corroborando a autora, considera-se a reescrita como um momento de revisão da produção, considerando os aspectos discursivos, interacionais, pragmáticos, textuais e linguísticos. Diante disso, no primeiro momento foi realizada uma atividade em dupla para os alunos refazerem os textos observando critérios previamente estabelecidos. Cada dupla recebeu seus textos para fazer a reescritura. A professora orientou as duplas durante todo o processo. Ao final de duas aulas, os textos foram recolhidos para avaliação. As orientações para nova reescrita foram registradas em um bilhete orientador. No dia seguinte, foram devolvidos a seus respectivos autores e proposta nova revisão, observando as orientações do bilhete e com a ajuda da professora, sempre que necessário. Ao término da reescrita, os textos foram apresentados aos pais, professores e alunos de outras turmas em um círculo de leitura organizado para esse fim.

Resultados

De forma geral, foi possível observar nos textos produzidos pelos alunos a ocorrência de modalizações epistêmicas, deônticas e afetivas com predominância das epistêmicas, as quais foram realizadas por variadas formas de lexicalizações das modalidades, tais como: auxiliares modais, predicados cristalizados, advérbios modalizadores, verbos de atitude proposicional, verbos no futuro do pretérito, verbos no futuro do presente, verbos no subjuntivo, verbos no presente e operadores argumentativos.

O emprego desses recursos possibilitou aos discentes a produção de textos coerentes, com argumentos bem articulados, capazes de defender seu ponto de vista. Notou-se também, conforme postulam Ducrot (1987) e Koch (2011), a expressão da atitude do falante em relação ao dito, por meio do uso de articuladores, que revelaram suas críticas, avaliações e julgamentos com a intenção de conduzir o leitor à reflexão e a persuadi-lo a agir.

Verificou-se, ainda, que os alunos demonstraram capacidade para falar sobre o tema. Entende-se que a leitura teve importância fundamental sobre a produção escrita deles, pois, de acordo com Koch e Elias (2016), não é possível escrever sobre um assunto sem conhecê-lo e a leitura é uma fonte para construção, reconstrução e atualização de conhecimentos.

Assegura-se, portanto, que houve melhora significativa no desempenho dos alunos, o que se deveu ao maior contato com o tema e com a estrutura argumentativa, por meio da leitura e análise de gêneros que contemplaram não só o tema, mas também a estrutura do gênero e o sentido das marcas linguísticas da argumentação. A seguir apresentamos uma amostra dos textos produzidos, na qual se pode observar o que foi discutido acima.

Decolando com o dragão

"Os preços das alimentações estão a cair e seguram a inflação"; "A inflação volta a balar e faz os preços decolarem." É o tipo de manchete que a gente encontra nas páginas, por aí. Com os preços e a inflação brincando de gangorra, os salários brincando de encende-escanda furtamente com nossas políticas corruptas só podia resultar em crise.

A inflação sobe, elevam-se os preços, as pessoas fazem diárias, a inflação cai, as diárias permanecem desequilibrando toda a nossa economia, que já não era há muito equilibrada!

E a situação só piora como todos nós sabemos. Toda essa rouboalheira das políticas tem consequências e o peso delas cai todo sobre nós. Diárias milionárias que nos fazem perder nossos empregos, nossa segurança, nossa qualidade de vida e educação. Coisas que só estamos cansados de saber.

Creio que a solução desse problema, pelo menos para mim, não é fácil, entretanto congelar os preços, investimentos feitos na saúde e na educação, como propõe o governo, buscando melhorar nossa economia e controlar a inflação, não me parece uma ideia encantadora.

Imagino o que será que passa na cabeça deles! Enquanto nos congelam por 10 anos - tempo suficiente para nos roubar - continuam roubando não só nosso dinheiro, como também nossa qualidade de vida, nossa educação, nossa saúde.

Não demora, já não querer voltar o dragão de vez. Ai meus amigos, estamos fritos!

Figura 1 – Texto produzido pelo informante 23.

Observa-se no texto acima que o aluno demonstrou habilidade argumentativa ao fazer uso de recursos linguísticos que manifestaram seu posicionamento perante o fato enunciado. Por meio de marcas que evidenciam sua subjetividade e o posicionamento crítico revela avaliações a respeito do conteúdo temático e sua intenção em conduzir o interlocutor à reflexão buscando persuadi-lo.

Na introdução, marca seu ponto de vista e demonstra seu engajamento com o fato enunciado usando a modalização epistêmica 'só podia resultar em crise', que

reveia sua certeza em relação ao que diz. Há, ainda, o uso da primeira pessoa em ‘a gente encontra’ e ‘nossos políticos’, revelando a subjetividade do locutor.

No desenvolvimento, apresenta argumentos realizando avaliações, julgamentos e críticas, por meio da modalização epistêmica, realizada pelos itens lexicais: ‘permanecem desequilibrando’, ‘que já não era há muito equilibrada’ ‘só piora’ ‘tem consequências’, ‘nos fazem’, ‘estamos cansados de saber’, ‘creio’, ‘pelo menos para mim, não é fácil’, ‘entretanto’, ‘não me parece’ ‘encantadora’, ‘continuam roubando’, ‘não só’, ‘como também’, ‘poucos’, revelando, por meio desses recursos, um alto grau de certeza e engajamento em relação ao que é dito.

Na conclusão ocorre o diálogo com o leitor: “Não demora, já vão querer soltar o dragão de vez. Aí, meus amigos, estamos fritos!”. Observa-se, nesse excerto, a intenção de alertar o leitor para a possibilidade de dias piores, o que ocorre por meio da forma verbal ‘estamos’ e do adjetivo ‘fritos’.

Considerações finais

Mediante os resultados obtidos, observa-se que o que foi proposto nas ações atingiu o esperado, pois foi possível propiciar a interação e a troca de conhecimentos por meio da leitura e análise textual, o que garantiu a aquisição da habilidade de usar os recursos de modalização e argumentatividade na escrita.

O trabalho interativo com a leitura propiciou a participação e despertou o interesse da maioria dos alunos em realizar as atividades. Diante disso, podemos afirmar que a leitura, conforme postula Koch (2016), é imprescindível para a escrita.

Assim, é necessário que o professor de Língua Portuguesa reflita sobre sua prática e pesquise sobre o ensino da leitura como um processo de interação, que demanda o uso de estratégias de compreensão que exploram os vários elementos dos gêneros textuais, inclusive os estilísticos, em função de uma prática capaz de desenvolver a capacidade argumentativa dos alunos, para que possam usar a língua como ação, conforme propõem Ducrot (1987) e Koch (2011), ou seja, usá-la em função de sua inserção social.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Antônio Suárez. *A arte de argumentar: Gerenciando razão e emoção*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ADAM, Jean Michel. *Les textes: types et prototypes*. Paris: Nathan, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Os gêneros do discurso. In: *Estética de criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa/Secretaria de Educação Fundamental*. Brasília: 1998.
- BRONCKART, Jean-Paul. *Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sociodiscursivo*. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2012.
- CASTILHO, Ataliba Teixeira e CASTILHO, Célia Maria Moraes. Advérbios modalizadores. In: ILARI, Rodolfo (Org.). *Gramática do Português Falado*. vol. II. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- DUVIVIER, Gregório. Dois mil e crise. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/gregorioduvivier/2015/10/1695498-dois-mil-e-crise.shtml>>. Acesso em: 09 out. 2016.
- GAZETA GUAÇUANA. Na hora da morte, o feijão e o caixão. Disponível em: <<https://gazetaguacuana.com.br/cronica-na-hora-da-morte-o-feijao-e-o-caixao/>>. Acesso em: 11 out. 2016.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Argumentação e linguagem*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Argumentação e linguagem*. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Escrever e argumentar*. São Paulo: Contexto, 2016.
- NETO, Paulino Vergetti. Economia x Inflação. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/cronicas/1120734>>. Acesso em: 11 out. 2016.
- PERELMAN, Chaim. *Argumentação*. Encyclopédia Einaudi. V.11. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. 6. ed. Porto Alegre: Artmed, 1998.

Recebido em: 13/02/2018

Aceito em: 25/04/2018

A produção de significados em pôsteres de filmes queer: diálogos entre a Análise Crítica do Discurso, os Estudos da Tradução e a Identidade de Gênero

Meaning production in queer movie posters: dialogues between Critical Discourse Analysis, Translation Studies and Gender Identity

João Paulo Silva Barbosa¹

Resumo: Os discursos que circulam socialmente produzem significado, o qual, segundo Kress (2010), é multimodal e culturalmente situado. Os Estudos Discursivos da Tradução (RODRIGUES JÚNIOR 2006a, b) têm se concentrado nos significados que se deslocam da cultura de partida rumo à de chegada, levando em conta as relações de poder que se estabelecem. Entendemos que a identidade de gênero, em cartazes de filmes queer traduzidos do inglês para o português, está associada aos deslocamentos de significados entre diferentes culturas. Nossa objetivo, neste artigo, é investigar a construção social da identidade de gênero, em um *corpus* formado por 02 pares de cartazes (versão original e traduzida de *Brokeback mountain* e *Latter days*). Realizamos uma análise discursiva do *corpus*, dentro do escopo da Análise Crítica do Discurso, orientando-nos pelo quadro tridimensional de Fairclough (2001). Esse procedimento nos solicitou acionar teorias de apoio, como: a Gramática Sistêmico-Funcional e os Estudos Discursivos da Tradução, para analisar os elementos verbais; a Gramática do *Design Visual*, para descrever as imagens; a perspectiva de representação social de Hall (1997) — ampliada pelo Cinema e Teoria Queer — para identificar os constructos da identidade de gênero. Percebemos que esses constructos podem se atrelar a indicadores sociais, como estereótipos e legitimação de sentidos. Constatamos que o discurso heteronormativo ainda agencia os sujeitos queer, entretanto as relações hegemônicas, assim como nos assegura Gramsci (2001), encontram-se em constante desarticulação.

Palavras-chave: Identidade de gênero; Significado; Tradução; Análise do Discurso; Multimodalidade.

Abstract: The discourses that socially move around produce a meaning, which, according to Kress (2010), is multimodal and culturally situated. The Translated Discursive Studies (RODRIGUES JÚNIOR 2006a, b) have been centered in the meanings that displace from the departing culture to the arriving one, considering the established power relations. We understand that gender identity, in queer posters translated from English to Portuguese, is associated to the meaning displacements among cultures. Our aim, in this article, is to investigate the social construction of gender identity, in a corpus formed by two pairs of posters(original version and translated of the movies *Brokeback mountain* and *Latter days*). We have made a discursive analysis of the corpus, within the Critical Discourse Analysis scope, being guided by the Tridimensional Framework of Fairclough (2001). This procedure have demanded some support theories like: the Systemic Functional Grammar and the Translated Discursive Studies, to analyze the verbal elements; the Grammar of Visual Design, to describe the images; and the social representation perspective of Hall (1997) — expanded by the Queer Theory and Cinema — to identify the gender identity constructs. We have realized that these constructs can be tied to social indicators like stereotypes and legitimization of meanings. We have noted that the heteronormative discourse still manages the queer subjects, however the hegemonic relationships will find themselves in constant disarticulation, as Gramsci (2001) ensures.

Keywords: Gender Identity; Meaning; Translation; Discourse Analysis; Multimodality.

A sexualidade é a força mais poderosa dos seres humanos. E nascer com uma sexualidade proibida deve ser agonizante. Ninfomaníaca, Volume II, Lars von Trier.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei. E-mail: jjsig@hotmail.com.

Introdução

Segundo o Grupo Gay da Bahia (GGB, 2014), dos assassinatos de transexuais ocorridos em todo o mundo em 2013, 50% foram cometidos no Brasil. Em 2014, ocorreram 326 homicídios envolvendo a população LGBT (lésbicas, gays, bissexuais travestis, transexuais e transgêneros) em nosso país. Um assassinato a cada 27 horas. Os relatórios do GGB (2014) mostram que a intolerância aos homossexuais mata, o que fez do Brasil, segundo agências internacionais, o país campeão de crimes homo-transfóbicos.

Agonizamos por nascer com uma sexualidade proibida — conforme sinaliza a epígrafe extraída do filme *Ninfomaníaca Volume II* (2014), do diretor Lars von Trier — em uma sociedade estruturada em torno de um sistema cultural que institucionaliza condutas, regras e valores numa espécie de código de ética. A nossa epígrafe remete a perfis sexuais renegados (ninfomania, pedofilia) por contrariarem uma norma presente em muitas culturas ocidentais (heterossexualidade, monogamia, sexo entre adultos, por exemplo). Acreditamos que essa normatividade, nos limites de nosso *corpus*, se define a partir da heterossexualidade e de alguns valores do cristianismo. Ao nosso ver, as normas estabelecidas sustentam-se em práticas discursivas hegemônicas e são disseminadas por instituições controladoras e reguladoras do discurso: a justiça, a medicina, a religião, a pedagogia, a família, entre outras.

Deprehendemos de Hall (2003) que os grupos que transitam no espaço social compartilham experiências culturais, alargando suas vivências, transformando suas identidades. Não sendo uniformes, os grupos sociais nem sempre comungam de diretrizes normativas que lhes são impostas. A diversidade LGBT — chamada por Preciado (2011) de "multidão queer", "diversidade de potências de vida" —, em seus muitos níveis, corrobora para que outras práticas discursivas surjam e atuem de modo nem sempre pacífico com os discursos normatizados. Uma reação imediata contra o discurso hegemônico acontece, por exemplo, quando representações sociais estigmatizadas e generalizadas são conferidas às, assim chamadas, minorias.

Motivados pelo interesse em representações sociais de grupos sexuais marginalizados pela heteronormatividade, estabelecemos como tema deste trabalho: a construção social da identidade de gênero nos cartazes de divulgação dos filmes

Brokeback mountain, do diretor Ang Lee, e *Latter days*, de C. Jay Cox, traduzidos da língua inglesa para o português brasileiro. Nosso objetivo geral é investigar a identidade de gênero a partir dos significados produzidos em cartazes de divulgação de filmes *queer* (filmes que exploram a identidade de gênero), relacionando os elementos verbais e visuais. Também faz parte de nossos objetivos relacionar a representação social dos sujeitos *queer* (sujeitos pertencentes ao segmento LGBT), no *corpus*, aos indicadores sociais presentes no GGB (2014).

Problematizar esse tema pode nos levar, entre muitas possibilidades, a algumas ocorrências sociais — homofobia; liberdade sexual; respeito às diferenças — intimamente relacionadas ao segmento LGBT e aos processos tradutórios e cinematográficos a ele vinculados. Acreditamos que questionar os constructos heteronormativos pode ser um meio de operar uma mudança social e de despontar uma transformação política.

Nossa metodologia, presente na última seção, é organizada dentro do escopo da Análise Crítica do Discurso, tomando por base o quadro tridimensional das práticas de linguagem proposto por Fairclough (2001). Ainda nessa seção, realizamos a análise do *corpus*. Nas seções anteriores à metodologia, estruturamos o elenco teórico que amparou nossa pesquisa. Elas apresentam, na seguinte ordem: os principais fundamentos da Análise Crítica do Discurso; uma breve reflexão sobre a multimodalidade e a produção de significados; as bases teóricas da Gramática Sistêmico-Funcional e da Gramática do *Design Visual*; alguns conceitos-chave dos Estudos da Tradução; considerações sobre o cinema, a representação social e a Teoria Queer. Por fim, dispusemos as Considerações Finais.

Fundamentos da Análise Crítica do Discurso e direções metodológicas

A Linguística Sistêmico-Funcional (de agora em diante, LSF) comprehende a língua a partir de sua relação com a vida social, ou seja, concentra-se nos usos que fazemos da linguagem e nos contextos em que produzimos discursos. Assim, entendemos o discurso como uma construção sociocultural inscrita na História. O discurso define-se, então, como prática de representação e significação do mundo (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91). Por essa razão, a Análise Crítica do Discurso (de agora em diante, ACD), sendo

legatária da LSF, nos fornece instrumentos teórico-metodológicos para analisar a relação entre linguagem, poder e sociedade. Em outras palavras, através da ACD, podemos investigar o funcionamento linguístico no interior das relações sociais.

Os fundamentos dessa disciplina nos asseguram que o discurso, em contato com outras práticas sociais (outros discursos), produz e transforma os conhecimentos, as crenças, as relações e as identidades sociais. Sendo uma teoria socialmente orientada, a ACD investiga as relações de poder implicadas nas mudanças sociais e as conexões, normalmente encobertas, entre a língua e os elementos da vida social. O aspecto crítico dessa disciplina destaca a importância do fator social no estudo da linguagem; logo, a descrição textual precisa estar integrada a contextos sociais mais amplos.

Sendo os textos a superfície material do discurso, Fairclough (2001) os considera uma parte dos eventos sociais; isso significa que eles podem ser originados da estrutura e da prática social ou dos agentes envolvidos em tal prática. Portanto, as metodologias de análise, segundo o autor, devem se concentrar na estrutura textual e nos fatores concernentes à produção e interpretação de textos. Para operacionalizar o estudo dos eventos discursivos, Fairclough (2001) apresenta uma metodologia a partir das práticas de linguagem, didaticamente, divididas em 03 dimensões: *texto*, *prática discursiva* e *prática social*. Isso comprova que qualquer ato discursivo pode ser compreendido, simultaneamente, como um texto, uma prática discursiva e uma prática social.

O *texto* engloba vocabulário, gramática, coesão e estrutura textual. A *prática discursiva* contempla os processos de produção, distribuição e consumo dos textos. A *prática social*, por sua vez, dedica-se a aspectos mais fluidos, como por exemplo, a hegemonia. Esse modelo tridimensional orienta nossa metodologia de trabalho, a qual se encontra pormenorizada na última seção deste artigo.

Contribuições da Semiótica Social: uma breve reflexão sobre a multimodalidade

Por muito tempo, a cultura ocidental, o que necessariamente inclui nossa tradição pedagógica, priorizou uma produção discursiva monomodal, elevando a linguagem verbal (falada ou escrita) em relação à visual (KRESS; VAN LEEUWEN [1996] 2006). Reconhecemos, no entanto, principalmente ao nos reportar aos fundamentos da Semiótica Social, que a comunicação humana exerce um apelo muito grande à multimodalidade. Vemos constantemente diferentes modos semióticos (cromatismo,

imagens, gestos, vestuário, postura corporal etc.) se integrando para efetivar significados e constituir mensagens, sob o formato de gêneros textuais multimodais (a exemplo, destacamos os pôsteres de divulgação de filmes *queer*, adotados como *corpus*, neste artigo).

Para Kress (2010), a comunicação contemporânea lida com significados multimodais e, socialmente, situados. Por essa mesma razão, Hodge e Kress (1988, p. 07) nos asseguram que um sistema de significados deve levar em consideração as estruturas e os processos sociais, bem como as mensagens e o próprio significado. Em qualquer ato comunicativo, as mensagens são dotadas de direcionalidade (origem, meta e propósito), além de se submeterem aos contextos de situação (onde o registro se formata de acordo com as diretrizes das variáveis de campo, relações, modo) e de cultura (contexto mais amplo no qual se forjam os gêneros textuais).

Além disso, as mensagens são constituídas por dois planos, o mimético (texto) e o semiótico (discurso). O plano mimético leva em conta a representação da realidade através da linguagem, assim como os elementos primários (estrutura, atividades de produção / elaboração do texto). Já o plano semiótico se associa aos aspectos da comunicação, à negociação social dos significados, à ação discursiva dos sujeitos. A agenda da multimodalidade, por sua vez, consiste em identificar ambos os níveis, de representação e comunicação, envolvidos na mensagem (HODGE; KRESS, 1998).

Kress e van Leeuwen (2001), ao estabelecerem o escopo da multimodalidade, apresentam 04 estratos onde é possível processar o significado dos textos multimodais: discurso (conhecimento sobre algum aspecto da realidade construído socialmente); *design* (aspecto conceitual, formato a partir do qual a mensagem se manifesta); produção (processo de elaboração e organização); distribuição (vias de transmissão/vulgarização da mensagem). Como o processamento do significado, nos dados aqui analisados, surge da relação entre os elementos verbais e visuais, discorreremos sobre a Gramática Sistêmico-Funcional (de agora em diante, GSF) e a Gramática do *Design Visual* (de agora em diante, GDV), nas seções a seguir.

A Gramática Sistêmico-Funcional: sistema de transitividade

Halliday e Matthiessen (2004), ao instituírem uma teoria *sistêmica e funcional*, concebem a língua inserida em um contexto (de situação e de cultura) porque ela realiza funções externas ao sistema linguístico e essas funções se responsabilizam por moldar sua organização interna e/ou grammatical. O aspecto *sistêmico* refere-se ao significado como escolha, às redes de opções de que dispomos, dentro de uma cultura, para construir os significados. Já *funcional* está para o uso que fazemos da língua, considerando que suas estruturas podem descrever, interpretar e fazer significados.

Na perspectiva da GSF, os significados que produzimos em nossas atividades de comunicação se realizam linguisticamente sob a forma de oração. De acordo com Halliday e Matthiessen (2004, p. 20), a oração pode, segundo uma ordem sintagmática da língua, ser decomposta em grupos, palavras e morfemas; além disso, pode envolver-se ou não numa rede de complexos oracionais. A GSF estabelece, então, três metafunções (ideacional, interpessoal e textual) e seus respectivos sistemas (transitividade, modo e modalidade, estrutura temática) para subsidiar o trato da oração. Os elementos verbais de nosso *corpus* remetem às vivências dos sujeitos e as suas experiências diante dos fatos do mundo. Por isso, em nossa análise, recorreremos apenas à metafunção ideacional e ao sistema de transitividade.

O sistema de transitividade, advindo da metafunção ideacional, organiza-se em torno de participantes, processos e circunstâncias. O processo centra-se no grupo verbal. O participante é a entidade que provoca o processo ou que é afetada por ele; os participantes são representados por grupos nominais. De ocorrência opcional, a circunstância confere ao processo noções de tempo, lugar, causa, entre outras; as circunstâncias são representadas por grupos adverbiais e/ou preposicionais. Os autores estipulam três tipos principais de processos: o material, o mental e o relacional; entre eles, surgem outros secundários: o existencial, o verbal e o comportamental.

Os processos materiais representam experiências externas — como fazer, criar, acontecer — e constituem orações materiais. Os processos mentais representam experiências internas — como pensar, ver, sentir, querer — e constituem orações mentais. Os processos relacionais representam relações — como ser, estar, parecer, ter — e formam orações relacionais.

Situados entre o material e o mental, os processos comportamentais representam comportamento (acordar, dormir, dançar) e formam orações comportamentais. Entre o

relacional e o mental, há os processos verbais, que representam os dizeres (dizer, responder, afirmar), formando as orações verbais. Localizados entre o material e o relacional, os processos existenciais representam a existência do participante (existir, haver), constituindo as orações existenciais.

Os processos são responsáveis por classificar as orações e por esse mesmo motivo cada processo estipula diferentes denominações para os participantes. O participante que realiza o processo material é chamado de Ator e o participante afetado pelo processo, de Meta. No processo mental, os participantes são designados de Experienciador e Fenômeno. No relacional, chamamos de Portador e Atributo. No processo comportamental, temos Comportante e Escopo. No verbal, Dizente e Verbiagem. No existencial, Existente. As circunstâncias, por sua vez, expressam múltiplas noções adverbiais.

A Gramática do *Design Visual*: o significado interativo e composicional

Kress e van Leeuwen (2006) remontam às metafunções de Halliday e Matthiessen (2004) para estipular a estrutura dos significados visuais (representacional, interativo e composicional) e criar, em seguida, um quadro de categorias e subcategorias, que nos dão suporte para analisar as imagens. Os significados representacionais originam-se da metafunção ideacional; eles se baseiam nas escolhas efetuadas dentro de um código para representar objetos em sua relação com o mundo. Os significados interativos são formados a partir da metafunção interpessoal e se concentram na relação entre o produtor e o receptor de um signo, buscando formas adotadas na interação. Os significados composticionais, oriundos da metafunção textual, prezam os elementos internos e externos utilizados na formatação dos textos.

Em nossa análise multimodal do *corpus*, disposta na última seção, usamos os significados interativo e composicional, com suas respectivas categorias. Damos proeminência, no significado interativo, à relação entre imagem e observador. Na categoria contato, a imagem, portadora de participantes representados, pode demandar ou ofertar algo do observador, colocando-o numa posição ativa ou passiva frente a ela. O contato de demanda é estabelecido pelo vetor do olhar do participante representado em

direção ao observador. No contato de oferta, não há vetor visual do participante representado em direção ao observador.

A categoria distância social, não diferente, também estabelece uma relação entre imagem e observador. Essa relação, por sua vez, é caracterizada através da altura e de quantas partes do corpo do participante representado aparecem na imagem. Quando a representação dos participantes se dá dos ombros para cima, há uma distância íntima / pessoal e um plano fechado. Quando representados dos joelhos para cima, há uma distância social e um plano médio. Quando os participantes têm sua totalidade corporal representada, chamamos de distância impessoal e de plano aberto.

A categoria atitude / perspectiva se concentra na perspectiva angular do olhar estabelecida entre os participantes representados e o observador. O ângulo frontal sugere envolvimento entre participante representado e observador. O ângulo oblíquo destaca o perfil do participante representado. O ângulo vertical, tomando o participante de cima para baixo, denota um relação de poder deste em relação ao observador.

O significado composicional, por sua vez, preconiza a disposição espacial dos elementos visuais de uma determinada situação, com o intuito de compreender como esses elementos se relacionam, espacialmente, uns com os outros. A categoria valor da informação se concentra na posição ocupada (topo, base, esquerda, centro, direita) pelos elementos representados na imagem. Na polarização horizontal, os elementos posicionados à esquerda são designados de dado; os posicionados à direita, de novo. O dado e o novo trazem consigo significados específicos; a exemplo, o dado representa o conhecido, o já-aí, o familiar, enquanto o novo representa o desconhecido, o modificado, o contestável. Na polarização vertical, os elementos dispostos na parte superior correspondem ao ideal e os na parte inferior, ao real. O ideal é visto como informação idealizada ou generalizada, enquanto o real é identificado como informação mais específica e próxima da realidade.

Os Estudos da Tradução: noções de hibridismo discursivo e higienização

A linha discursiva dos Estudos da Tradução, aqui representada por Rodrigues Júnior (2006a, b), concentra-se nos elementos da cultura de partida e da cultura de chegada dos textos envolvidos na atividade tradutológica, a partir do filão da ACD. Essa

perspectiva, da qual somos partidários, sustenta que aspectos socioculturais são textualizados tanto no texto de partida (texto original) quanto no de chegada (texto traduzido). Ferreguetti *et al.* (2011), pesquisadores dos Estudos da Tradução baseados em *corpus*, ao recorrerem ao padrão de equivalência tradutória, lançam dois pontos que nos são indispensáveis: (1) o tradutor gerencia a formação de significados, tendo em vista os contextos culturais da língua-fonte e da língua-alvo; (2) o tradutor, dentro de um grande conjunto de itens e significados da língua-alvo, realiza escolhas para traduzir a língua-fonte. Braga e Pagano (2011), num pensamento semelhante, destacam a importância das escolhas do sujeito na construção do texto traduzido. Os autores supracitados são afiliados às teorias sistêmico-funcionais, logo partem da concepção de língua como redes de sistemas linguísticos interligados, dos quais nos servimos para fazer escolhas, produzir significados e atuar, no mundo, com nossos pares.

Para Rodrigues Júnior (2006a, b), o texto de chegada pode manter uma autonomia em relação ao de partida, uma vez que ambos se submetem a diferentes contextos culturais e discursivos, o que não, necessariamente, elimina a conexão entre eles. Por essa razão, o autor advoga pelo hibridismo discursivo na tradução. Harvey (2000), ao estudar a relação entre tradução e as noções de comunidade e identidade gay, assevera que a atividade tradutória é regulada, em termos de possibilidades e limitações, pela cultura de recepção. Semelhantemente, Kenny (1998) argumenta que textos traduzidos costumam sofrer processos de "higienização", podendo ganhar uma versão mais contida.

Ao discorrermos sobre a atividade tradutológica, torna-se necessário falar, ainda que em linhas gerais, sobre a relação entre discurso e cultura. Hall (2003, p. 44) nos orienta que a cultura é uma produção humana, por isso, não se encontra acabada, mas em constante processo de elaboração. O discurso, sendo uma prática social (FAIRCLOUGH, 2001), torna-se um mecanismo de construção e de disseminação cultural. A tradução, por sua vez, lida continuamente com essas noções, uma vez que elementos da cultura e da língua entram em cena através dos discursos.

Reconhecemos que a tradução traz em si possibilidades e impossibilidades; que a peculiaridade dos sistemas linguísticos e culturais impõe muitos desafios aos tradutores. Faz parte do domínio público que a tradução suscita, sobretudo, diferenças entre línguas e culturas e, não obstante, em nosso *corpus*, deparamos com essas dessemelhanças.

Compreendemos que as atividades de tradução se colocam quase sempre a serviço do mercado e buscam atender, sobremodo, às exigências da cultura de recepção. A temática *queer* (presente, por exemplo, em livros, filmes, cartaz de divulgação de filmes) pode sofrer restrições ao ser transposta para uma outra cultura. Por isso, é comum os tradutores tornarem o texto mais palatável e "consumível" ao receptor. Nesse sentido, os aspectos de autonomia, hibridismo discursivo e higienização tornam-se fulcrais para a nosso entendimento acerca da identidade de gênero, nos cartazes de filmes submetidos à análise.

Múltiplos gêneros em trânsito: representação social, Teoria Queer e cinema

Hall (1997), inserido num enfoque construcionista, trata a representação dos sujeitos sociais como um sistema aberto e complexo, conectado às práticas discursivas e submetido a relações de poder, esclarecendo que, ao longo da História, alguns grupos sempre exercearam poder discursivo sobre outros. Diante disso, avalizamos que a representação social é um produto discursivo cujo sentido é atravessado por regimes de verdade e por relações hegemônicas.

Os papéis sexuais são forjados desde muito cedo pela própria família; como o nosso patriarcado estipula o sistema binário masculino e feminino, o sujeito *queer* fica desalojado desse eixo. Vista como desajuste sexual, à homossexualidade eram atribuídos fatores biológicos e psicológicos, chegando a ser, na maioria das vezes, patologizada. Conforme Foucault ([1976] 1988), a partir do século XVIII, a Medicina, a Psiquiatria e a Justiça ganharam força e poder discursivo sobre os homossexuais. Regulados por forças econômicas e políticas, os discursos do sexo produziam saberes (o sexo como fim reprodutivo; o sexo é atividade de adultos casados; heterossexualidade como norma; homossexualidade como desvio) e consolidavam poderes (tratamento clínico para os casos de homossexualidade e histeria, código proibitivo para o sexo).

A lógica pós-estruturalista (HALL, 1997) e a Teoria Queer nos permitem pensar em uma nova concepção de sujeito e, consequentemente, em representações menos engessadas e mais plurais. A representação social, como experiência cultural, encontra-se em permanente (re)construção; os LGBTs, no entanto, estiveram / estão submetidos aos padrões normativos heterossexuais, sofrendo, quase sempre, marginalização. O

desconstrucionismo *queer* (BUTLER, 1998), numa postura contra-hegemônica, trabalha com a ressignificação do sujeito e com um posicionamento político e de resistência frente à heteronormatividade. Butler (2002, 2003) e Preciado (2002) reforçam a distinção entre sexo e gênero, explicando que gênero é uma performance, uma construção social. Logo, a morfologia sexual não é basilar para a identidade de gênero, tampouco para a representação social.

A identidade de gênero resulta de uma construção discursiva, visto que os significados culturais são assumidos pelo corpo. Por ser fruto de um processo discursivo, a identidade de gênero é atravessada por relações de poder. Por isso, o desconstrucionismo *queer* (BUTLER, 1998) e o manifesto contrassexual (PRECIADO, 2002) nos orientam a contestar uma configuração naturalizada e assimétrica da sexualidade. As posições sexuais impressas ao corpo são uma atividade linguístico-discursiva; assim, o discurso que efetua a heterossexualidade e consolida sua hegemonia exclui a homossexualidade através de um sistema de proibições.

Quando nos dedicamos à representação dos grupos sociais, devemos subverter a ilusão de que a heterossexualidade é um gênero fundante e quebrar o paradigma de que o sexo biológico define o gênero. A representação social, conectada à identidade de gênero, deve ater-se às inscrições culturais, às experiências sociais e às expectativas políticas. Se a identidade de gênero encontra-se em permanente construção, a representação social, por conseguinte, está sujeita a cisões. Conjecturamos que essas cisões são provocadas pelo deslocamento do poder e dos saberes, pela contestação da ordem vigente.

O cinema, como artefato cultural, é um espaço fecundo para percebermos as muitas formas de representação dos sujeitos sociais, que se põem em cena. Rivera (2008) advoga que a grande contribuição da Psicanálise para o cinema foi mostrar o trânsito do sujeito, as posições do eu; o cinema nos permite, de acordo com a autora e em termos lacanianos, refletir os efeitos do sujeito: "O cinema tem, sem dúvida, como uma de suas vocações, a reflexão sobre si mesmo, sobre a imagem, sobre o sujeito. Sobre a vida" (RIVERA, 2008, p. 65). Fernandes e Siqueira (2010), em consonância com esse pensamento, alegam que a indústria cinematográfica constrói e posiciona os sujeitos, legitima algumas identidades sociais em detrimento de outras, autoriza e controla o espaço do lazer.

Sorlin (1985), como historiador do cinema e situado num viés sociológico, concebe o filme como um produto cultural integrado à zona econômica. O capitalismo industrial, de acordo com o autor, deflagrou a expansão do cinema, mas, como contrapartida, submeteu, de forma negativa, a arte ao poder econômico. As leis do mercado, a cada dia, tornaram-se mais representativas na produção e na distribuição de objetos audiovisuais, interferindo principalmente na rede de correspondência, interação e projeção existente entre o filme e o espectador.

A experiência estética dos filmes sempre esteve atrelada ao eixo de produção e consumo. O código cultural do cinema canalizava, portanto, a ordem social capitalista de atender aos anseios do espectador como forma de garantir a audiência do filme. O cinema, agenciado por leis mercantilistas, era governado por interesses dominantes e sofria interdições de poder. A Teoria Queer nos fornece fortes subsídios para crer que a heteronormatividade, não diferente de outros setores sociais, hipotecava os filmes — e o continuou fazendo décadas a fio; ainda hoje percebemos esses efeitos na representação social dos sujeitos queer.

Segundo Louro (2008), a partir dos anos 1990, os filmes de cunho homossexual despontaram com mais vigor nas telas do cinema, entretanto a homossexualidade ainda carregava resíduos de posição social desviante. Para Paiva (2007), os filmes queer costumam trazer, muitas vezes, personagens marcados por rótulos e estigmas. Lopes (2005), autor que investiga a relação entre cinema queer e estereotipia, assim como Paiva (2007), assevera que o estereótipo ainda não foi e está longe de ser totalmente erradicado nos filmes desse cunho. O autor aponta que a relação entre estereótipo, estigma e cultura marcou uma luta política e teórica contra uma imagem negativa e a favor de uma imagem mais positiva do homossexual no cinema.

A construção discursiva dos sujeitos queer: dos procedimentos metodológicos à análise do corpus

Para organizar o *corpus* e submetê-lo à análise, distribuímos os pôsteres em pares na seguinte ordem: texto de partida e texto de chegada. Cada elemento do par é chamado de figura e recebe uma numeração (de 01 a 04), a fim de facilitar nossa referenciamento durante os procedimentos de análise. Esclarecemos de antemão que a pesquisa realizada não se concentra em analisar o filme, nosso *corpus* se restringe ao

material gráfico de divulgação. Entretanto, quando necessário, utilizaremos dados informativos da sinopse.

Organizamos nossa metodologia a partir do modelo tridimensional de análise do discurso de Fairclough (2001). Partiremos da *prática social*, atravessando a *prática discursiva*, rumo ao estrato do *texto*. Ao realizar esse percurso nas figuras de chegada, buscaremos, no fim do processo, estabelecer a construção social da identidade de gênero dos sujeitos *queer*, sempre munidos da perspectiva construcionista de Hall (1997).

Nossa metodologia possui natureza estritamente discursiva e, por isso, o trajeto de análise que estabelecemos tende a nos evidenciar a relação entre o poder, as ordens do discurso e a mudança social. Ao principiarmos pelo estrato da prática social, é imprescindível que ativemos o dispositivo histórico da sexualidade (FOUCAULT, 1988); a configuração dos sujeitos *queer* no discurso cinematográfico (LOPES, 2005; PAIVA, 2007; LOURO, 2008); as marcas heteronormativas de subordinação das sexualidades desviantes (BUTLER, 1998, 2002, 2003; PRECIADO, 2002, 2011).

A complexidade da *prática social* nos alerta que a hegemonia pode ser inconstante em relação aos grupos sociais, deixando a ordem vigente vulnerável a rupturas; o pensamento de Gramsci (2001) nos alerta sobre o equilíbrio instável das relações de poder.

Ao migrarmos para a esfera da *prática discursiva*, daremos relevo aos processos de produção e interpretação dos cartazes. Buscaremos, através do processo de produção textual, marcas materiais da prática social deixadas na superfície textual do *corpus*; através do processo de interpretação, perseguiremos vestígios da mesma, impressos ao texto. Percorridas as modalidades da prática social e da prática discursiva, nosso próximo passo é atuar na esfera do *texto*. Nossa primeira ação consiste em descrever e relacionar os elementos verbais e visuais das figuras.

A descrição dos elementos imagéticos ficará sob o encargo da GDV (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). Utilizaremos o significado interativo (categoria *atitude / perspectiva*) e o composicional (categorias *valor da informação, enquadramento e saliência*). Para descrevermos os elementos linguísticos, adotaremos a metafunção ideacional, o sistema de transitividade e a visão de grupos (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004).

Priorizaremos, na descrição dos elementos verbais, apenas os cartazes de chegada. Salientamos que a descrição dos aspectos verbais, sob os aportes da GSF, será encorpada com colocações advindas dos Estudos da Tradução, tais como gerência dos significados pelos sujeitos tradutores (BRAGA; PAGANO, 2011; FERREGUETTI *et al.*, 2011); hibridismo discursivo (RODRIGUES JÚNIOR, 2006a, b); domesticação (HARVEY, 2000); higienização (KENNY, 1998).

Os procedimentos metodológicos apresentam, separadamente, os passos a seguir em cada esfera do quadro tridimensional. Ressalvamos, contudo, que o desenvolvimento da análise tende a dissolver as fronteiras entre *texto, prática discursiva e prática social*, priorizando a conexão das práticas de linguagem. Nossas pontuações sobre a representação dos sujeitos queer e a identidade de gênero se encontram não apenas nesta seção, mas se estendem também nas Considerações Finais. Nas subseções a seguir, desenvolvemos a análise multimodal dos cartazes.

Par I



FIG. 01: *Brokeback Mountain*
Fonte: www.eovideolevou.com.br



FIG. 02: *O segredo de Brokeback Mountain*
Fonte: www.eovideolevou.com.br

Brokeback mountain, junto da legenda *Love is a force of nature*, remete à montanha Brokeback, cenário onde Jack (Jake Gyllenhaal) e Ennie (Heath Ledger) trabalhavam, cuidando de ovelhas. O isolamento da montanha, a tensão do trabalho e os instintos mais ocultos afloram o desejo de ambos que, incapazes de se conter, rendem-se a uma avassaladora paixão. A versão nacional *O segredo de Brokeback mountain*,

seguida da legenda *O amor é uma força da natureza*, não se associa à montanha, mas ao segredo que ela encerra.

A descrição que se segue

| | |
|---------------------------------|-----------------------|
| O segredo de Brokeback Mountain | |
| O segredo | de Brokeback mountain |
| Grupo nominal | Grupo preposicional |
| Grupo nominal | |

ilustra que o grupo nominal *O segredo de Brokeback mountain* pode ser desmembrado em um grupo nominal (*O segredo*) e um preposicional (*de Brokeback mountain*). Observando os itens lexicais que compõem os grupos, vemos que *segredo* é particularizado pela palavra *o*, assumindo uma importância maior no mundo das coisas sigilosas. A carga semântica do título se concentra no item *segredo* e o grupo preposicional *de Brokeback mountain* apenas complementa a carga de significados. O título nacional prioriza o inconfessável e não o local onde ocorreram os fatos que são mantidos sob resguardo.

No contexto da obra, o segredo é o amor vivido por Jack e Ennie, cuja revelação traria sérias complicações. Os padrões heterossexistas tentam domar comportamentos que escapam dos modelos normatizados pela sociedade. Nesse sentido, a decomposição da legenda

| | | |
|----------------------|------------------------------------|------------------------|
| O amor | é | uma força da natureza. |
| Grupo nominal | Grupo verbal | Grupo nominal |
| Part. / Identificado | Processo relacional identificativo | Part. / Identificador |

mostra a relação entre o identificado (*O amor*) e o identificador (*uma força da natureza*). Entendemos que o amor, sendo uma força da natureza, não se curva às normas sociais e provoca cisões na heteronormatividade e que, por isso, nem sempre podem ser guardados os segredos.

A imagem de divulgação é idêntica em ambos os cartazes e sua análise fica sob os encargos dos significados composicional e interativo. Nitidamente, percebemos dois planos visuais: no primeiro, temos dois participantes; no segundo, a montanha *Brokeback*. A categoria saliência sobrepõe o primeiro plano ao segundo, atribuindo mais importância aos participantes representados do que à montanha *Brokeback*. A categoria atitude / perspectiva, no âmbito do significado interativo, destaca o ângulo oblíquo dos

participantes representados, enfatizando os seguintes aspectos: eles estão virados para lados contrários, trazem os olhos fechados e um semblante retraído — características típicas de quem tenta proteger um segredo. É nesse sentido que as imagens de divulgação assumem mais familiaridade com o título traduzido.

A tradução, assumindo traços de autonomia em relação ao título original, mostra o quanto a cultura de recepção pode se manter conservadora em relação à homossexualidade; nesse sentido, os dois cartazes apenas sugerem sutilmente a temática gay. Percebemos, então, que esses padrões socioculturais afetam sobremaneira a representação social; O segredo de *Brokeback mountain* configura sujeitos retraídos, cuja intimidade se oculta sob o peso dos padrões sexistas.

Par II



FIG. 03: *Latter days*
Fonte: doisperdidosnanorte.blogspot.com.br



FIG. 04: *Louvado seja*
Fonte: cinearcoiris.com.br

Latter days — ao lado da legenda *Aaron prays, Christian plays... opposites attract* — pode se associar ao recente envolvimento amoroso entre o desapegado Christian (Wes Ramsey) e o missionário mórmon Aaron (Max Sandvoss), como pode fazer referência à Igreja Mórmon, também conhecida como a *Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias*. Enquanto Christian se dedicava aos prazeres fortuitos, Aaron pregava sua religião e, quando esses mundos antagônicos colidem, ocorre entre os personagens um arrebatador envolvimento. A tradução *Louvado seja* nos remete a uma expressão bastante difundida em nossa cultura: *Deus seja louvado*. Mesmo sendo um Estado laico, no Brasil, o uso de *Deus seja louvado* é arraigado em nossas tradições,

tanto que, desde a década de 1980, sob a presidência de José Sarney, essa frase vem sendo impressa na parte inferior das cédulas da moeda nacional.

Pertencente ao campo semântico religioso cristão (*Deus seja louvado / Louvado seja (Deus)*) tem grande apelo sobre o nosso sistema cultural, mostrando que as relações sociais (movimentação financeira; envolvimento homossexual, para nos atermos ao contexto do filme) encontram-se, mesmo que de forma não declarada, sob o julgo da religião.

A expressão *Louvado seja*, vinculada ao campo semântico cristão, aciona como possíveis significados: exaltar o Senhor, elevar e glorificar o nome de Deus etc. Esses significados se encontram na expressão como um todo, por isso, decidimos não fragmentá-la. Essa carga religiosa também se faz latente no filme, no momento em que o missionário, dividido entre a fé e o desejo, viola os princípios de sua religião para viver uma experiência gay.

As imagens de divulgação, também marcadas por esse viés, diferem-se nos cartazes de partida e de chegada, mas há entre elas um ponto em comum, como o uso das cores vermelho e azul, associado, respectivamente, aos personagens Christian e Aaron. O significado composicional sustenta nossas considerações a respeito do plano visual.

Novamente, o contexto religioso cristão nos permite associar o vermelho ao fogo, ao pecado, ao inferno, enquanto o azul é associado ao céu, à privação da carne, à redenção. Nesse sentido, a Bíblia Sagrada nos oferece alguns exemplos em que ações condenáveis são punidas no inferno e ações nobres são valorizadas no céu, entre eles:

O Senhor estabeleceu o seu trono nos céus, e como rei domina sobre tudo o que existe (Sl. 103: 19).

Então dirá também aos que estiverem a sua esquerda: Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos (Mt. 25: 41).

Mas os covardes, os incrédulos, os depravados, os assassinos, os que cometem imoralidade sexual, os que praticam feitiçaria, os idólatras e todos os mentirosos — o lugar deles será no lago de fogo que arde com enxofre. Esta é a segunda morte (Ap. 21: 08).

A polarização vertical no pôster original estampa como ideal o participante Aaron inserido na aura azul de um templo religioso, suscitando os valores de espiritualidade.

No polo real, Christian inserido num espaço avermelhado, que remete ao lago de fogo, remonta aos espaços infernais. Essa polarização situa o céu sobre o inferno, mostrando como pode haver entre esses dois ambientes uma forte conexão. A polarização horizontal no cartaz de chegada configura as subcategorias dado / novo. A situação conhecida, o dado, é representada pelo participante Christian inserido na atmosfera infernal, avermelhada; enquanto a situação nova, diferente, o novo, é representada por Aaron num plano celestial. É pertinente, por fim, acrescentar que a categoria enquadramento mostra que o azul / céu prevalece sobre o vermelho / inferno. As subcategorias ideal (pôster de partida) e novo (pôster de chegada) mantêm profunda relação com o título traduzido *Louvado seja*, pois tanto esses polos visuais quanto o título resgatam preceitos religiosos e a supremacia da fé.

A autonomia de *Louvado seja*, em relação ao texto original, revela-nos o impacto cultural da religião sobre nossas práticas discursivas e, neste caso específico, sobre o discurso da tradução. Apesar de o plano visual insinuar envolvimento homoafetivo, a higienização das formas linguísticas empregadas na tradução contribui para um significado, no mínimo, discreto e camouflado. Sendo a tradução fruto de escolhas para atender à demanda do público receptor, temos em *Louvado seja* uma exortação da homossexualidade, sustentada por um feixe discursivo do cristianismo.

Constatamos, por fim, que o discurso religioso encontra-se acima de nossa humanidade porque "Dois milênios de civilização cristã moldaram a forma de se ver o mundo, a ética, os seres humanos e a arte" (VADICO, 2005, p. 19). Assim, o cinema, bem como o material gráfico que o divulga, ao se alicerçar sobre um substrato religioso, pode veicular e consolidar normatizações sobre a sexualidade e a identidade de gênero.

Considerações Finais

Neste trabalho, relacionamos, através de uma ação interdisciplinar, um problema social (construção da identidade de gênero) e uma questão linguístico-discursiva (produção de significado) em práticas semióticas específicas (cartazes de divulgação de filmes queer). Para cumprir esse fim, confrontamos teorias legatárias da Semiótica Social (GSF, GDV, ACD), Estudos da Tradução, Teoria Queer e algumas bases do cinema.

Ao nos debruçar sobre a identidade de gênero e sobre o significado produzido nos pôsteres de *Brokeback Mountain* (fig. 01) / *O segredo de Brokeback Mountain* (fig. 02) e *Latter days* (fig. 03) / *Louvado seja* (fig.04), encontramos alguns resultados, que nos remeteram a aspectos da cultura receptora do cartaz de divulgação. Os aspectos a que nos referimos têm a ver com a configuração do sujeito *queer* no interior de nossa cultura e em como os discursos construídos em torno dessa figura deflagraram indicadores sociais que se opõem à diversidade sexual. Nossa pesquisa, contudo, não assume projeções totalitárias sobre o material de análise. As afirmações que fizemos e os resultados a que chegamos são restritos ao nosso *corpus* e à metodologia que adotamos.

Percebemos que os títulos traduzidos, relacionados às imagens, revelaram maneiras de ser e agir na cultura do outro, isso porque os discursos deslocados da cultura original se redesenham aos moldes da cultura receptora, conforme a atuação do poder normativo. Ao confrontarmos os textos de partida e de chegada, notamos que a tradução promoveu relações de autonomia cultural nos dois pares de cartazes.

Nas figuras 01 e 02, o conservadorismo social censurou o homossexual, que se viu obrigado a abafar suas relações e a viver "no armário". Vimos, nesses dois casos, que nosso espaço sociocultural pode não acolher prontamente o relacionamento homoafetivo. A sexualidade, nessas figuras, manteve-se delineada por projeções heterossexistas; essas convenções, há séculos determinadas, legislaram os sujeitos, atribuindo-lhes a imagem de seres desprotegidos diante da governabilidade heterossexual.

Nas figuras 03 e 04, a representação dos personagens encontrou-se submetida à moral religiosa cristã; as ideias de transgressão da lei divina tornaram-se elementares para a representação dos sujeitos *queer*. Os discursos religiosos, partidários e cofundadores da heteronormatividade, fomentaram o sexismo, depreciando a homossexualidade e tornando ilegítimos seus laços afetivos.

Amparados em Foucault (1988) e Hall (1997), compreendemos a representação social como um produto discursivo delimitado por campos estratégicos de poder. Os efeitos do poder heterossexual definem o homossexual como sexualidade dissidente, solapando a diversidade de gêneros, restando aos sujeitos apenas a rebarba social, assim como atesta o Relatório do GGB (2014). Conforme nos assegura Foucault (1988),

o poder encontra respaldo na lei; dessa forma, a representação social do homossexual nas figuras 01, 02, 03 e 04 atuou como um reforçador das relações de poder heteronormativo em nossa sociedade.

Asseveramos que os pôsteres sob análise são fruto de uma experiência cultural e, assim como outros cartazes de divulgação de filmes *queer* que circulam na cultura brasileira, exercem um grande impacto sobre nós, sobre nossa maneira de pensar, agir e reagir à sexualidade e à diversidade de gêneros. Acreditamos que os padrões religiosos e heterossexuais, em muitos casos, subordinam a conjuntura *queer*, limitando a vivência da sexualidade. Por fim, dissertamos que a religiosidade e a heteronormatividade, tanto no campo artístico (cinema) como no social, ainda costumam agenciar os sujeitos e colonizar os corpos e os desejos.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução do Centro Bíblico Católico. Revisão do Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave Maria, 1986. Edição Claretiana.
- BRAGA, Camila Nathália de Oliveira; PAGANO, Adriana Silvina. Subsídios da linguística sistêmico-funcional para abordagem de traduções de tradutores em formação. *Revista do GEL*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 49-68, 2011.
- BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-moderno”. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 11, p. 11-42, 1998.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Trad. Coord. Izabel Magalhães. Brasília: UnB, 2001.
- FERNANDES, Wânia Ribeiro ; SIQUEIRA, Vera Helena Ferraz de. O cinema como pedagogia cultural: significações por mulheres idosas. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, p. 101-119, 2010.
- FERREGUETTI, Kícila et al. Significados relacionais em tradução: uma abordagem da equivalência baseada em corpus. *Caderno de Letras*, Belo Horizonte, n. 17, p. 88-115, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, (1976) 1988.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. vol. 1. Edição de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- GRUPO GAY DA BAHIA. Assassinato de homossexuais (LGBT) no Brasil: Relatório 2014. Salvador, 2014.
- HALL, Stuart. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Sage Publications, 1997.

- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood; MATTHIESSEN, Christian Matthias Ingemar Martin. *An introduction to functional grammar*. 3rd. ed. London: Edward Arnold, 2004.
- HARVEY, Keith. Gay Community, Gay Identity and the Translated Text. *Traduction Terminologie Rédaction: Études sur le Texte et ses Transformations*. v. 13, n. 2, p.137-165, 2000.
- HODGE, Robert; KRESS, Gunther. *Social semiotics*. [s.l.]: Polity Press, 1988.
- KENNY, Dorothy. Creatures of habit? What translators usually do with words. *Meta*, v. 43, p.515-523, 1998.
- KRESS, Gunther. *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. New York: Routledge, 2010.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Arnold publishers, 2001.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. 2nd. ed. London: Routledge, (1996) 2006.
- LOPES, Denilson. Cinema e Gênero. *Pos ECO em Revista*. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/revista/modules/wfsection/article.php?articleid=69>>. Acesso em: 19 fev. 2016.
- LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. *Educação e Realidade*, Rio Grande do Sul, v. 33, n. 1, p. 81-98, 2008.
- LOUVADO seja. Direção: C. Jay Cox. 2003. 1DVD (107 min.).
- O segredo de Brokeback Mountain. Direção: Ang Lee. 2005. 1DVD (134 min.).
- PAIVA, Cláudio Cardoso. Imagens do homoerótismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade. *Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades*, Natal, v.1, n. 01, 2007.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". *Estudos Feministas*, Florianópolis, 2011, p. 11-20.
- RIVERA, Tania. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- RODRIGUES JÚNIOR, Adail Sebastião. *A representação de personagens gays na coletânea de contos Stud e em sua tradução As Aventuras de um Garoto de Programa*. 2006a. 255 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2006.
- RODRIGUES JÚNIOR, Adail Sebastião. Abordagens discursivas dos estudos da tradução. *Revista Polissemia*, Porto, n. 06, p. 38-60, 2006b.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- VADICO, Luiz Antônio. *A imagem do ícone – cristologia através do cinema. Um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Jesus Cristo*. 2005. 326 f. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

Recebido em: 02/12/2017

Aceito em: 25/05/2018

WAPIXANA: UMA COMUNIDADE E UMA LÍNGUA

Wapixana: a community and a language

Marilda Vinhote Bentes¹

Resumo: O Brasil é um país cujas duas línguas oficiais são o português e a LIBRAS. Ocorre que dados de pesquisas registram mais de duzentas e cinquenta línguas indígenas (IBGE, 2010) conhecidas como línguas de minorias; o Wapixana é uma delas. Este artigo objetiva ventilar informações sobre o Wapixana, no sentido de apresentar dados sobre essa língua, tanto em âmbito geral quanto no sentido de trazer à luz o que se tem estudado sobre o tema. Apresentam-se, ademais, informações para se traçar um breve panorama sobre as medidas educacionais que promovem políticas de ensino e aprendizagem das línguas indígenas no estado de Roraima. O método utilizado para esta pesquisa é a revisão bibliográfica. Espera-se, com as discussões arroladas, contribuir para a investigação dessa língua, que carece de trabalhos científicos. Quer-se nesse ato divulgar tanto a existência do Wapixana quanto trazer à pauta especificidades da cultura da comunidade homônima.

Palavras-chave: Wapixana. Língua. Interculturalidade.

Abstract: Portuguese and LIBRAS are both Brazil's official language. It comes to pass that official data record more than two hundred and fifty indigenous languages (IBGE, 2010), known as minorities' languages, and Wapixana is one of those. This paper aims to ventilate some information about Wapixana, in the sense of presenting information about this language, both in general and in the sense of bringing to light what has been studied on the subject. Moreover, some information is presented to establish a panorama over the educational measures concerning the promotion of the politics of teaching and learning indigenous languages on the state of Roraima. The method used for this research is the bibliographic review. With the enrolled discussion it is expected to contribute to the investigation of this language, which lacks scientific work. It's intended on this act to both spread the existence of Wapishana and bring up contours of the culture of the homonymous community.

Keywords: Wapishana. Language. Interculturality.

Introdução

Roraima possui um contexto populacional indígena acentuado. No que diz respeito às línguas faladas nesse estado, o Museu do Índio² indica oito: Wapixana, Macuxi, Taurepang, Wai-Wai, Iekuana, Yanomani, Ingarikó e Sapará. Porém, há poucos trabalhos acerca das línguas indígenas desse estado, incluindo aí a língua Wapixana. Os estudos existentes restringem-se, basicamente, ao aspecto gramatical e ao léxico. No âmbito da educação, especificamente, essa lacuna é ainda maior. Escreve-se, pois, este artigo no intuito de promover essa língua, especialmente no que diz respeito aos

¹ Professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Roraima (IFRR), Boa Vista, Roraima, Brasil. Mestra em Letras pela Universidade Federal de Roraima. E-mail: marilda.bentes@ifrr.edu.br.

² Disponível em <<http://www.museudoindio.gov.br/>>. Acesso em: jun. 2018.

aspectos gerais: seus contornos e especificidades, trazendo à tona um recorrido dos estudos que os focalizam.

O Wapixana é falado em diferentes regiões indígenas. Optou-se por discorrer mais especificamente sobre a Comunidade Serra do Truaru – região Murupu – porque os estudos que tratam do Wapixana se concentram nas regiões Serra da Lua e Surumu (MELO; RODRIGUES, 2014). A Serra do Truaru trata-se de uma comunidade Wapixana que tem como língua predominante, atualmente, a língua portuguesa.

Tendo em vista essas considerações, o presente artigo objetiva ventilar informações que façam conhecer o Wapixana, seus contornos e especificidades, deixando ver que seus processos linguageiros variaram do monolingüismo Wapixana para o bilingüismo Wapixana/português e depois para o monolingüismo atual com o português. As informações aqui contidas formam um panorama, portanto é uma perspectiva horizontal que visa a disponibilizar informações gerais sobre essa língua.

No que tange aos procedimentos metodológicos, a abordagem é teórica, de revisão bibliográfica, uma vez que se recorre à literatura para averiguar o que se tem pesquisado sobre o Wapixana. Esta explanação é, ainda, um recorte, ampliado e atualizado, da dissertação de mestrado, intitulada “Subjetividade e docência Wapixana”, defendida em 2016, na Universidade Federal de Roraima.

1. Wapixana: localização e população

No que diz respeito ao nome Wapixana, até os anos 40 do século XX, distinguiam-se os seguintes grupos: Vapidiana-Verdadeiro, Karapivi, Paravilhana, Tipikeari, Atoradi (também grafado Aturaiú ou Atorai), Amariba, Mapidian (Mapidiana, Maopityan) e Taruma. Cirino (2009) confirma a existência de apenas dois grandes grupos dialetais: os *Vapidiana-Verdadeiro* e os *Atoradi* (Aturaiú ou Atorai), supondo que, à medida que os subgrupos dialetais caíam em desuso ou iniciavam o processo de extinção, o Wapixana se fortalecia, abrangendo todos os outros grupos.

Para Migliazza (1980), há dois dialetos mutuamente inteligíveis: Wapishana e Atorai. O termo “Wapishana” é utilizado para se referir ao falante de ambos os dialetos. Porém, segundo o autor, há na literatura outras designações que fazem referência ao termo: Wapityan, Wapitschana, Matisana, Uapixana, Vapidiana, Attaraye, Dauri, Atorayu. Dito isso, é oportuno esclarecer que, neste trabalho, utiliza-se o termo em

português, por isso Wapixana, escrito com x, conforme registrado por Rodrigues (2002). Cabe informar também que, por *Wapixana* fazer referência a um nome que representa uma comunidade e uma língua, todas as vezes que, neste trabalho, o termo *Wapixana* for utilizado, será com inicial maiúscula, mesmo quando for usado como adjetivo.

Os Wapixana habitam politicamente regiões brasileiras e da República Cooperativista da Guiana, com uma população de aproximadamente 13 mil pessoas. Desses em torno de 9.441 vivem no território brasileiro, formando o segundo maior grupo indígena do estado de Roraima (ISA, 2014). A maioria dessa população convive em comunidades mistas com outras etnias, com as quais mantém relações interétnicas, conforme observado no quadro 1:

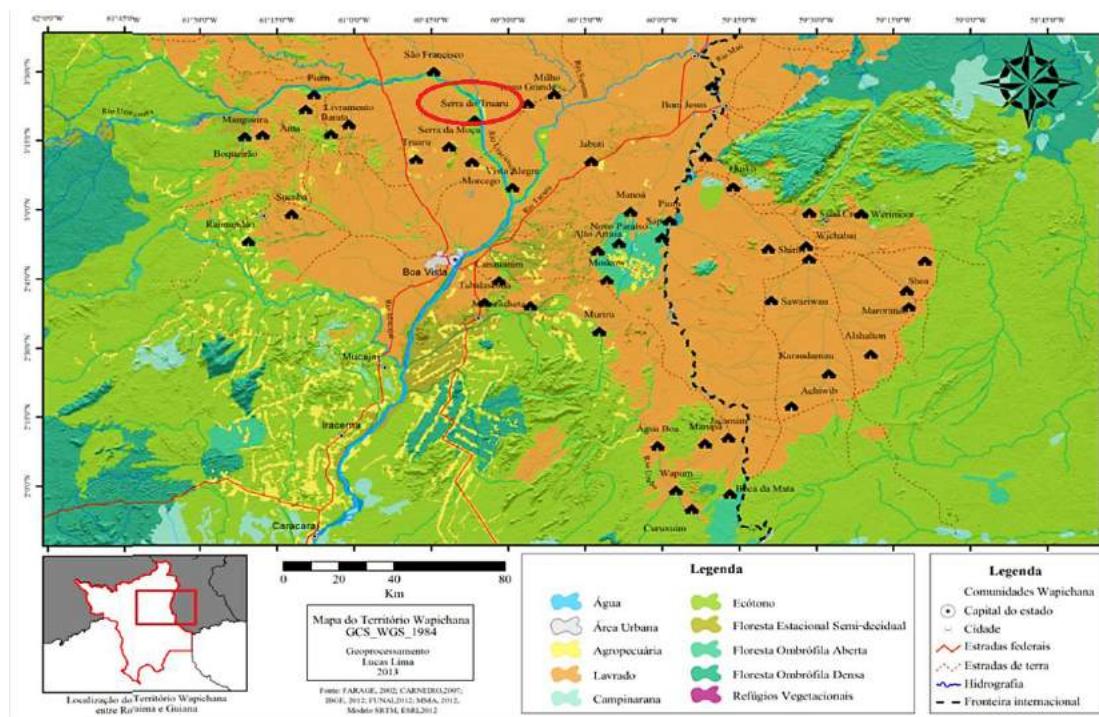
Quadro 1 – Distribuição dos Grupos Indígenas Wapixana por Terras Indígenas e Municípios

| GRUPO INDÍGENA | TERRA INDÍGENA | MUNICÍPIO |
|---------------------|---------------------|------------------------------|
| Wapixana | Anaro | Amajarí |
| Macuxi/Wapixana | Araça | Amajarí |
| Macuxi/Wapixana | Anta | Alto Alegre |
| Macuxi/Wapixana | Barata/Livramento | Alto Alegre |
| Macuxi/Wapixana | Boqueirão | Alto Alegre |
| Macuxi/Wapixana | Raimundão | Alto Alegre |
| Macuxi/Wapixana | Truaru | Alto Alegre |
| Macuxi/Wapixana | Serra da Moça | Boa Vista |
| Wapixana | Bom Jesus | Bonfim |
| Macuxi/Wapixana | Canauanim | Bonfim |
| Macuxi/Wapixana | Jabuti | Bonfim |
| Wapixana | Jacamim | Bonfim |
| Wapixana | Malacacheta | Bonfim |
| Macuxi/Wapixana | Manoá/Pium | Bonfim |
| Macuxi/Wapixana | Moskow | Bonfim |
| Wapixana | Muriru | Bonfim/Cantá |
| Wapixana | Tabalascada | Cantá |
| Mac./Wap./Ingaricó | Raposa/Serra do Sol | Normandia/Uiramutã/Pacaraima |
| Mac./Wap./Taurepang | São Marcos | Pacaraima/Boa Vista |

Fonte: <http://roraimadefato.com>³.

Conforme é possível observar, há dezenove Terras Indígenas ocupadas por Wapixanas. Dessas, treze dividem espaço com outra(s) etnia(s). O mapa a seguir enfoca a disposição dessas terras, por meio da localização das comunidades Wapixana, situando, com uma marcação de círculo vermelho, a Comunidade Serra do Truaru.

Mapa 1: Localização das Comunidades Wapixana em Roraima



Fonte: Dissertação de LIMA (2013, p. 60). “ILHADOS”: Estratégias e feições territoriais Wapixana na Terra Indígena Manoá-Pium.

Como é possível observar no Mapa 1, a população Wapixana localiza-se tanto no território brasileiro quanto na República Cooperativa da Guiana. Sua extensão territorial está entre as latitudes 1° e 4° Norte e longitudes 59° e 62° Oeste e vai desde o vale do rio Rupununi ao vale do rio Uraricoera. No Brasil, há trinta e quatro comunidades Wapixanas e todas se situam na região nordeste, no vasto território do lavrado roraimense, obtendo maior concentração na região conhecida como Serra da

³ Disponível em <<http://roraimadefato.com/main/2015/08/16/roraima-das-32-terras-indigenas/>>. Acesso em: dez. de 2017.

Lua, entre o rio Branco e o rio Tacutu. Outras aldeias estão dispersas mais ao norte, no baixo Uraricoera e no baixo rio Amajari e Surumu.

Dentre as terras indígenas, cabe ressaltar a Serra da Moça, que foi desmembrada da Região do Taiano, desde 2008, passando a fazer parte da Região do Murupu. A partir desse processo, sua população se distribuiu por cerca de três comunidades localizadas na zona rural de Boa Vista-RR: Serra da Moça, Morcego e, particularmente, a Comunidade Serra do Truaru, contexto de investigação desta pesquisa. Essa Comunidade, conforme o referido mapa, localiza-se no norte do estado de Roraima, seu acesso se faz pela BR 174, sentido Boa Vista/Pacaraima, divisa com a Venezuela, e pela RR 319 em direção à Vila do Passarão.

Optou-se pela Comunidade Serra do Truaru porque os estudos que tratam dos Wapixana se concentram nas regiões Serra da Lua e Surumu, de forma que a comunidade em foco, pertencente à região Murupu, é uma comunidade carente de pesquisas, principalmente na área de ensino (MELO; RODRIGUES, 2014). Além disso, essa comunidade tem a particularidade de ter passado pelo processo de câmbio linguístico, que resultou na predominância da língua portuguesa. A relevância deste estudo está no trazer à luz características dessa língua, bem como por promover que se pense sobre ela no cenário das línguas indígenas brasileiras, sobretudo quando se abordam políticas públicas de afirmação das chamadas línguas de minorias (cf. ALTENHOFEN, 2013).

No que diz respeito à população Wapixana, de acordo com um levantamento realizado pelos agentes de saúde que atuam na comunidade da Serra do Truaru (informação verbal⁴), atualmente nessa localidade vivem cinquenta famílias, sendo composta essa totalidade por 90% de pessoas da etnia Wapixana e os 10% restantes estão divididos entre Macuxi e não indígenas. A maioria da população tem entre 1 e 6 anos de idade. Esse levantamento, feito em 2017, demonstra que houve uma redução populacional de Wapixanas na Comunidade em questão, considerando o ano de 2015, quando dados dos agentes comunitários indicavam que a população Wapixana constituía-se de cinquenta e cinco famílias, com um total de duzentas e cinquenta e quatro pessoas, das quais, 97% eram Wapixana.

⁴ Discurso dos agentes de saúde em Reunião Geral da Comunidade Serra do Truaru, no dia 06 de dez. de 2015, das 8:00h às 12:00h.

Sobre a constituição de línguas indígenas, é importante compreender o termo Aruák (ou Arawák), utilizado para designar uma família de línguas encontradas no interior do Continente Sul-Americano. Essa família também recebeu o nome de Maipure (ou Maipuran), termo empregado primeiramente por Filippo Salvatore Gilij, em 1782, reconhecendo o parentesco genético existente entre a língua Maipure, do vale do Orinoco, e a língua Mojo, falada na Bolívia. Os pesquisadores Von den Steinen (1886) e Brinton (1891), segundo Aikhenvald (1999), a renomearam de Arawák.

Dito isso, quanto à classificação, existem algumas divergências entre autores, como Payne (1991) e Aikhenvald (1999), em que o primeiro autor, por meio do método comparativo das línguas, aponta que a língua Wapixana está inserida no grupo Northern da família Maipuran, enquanto Aikhenvald, usando o princípio areal-geográfico, situa a língua Wapixana no subgrupo Rio Branco, que é filiado ao grupo North-Arawak (SANTOS, 2006). Rodrigues (2002), considerando o critério genético, afirma que a língua Wapixana pertence à família linguística Aruák.

2 Situação sociolinguística entre os Wapixana

Independentemente dos critérios classificatórios, sabe-se que a língua Wapixana falada atualmente é resultante de uma filiação abrangente, formada a partir de distintos dialetos que se enfraqueceram e foram extintos – predominando a língua Wapixana antiga. Santos (2006) sugere que a vertente atual do Wapixana sofreu influências ao longo do contato com o Português e o Macuxi, porém limitou-se a alguns empréstimos lexicais e fonológicos, havendo alguns casos isolados de empréstimos de preposições. Como exemplos da pouca influência, o autor cita que palavras como *paapai* e *maamai*, usadas pelos Wapixana para designar ‘irmão do pai’ e ‘irmã da mãe’, respectivamente, sejam empréstimos do português. Também a palavra *kamich* ‘camisa; roupa’, usada pelos Wapixana, deve ser um empréstimo da palavra do português *camisa*.

O contato com outros povos e com outros idiomas, tanto em aspectos linguísticos quanto culturais, provocou – além dessas influências lexicais – o bilinguismo, uma vez que, de acordo com Migliazza (1980), mais de 80% dos falantes da língua Wapixana podem falar também a língua da sociedade envolvente, nesse

caso, o português do Brasil ou o inglês da Guiana, e 30% deles podem também falar Macuxi ou Taurepang.

Dos 9.441 indígenas Wapixana que vivem no território brasileiro, dentre os que habitam nos locais mais próximos dos centros urbanos, principalmente entre os mais jovens, predomina o monolingüismo em português, como é o caso visualizado na Comunidade Serra do Truaru, que predominantemente usa a língua portuguesa. Entretanto, há ainda alguns idosos que habitam lugares distantes, sem muito contato com outro idioma e, por isso, falam apenas a língua de sua etnia (MIGLIAZZA, 1980). No que diz respeito aos Wapixana que vivem na Comunidade Serra do Truaru, de acordo com Maia (2001), a maioria da população adulta da Terra Indígena Serra da Moça (local em que se localiza a Comunidade Serra do Truaru), por volta de 1950, era falante da língua indígena, mas esse fato constituía um obstáculo para eles se relacionarem com as vizinhanças que estavam se fixando na região – os não indígenas.

Com relação à aquisição do português, Maia (2001) apresenta o relato de um Wapixana que recorda o tempo em que tinha seus 10 anos de idade, dizendo que os primeiros contatos ocorreram com os padres e que ninguém entendia nada. Segundo ele, os padres usavam gírias. Outro morador da região frisa que todos tiveram de se envolver na aprendizagem da língua portuguesa, mesmo aqueles que não queriam, pois colonos e fazendeiros falantes do português se estabeleceram nas proximidades e muitos Wapixana (homens e mulheres) se deslocaram para realizar serviços para eles. Ressalta ainda que começaram a falar o português com a chegada do primeiro professor e também passaram a trabalhar nas fazendas, em contato permanente com os não indígenas, reforçando os motivos para falarem o português ao invés de sua língua.

Esse contexto de relação interétnica gerou novas opções, seja no uso da língua, seja na organização social, cultural e política, mas o fato é que, atualmente, com a criação da Região do Murupu, na área que fazia parte do Taiano, e com a homologação da Terra Indígena Serra da Moça – 1991 –, houve a divisão administrativa das Comunidades Serra da Moça, Morcego e Serra do Truaru. Como resultado dessa conjuntura de contínua mudança, há apenas seis falantes daquela língua, dentre eles, quatro são idosos da própria comunidade, e dois são professores

de língua indígena, oriundos da Comunidade do Pium – Região Serra da Lua. Assim, o português já é a língua empregada de modo corrente, e a população da comunidade é predominantemente monolíngue em português. Com poucos falantes do Wapixana, essa língua tende a sumir.

A proximidade com a sociedade envolvente falante de língua portuguesa é a principal causa de os Wapixana terem deixado sua língua para aderir ao português. Isso se justifica não somente pela facilidade em estabelecer relações com os não índios, mas também pelas mudanças de suas características culturais, pois:

É improvável que subsista hoje um só grupo inteiramente indene de influências da civilização, pois mesmo aqueles ainda não alcançados pela sociedade nacional já sofreram sua influência indireta, através de tribos desalojadas e lançadas sobre eles e de bacilos, vírus ou artefatos que, passando de tribo a tribo, alcançaram seus redutos. (RIBEIRO, 1996, p. 268).

Logo, em consequência do processo de influências, a comunidade em questão, segundo Maia (2001), não possui uma configuração política, social, econômica e linguística correspondente à cultura tradicional dos povos indígenas, o que se tem é uma mescla de padrões culturais, de costumes e de aspectos linguísticos, resultando, por exemplo, apesar do quantitativo dos Wapixana na comunidade, na predominância linguística do português, tendo por base cada região próxima. De acordo com Mello e Raso (2011), trata-se de um processo cognitivo que, quando acrescido de alterações socioculturais, tem, como consequência, efeitos sociolinguísticos porque a língua original daquela região tende a desaparecer.

Nesse caso, em particular, esse desaparecimento ou essa significativa diminuição se deu em razão de um esforço de adequação comunicativa, por conta de fatores como a proximidade com a sociedade envolvente, que gerou um grau elevado de urbanização da comunidade. Assim, a dinâmica do contato fez com que uma comunidade, antes monolíngue em língua indígena, se tornasse bilíngue (português/língua indígena) e depois voltasse a ser monolíngue. Porém, o traço monolíngue, dessa vez, era monolíngue em língua portuguesa (BRASIL, 1998).

Outros conhecimentos que também sinalizam o abandono da língua dos Wapixana são aqueles relacionados a práticas do cotidiano e aqueles pertencentes a

propriedades medicinais envolvendo plantas, já que nomes de plantas, juntamente com nomes de partes do corpo, bem como palavras que indicam parentesco, enquadram-se na classe de nomes inalienáveis, ou seja, próprios daquela cultura. Deixar de usar essa classe de bem cultural é algo que marca o abandono do Wapixana em prol do uso da língua portuguesa e com ela toda a sua visão de mundo. Esse argumento coloca em foco a urbanização pela qual passou essa comunidade, isto é, provavelmente foram incorporando itens lexicais, oriundos de uma realidade diversa da sua, até passarem à opção total de adesão dos termos das línguas em contato.

Alguns casos são, por exemplo, a palavra *dinu-j* (barba), cujo sufixo *-j*, de não possuído, marca quando não há possuidor explícito. Assim, a ausência desse sufixo marca quando há possuidor explícito, tal como em *üdinu* (minha barba). Em português, tem-se nas construções de posse apenas o acréscimo de um pronome possessivo (**minha** barba), o que revela sua saliência cultural. Com mais falantes de português, a influência é maior para a aquisição dos processos linguísticos e de seus valores de uso nas interações.

Outro exemplo diz respeito à planta *cunani*, que tradicionalmente era empregada como isca, uma vez que os peixes, ao ingeri-la, iam para a superfície d'água, o que facilitava sua pesca. Hoje a pesca não é atividade corriqueira, então esse item lexical caiu em desuso. Em se tratando de conhecimentos medicinais, pode-se mencionar a planta *tipir* (ou *biribiri*), usada para controlar hemorragia (SANTILLI, 2002). Como hoje há remédios industrializados à disposição, esse item lexical deixou de ser empregado, sobretudo pelos jovens. Assim, tais conhecimentos, atualmente, não são usufruídos pela comunidade em questão, em razão de que culturalmente já não estão envolvidos com as práticas que originaram essas palavras em Wapixana.

Quanto ao grau de integração na sociedade nacional, segundo Ribeiro (1996), desde 1957, os Wapixana passaram do nível de contato permanente para a categoria dos integrados, ou seja, conseguiram sobreviver porque passaram a praticar os hábitos culturais daqueles que estavam ao seu redor, incorporando-os e integrando-se ao novo cenário. Compartilham a vida econômica, política, social e cultural de seus vizinhos geográficos. Muitos desses grupos perderam sua língua original e, aparentemente, a variedade étnica da língua não os distingue da população rural com a qual convivem (RIBEIRO, 1996).

Nesse caso, de acordo com o autor, o que os distingue da população neobrasileira recai no fato de que eles próprios se percebem como constituintes de um povo à parte e, ainda, são definidos, percebidos e até discriminados como “índios” pela sociedade envolvente. Isso significa dizer que, embora tenham quase perdido o vínculo cultural com suas origens, aos olhos da sociedade são vistos como índios – ligados, nessa situação, a toda série de preconceitos relacionados ao estereótipo social arraigado a esse “ser indígena”.

Mesmo que falem português ou inglês, mesmo que trabalhem em empregos urbanos ou rurais nos quais a maioria trabalha, mesmo que se vistam nos parâmetros contemporâneos, mesmo que tenham se urbanizado, são vistos como índios. Assim, o povo Wapixana enfrenta uma espécie de diáspora, consideram-se urbanos, iguais a toda gente porque dividem os mesmos hábitos; porém são vistos como não iguais pelo não índio. São entendidos como os que não pertencem àquele lugar, ainda que lá estejam. Muitas perguntas poderiam surgir dessa relação: é sua aparência? São seus traços étnicos característicos? É a história de seu povo? O que os faz serem percebidos como não partícipes da cultura na qual estão inseridos?

Para Ribeiro (1996, p. 133), os índios “[...] se tornam cada vez menos índios no plano cultural, acabando por ser quase idênticos aos brasileiros de sua região na língua que falam, nos modos de trabalhar, de divertir-se e até nas tradições que cultuam”. Porém, preservam a identificação étnica. Com isso, o autor (idem, 1995, p. 145) afirma que os índios sempre permanecerão “[...] ‘indígenas’ na qualidade de alternos dos ‘brasileiros’, porque se veem [...] como índios [...], [...] sendo assim identificados pelos representantes da sociedade nacional com quem mantêm contato” (idem, 1995, p. 133).

Cirino (2009), em sua literatura acerca dos contornos da evangelização dos Wapixana, permeando tanto o lado brasileiro quanto o guianense, com intuito de evidenciar os aspectos históricos desse povo, mostrou algumas mudanças culturais devido à invasão da população não indígena em seus territórios, dentre as quais, a mudança em relação ao uso da língua, que foi gradualmente sendo substituída pelas línguas das sociedades envolventes, especialmente nos centros urbanos. Em função disso, necessária se faz a produção de estudos sobre essa língua no estado de

Roraima, pois, apesar de possuir um contexto populacional indígena bem acentuado, carece de trabalhos acerca de suas línguas indígenas, incluindo o Wapixana.

A esse respeito, cabe citar Farabee (2009), cujo estudo sobre a cultura Wapixana inclui um apanhado amplo de informações sobre a língua, que vai desde os sons ao texto. Nesse contexto, é possível mencionar também dois artigos de Tracy (1972; 1974), que abordam, respectivamente, a fonologia e a morfologia verbal dessa língua.

Mais recentemente, Santos (2003; 2005; 2006) trabalhou, respectivamente, classificadores, posse nominal e uma gramática preliminar da língua, que envolve aspectos da fonologia, da morfologia e da sintaxe da língua Wapixana. Lanes (2014) também abordou a ordem das palavras nessa língua. Com relação ao léxico, um grupo de falantes do Wapixana, sob a assessoria de Franchetto, produziu um minidicionário (CADETE, 1990), que foi ampliado recentemente (SILVA; SILVA; OLIVEIRA, 2013). No âmbito da educação, especificamente, apenas um pequeno livro didático foi publicado por esse mesmo grupo (OLIVEIRA; SILVA; CAMILO, 2015). Almeida (2017) estudou o comportamento sintático e semântico das posposições na língua Wapixana. Investigou, sobre o prisma gerativo, questões de caso, regência e papel temático. Santos (2006) pesquisou aspectos da gramática Wapixana, no sentido de entender aspectos da fonologia, morfologia e sintaxe dessa língua.

No que diz respeito a gêneros discursivos, Farage (1997), em seus estudos etnológicos, reconhece na língua Wapixana três tipos de discursos não coloquiais que se opõem aos gêneros coloquiais pela cota de alma que têm, a saber: marinaokanu, relacionado aos cantos de um xamã; pori, que diz respeito às encantações; e kotuanao dau'ao, relacionados às narrativas do tempo passado. Como se vê, são discursos marcados fortemente pela cultura Wapixana. Mais recentemente, os estudos de Franchetto (2008) evidenciaram as diferenças entre os sistemas de escrita elaborados por evangélicos na Guiana, os elaborados por católicos no Brasil, e o sistema de escrita desejado pelos professores, revelando um dinamismo político voltado para os interesses em conversões religiosas, educação bilíngue e resgate linguístico.

Os estudos citados referem-se à área de Letras e centraram-se na Região Serra da Lua, local de maior concentração do povo Wapixana. Nota-se, nesses termos, que há necessidade de trabalhos que, como o que se propõe, tragam à luz os fenômenos

linguísticos de línguas de minoria, como é o caso do Wapixana existente na Serra de Truaru.

Segundo Altenhofen (2013, p. 94), línguas de minoria são aquelas que estão à margem, sendo, portanto, contrapondo do majoritário, do corrente. Imagem que origina uma separação entre o que é geral e comum do que é exceção ou existe ao lado. Em seu entender, língua minoritária é “a modalidade de línguas ou variedades usadas à margem ou ao lado de uma língua (majoritária) dominante”. Em seus estudos, um ponto importante é o fato de sublinhar que critérios políticos contam mais que fatores numéricos ou sociais relacionados aos falantes de dita língua.

Segundo sua perspectiva, “[...] uma política linguística voltada a essas línguas parte da pressuposição de que sua construção é necessariamente plural, porque plurais são as sociedades humanas e as situações de uso” (ALTENHOFEN, 2013, p. 96). Tendo em conta o natural fenômeno de pluralidade das línguas, abre-se uma via de respeito às diversidades, no sentido tanto de garantir voz às línguas minoritárias quanto considerar suas riquezas.

No que diz respeito a iniciativas específicas para a promoção de línguas de minoria, de acordo com Doepper e Grisa (2011), pode-se dizer que o sistema educacional como um todo e, em especial, a Universidade Federal de Roraima, tem contribuído no processo de ensino-aprendizagem de língua indígena, especialmente por meio do Instituto Insikiran de Formação Superior, instituição à qual esses autores se referem nos seguintes termos:

[...] um importante papel, não apenas por formar professores indígenas em nível superior e por dar apoio às atividades de educação promovidas pelas organizações e pelas escolas das comunidades, mas, sobretudo, por possibilitar a estada efetiva na universidade de uma população historicamente excluída. Acima de tudo, mais do que proporcionar o acesso de indígenas ao ensino superior, quase sempre pensado e projetado para as elites da população brasileira, as ações do Instituto têm o objetivo de tornar ostensiva a presença e a causa indígena no meio universitário e no cenário intelectual local e nacional. (DOEBBER; GRISA, 2011, p. 603)

O objetivo do Instituto vai ao encontro das exigências legais para uma educação bilíngue e intercultural, já que fomenta uma Licenciatura Intercultural, na qual se

evidencia que as sociedades indígenas possuem suas especificidades e que é de suma importância reconhecê-las para contribuir com o processo de ensino-aprendizagem, sendo possível, com isso, considerar a dimensão cultural dos Wapixana, na qual sua singularidade é vista como princípio imprescindível para a continuidade desse grupo enquanto povo.

3 Educação: da necessidade de integração da cultura indígena

Ao compreender que a questão cultural de um povo é fundamental para disseminar as informações de que o indivíduo necessita para ter uma participação ativa nos espaços de interação, seja com os indígenas seja com os não indígenas, as unidades de ensino de educação indígena buscam estabelecer uma educação diferenciada, gerenciando um calendário específico de acordo com a realidade; um currículo diferenciado com a inclusão de três disciplinas com foco na etnia da comunidade, inclusive uma específica para o ensino da língua, que é ministrada desde a educação infantil até o ensino médio. Cabe ressaltar que, para atuar na educação nessas comunidades, já houve concurso público, mas atualmente ocorrem apenas processos seletivos para ingresso no sistema, fato que gera contratação de professores que ainda não possuem nível superior na área de educação intercultural.

Salienta-se que em algumas comunidades, como a Serra do Truaru, os indígenas concebem a escola como único lugar de aprendizado da língua e essa aprendizagem, no que se trata da educação Básica Indígena em Roraima – Ensino Fundamental II e Médio –, está sob a responsabilidade legal do Governo Federal, mas, efetivamente nesse sentido a Divisão de Educação Indígena (DIEI) integrada à Secretaria Estadual de Educação e Desporto (SEED) é que assume o compromisso educacional para com a comunidade.

Assim, Messias (2005)⁵ afirma que, desde 1991, as lideranças indígenas na DIEI, com uso de uma gestão participativa, coordenam administrativa e pedagogicamente as escolas indígenas com a viabilização de recursos, de ações – encontros pedagógicos, cursos, seminários e reuniões administrativas e pedagógicas – de contratação de

⁵ Natalina da Silva Messias, professora Macuxi. Em 2005 era Coordenadora da Educação Escolar Indígena do Estado de Roraima, através do Núcleo de Educação Indígena – NEI/SECD/RR e acadêmica do Curso de Licenciatura Intercultural da UFRR e membro da Organização dos Professores Indígenas de Roraima-OPIR.

professores indígenas (em 2002, houve concurso público e, em 2003, seletivo, ambos diferenciados para professores indígenas), Licenciatura Intercultural para professores indígenas (desde 2003), gestão escolar indicada pela comunidade, valorização da cultura indígena e criação de espaços para discutir e avaliar o processo como um todo.

Essa relação articulada entre os indígenas e a SEED deve corresponder à demanda real de cada comunidade. Por isso, há que se considerar, nesse contexto, comunidades tais como a Serra do Truaru, que é constituída, basicamente, por não falantes da etnia correspondente e carece de uma política mais específica, como ocorre com as demais comunidades que sofreram mescla linguística, de forma que o papel de formador não seja apenas da escola, por meio de seus professores, mas também dos pais e da comunidade. Assim sendo, há necessidade de que sejam realizados meios pedagógicos de maneira coletiva para uma revitalização da língua naquele cenário. Uma opção seria promover iniciativas em que os idosos falantes tivessem o auxílio pedagógico de profissionais para compartilhar com a comunidade seus saberes culturais e linguísticos no que diz respeito ao Wapixana. Assim, ter-se-ia uma oportunidade de integrar aspectos de ensino desde atores sociais da própria comunidade, fazendo, nesse ato, aumentar o sentimento de pertencimento os saberes da língua de sua etnia.

Silva (2005)⁶, ao relatar sua experiência pedagógica na Região Serra da Lua, afirma que, mesmo com as dificuldades enfrentadas – pois as pessoas que trabalham nas escolas não falam mais a língua –, havia acompanhamento dos trabalhos dos professores nas salas de aula de língua materna. Na época (2005), dentre os 327 professores acompanhados, apenas 53 eram Wapixana. Apesar disso, frisou que eram realizados encontros para aperfeiçoamento de cada docente e eram eles mesmos que contribuíam para o trabalho de docência. No que diz respeito às produções de materiais didáticos, ocorriam por comunidade, já que eram elaborados de acordo com sua realidade. A pesquisa de Silva (2005) citou ainda que havia livros e trabalhos dos alunos na língua de seu povo, mas por falta de recursos não os publicaram. Embora tenha ocorrido essa situação, o papel do ser docente indígena está se concretizando em um processo, que ela chamou de “conscientização”.

⁶ Nilzimara de Souza Silva, em 2005, era professora Wapixana da Região Serra da Lua (RR).

Outro aspecto a se considerar no processo ensino-aprendizagem diferenciado para comunidades indígenas nesse cenário é a maneira como é efetivado esse ensino. Veiga e Ferreira (2005) trazem à tona a grande diferença entre o *ensinar a língua* e o *ensinar na língua*, pois para elas, o mais importante é *ensinar na língua*, já que nesse processo se *ensina a língua* e se possibilita ao indivíduo desenvolver as habilidades de leitura, escrita e oralidade. Para as autoras, nas comunidades a língua indígena deve ser utilizada como a língua de instrução, ou seja, como primeira língua (L1) e a língua portuguesa como segunda língua (L2), isso para todo o processo de ensino da escola. Assim, segundo elas, os discentes perceberão a importância de sua língua indígena, bem como sua função fora da escola, contribuindo na revitalização da língua de seu povo.

De acordo com Henriques *et al* (2007), a educação escolar indígena no Brasil passou e vem passando por inúmeras transformações. Entretanto, a condução, geralmente de modo assistemático, ainda faz parte da realidade, pois não se trabalha adequadamente com a extrema diversidade de grupos indígenas presentes no território brasileiro. Ainda, segundo esses autores, historicamente, a educação indígena se dava pela oralidade, comunicando e perpetuando a herança cultural de geração a geração, mas, atualmente, o processo de ensino ocorre de maneira sistematizada em ambiente escolar, utilizando não apenas a oralidade, mas também a leitura e a escrita.

No que corresponde ao currículo e à educação bilíngue e intercultural, em meio ao processo em que a cultura do alunado toma uma posição de protagonista na legalidade da área educacional, são distribuídos, em 1998, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1998a) e o Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas (RCNEI, 1998b), que compõem um conjunto de Parâmetros, com o intuito de amenizar a distância entre a prática nas salas de aula e a teoria, isso para oferecer um ensino com respeito à diversidade, aos aspectos políticos e pedagógicos de uma dada cultura. Os referidos documentos fornecem referências para a prática pedagógica e subsídios para a construção de currículos das escolas bilíngues e interculturais.

Cunha, Bispo e Silva (2012) abordam em seus trabalhos a relação de tensão entre o bilinguismo característico na rotina de ensino-aprendizagem dos professores que ministram aulas em regiões de fronteira, como se dá no estado de Roraima. Em seus estudos consideraram que, no estado de Roraima, embora em sala de aula haja

alunos de diferentes etnias, Wapixana, Macuxi, africanos, os professores de língua portuguesa tendem a trabalhar com uma ideia de cultura monolíngue, ignorando as variedades culturais existentes em uma zona fronteiriça, como é o caso do estado de Roraima, que faz divisa com as Guianas. Especificamente, acreditam que, na cidade de Bonfim, o que se vê é uma educação direcionada ao monolingüismo. Vê-se, nesse sentido, a propagação de um ideal de hegemonia cultural e de um currículo monocultural, por conseguinte.

Em suas palavras, o ponto crítico é a relação de trabalho dos professores nessa região. Em entrevistas realizadas, puderam perceber que há “desencontro entre o que é ensinado e o que deveria ser ensinado”, pois não é levado em consideração no fazer docente o bilinguismo dos alunos (CUNHA, BISPO; SILVA, 2012, p. 102). Essa é justamente a tensão que existe no ambiente escolar: o aluno com seu bilinguismo característico e o quadro docente com seu ideal de monolingüismo.

Assim, cabe fazer o questionamento acerca do porquê da não consideração das línguas indígenas em um contexto de grande população indígena. Se existem documentos oficiais que orientam um fazer docente projetado para a contemplação da diversidade, o que falta para esse conhecimento ser refletido efetivamente em sala de aula? O Brasil possui duas línguas oficiais, a língua portuguesa e a língua brasileira de sinais. No entanto, dados oficiais do IBGE, censo de 2010⁷ apontam que naquele ano existiam mais de duzentas e cinquenta línguas sendo faladas no país. Em outra perspectiva, linguistas como Rodrigues (2005), bem como Moore, Galucio e Gabas Jr. (2005), indicam, respectivamente, 181 e 150 línguas indígenas. Por que essa cultura não sobe à superfície da base escolar?

Muitos são os questionamentos que surgem quando se toma em conta os dados que apontam que 37,4% dos indígenas de 5 anos ou mais falam correntemente a língua de sua etnia. Esse número cresce para 57,3% quando se consideram os habitantes de comunidades localizadas em Terras Indígenas. Nessas circunstâncias, 28,8% não falam o português. (IBGE, 2010). Apesar dos dados, tem-se uma cultura de monolingüismo em relação à língua portuguesa.

Nesse âmbito, o que se pode colocar é a diferença existente entre muitas das comunidades indígenas terem aderido ao português para a comunicação corrente,

⁷ Disponível em <https://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/lingua-falada>. Acesso em dez. 2017.

devido tanto a razões de sobrevivência, de estereotipação, de integração ao entorno social; e o fato de que políticas públicas não estejam efetivamente sendo praticadas para motivar a conservação da língua de origem das comunidades indígenas. Não se trata de criar um cisma em que deve reinar o monolingüismo, mas se coloca em questão a necessidade de reconhecer o bilinguismo português-língua indígena e não deixar que o registro linguístico característico da comunidade se perca – e com ele toda a cultura que lhe é característica.

Considerações finais

A investigação arrolada neste artigo versou sobre o Wapixana, suas especificidades e contornos. Falou-se de modo geral da homônima comunidade indígena, de sua língua e de questões que rondam a educação indígena. Alguns estudos foram cotejados, questionamentos surgiram e a certeza que fica é que é necessário promover o debate em torno da pouca abordagem da cultura indígena brasileira. Se existem, segundo dados do IBGE, censo de 2010, mais de 300 comunidades indígenas no país, e, como se viu, muitas línguas por elas faladas, por que não trazer à tona informações sobre a cultura desse povo?

Artigos como este podem não oferecer respostas às inquietações que dele próprio se projetam, mas contribui para trazer à baila informações para serem colocadas em diálogo com outros pesquisadores, bem como com produções futuras que versem sobre a mesma temática. As línguas indígenas são patrimônio brasileiro que merece a mesma atenção que outros fenômenos linguísticos pesquisados no país.

Importante veículo cultural, os aspectos linguísticos de um povo reverberam sua visão de mundo, suas concepções e entendimentos, daí a necessidade de trazer ao conhecimento informações sobre as línguas nacionais. Quanto mais se conhecer sobre as línguas indígenas brasileiras menos elas serão tratadas no senso comum como dialeto ou falar rudimentar. Quem sabe promovendo a discussão sobre as línguas e as comunidades indígenas também se estará contribuindo para a diminuição do preconceito que ronda essa parcela da sociedade.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Nayane Prado de. *Aspectos sintáticos das posposições em wapixana (Aruák)*. Disponível em: <http://ethnolinguistica.wdfiles.com/local--files/tese%3Aalmeida-2017/Almeida_2017_Aspectos_sintaticos_posposicoes_Wapixana.pdf> . Acesso em: fev. 2018.
- AIKHENVALD, A. Y. The Arawak language family. In: R. M. W. Dixon and A. Y. Aikhenvald (orgs.) *The Amazonian Languages*. Cambridge: Cambridge University Press. 1999.
- ALTENHOFEN, Cléo, V. Bases para uma política linguística das línguas monoritárias no Brasil. In: NICOLAIDES, Christine; SILVA, Kleber Aparecido da. *Política e políticas lingüísticas*. Campinas: Pontes, 2013.
- BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa – Ensino Médio. Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Fundamental. Brasília-DF: 1998a.
- _____. *Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas - RCNEI*. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Fundamental. Brasília-DF: MEC, SEF, 1998b.
- CADETE, Casimiro M. 1990. *Dicionário Wapixana-português português-Wapixana*. São Paulo: Loyola: 1990.
- CIRINO, Carlos Alberto Matinho. *A “Boa Nova” na língua indígena*. Contornos da evangelização wapichana no século XX. Boa Vista: UFRR, 2009.
- CUNHA, Maria Angélica Furtado da; BISPO, Edvaldo Balduino; SILVA, José Romerito. Linguística funcional centrada no uso: conceitos básicos e categorias analíticas. In.: CEZARIO, Maria Maura; CUNHA, Maria Angélica Furtado da (Orgs.) *Linguística funcional centrada no uso e ensino de português*. Gragoatá, Niterói: 2012.
- DOEBBER, Michele Barcelos; GRISA, Gregório Durlo. Ações afirmativas: o critério racial e a experiência da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Brasília, v. 92, n. 232, p. 599-615, set/dez. 2011.
- FARABEE, William Curtis. [1918]. *The Central Arawaks*. New York: University of Pennsylvania. 2009.
- FARAGE, Nadia. *As Flores da Fala: Práticas Retóricas entre os Wapishana*. Tese Doutorado, São Paulo, FFLCH-USP, 1997.
- FRANCHETTO, Bruna. A guerra dos alfabetos: os povos indígenas na fronteira entre o oral e o escrito. *Maná* [online] v.14, n.1, 2008.
- IBGE. *Censo demográfico 2010 - O Brasil indígena*. Resultados da Amostra. Instituto de Geografia e Estatística – IBGE, 2010. Disponível em: <<https://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/lingua-falada>>. Acesso em jan. 2018.
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL – ISA (2014). Wapichana. Disponível em <<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/wapichana>>. Acesso em: dez. 2017.
- LANES, Elder José. Ordem e desordem de constituintes em Wapichana (Aruaque). In.: CARVALHO, Fábio Almeida. *Estudos de linguagem e cultura regional* (Org). Boa Vista: UFRR, 2014.
- LIMA, Lucas Pereira das Neves Souza. “*ILHADOS*”: Estratégias e feições territoriais Wapichana na Terra Indígena Manoá-Pium. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais. Brasília – DF, 2013.
- MAIA, Delta Maria de Souza. *Os Wapixana da Serra da Moça: entre o uso e desuso das práticas cotidianas (1930/1990)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis. 2001.

- MELO, Eriki Aleixo de; RODRIGUES, Francilene dos Santos. *Contato Cultural e deslocamento populacional e simbólico: Uma análise do processo de transformação nos costumes tradicionais e na cultura da Comunidade Indígena Serra do Truarú (Murupú – Boa Vista-RR)*. 2014. Simpósio do GT História das Religiões e Religiosidades – ANPUH/ Regional Sul, 4, Joinville, SC.
- MELLO, Heliana Ribeiro de; RASO, Tommaso. O contato intraindivíduo: Aquisição de L2 e erosão de L1 no Brasil. In: MELLO, Heliana; ALTENHOFEN, Cléo V.; RASO, Tommaso (Org.). *Os contatos linguísticos no Brasil*. 1 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011, pp. 461-474.
- MESSIAS, Natalina da Silva. Avanços e impasses atuais da educação escolar indígena. In: VEIGA, Juracilda & FERREIRA, Maria Beatriz Rocha (orgs.). *Desafios atuais da educação escolar indígena*. Campinas, SP: ALB, Núcleo de Cultura e Educação Indígena: [Brasília]: Ministério do Esporte, Secretaria Nacional de Desenvolvimento do Esporte e do Lazer, 2005, p. 41-92. (Anais do VI ELESI – Encontro sobre Leitura e Escrita em Sociedades Indígenas).
- MIGLIAZZA, Ernest. C. *Languages of the Orinoco-Amazon basin: current status*. Antropologica 53: 95-162. Caracas, Fundacion La Salle: 1980.
- MOORE, Denny; GALUCIO, Ana Vilacy; GABAS JR., Nílson. O desafio de documentar e preservar as línguas Amazônicas. *Scientific American (Brasil)*, n. 3. Set. 2008. Amazônia. p. 36-43. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/media%3Aset2008/moore_2008_desafio.pdf>. Acesso em: jun. 2018.
- OLIVEIRA, Kimi da Silva; SILVA, Maria Shirlene de Souza; CAMILO, Maurício (Orgs.). *Wapichan paradan idia'an aichapkary pabinak na'ik kadyzyi kid*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2015.
- PAYNE, David L. A classification of Maipuran (Arawakan) languages based on shared lexical retentions. In: D. C. Derbyshire & G. K. Pullum. *Handbook of Amazonian languages*. Berlin/New York. Mouton – De Gruyter, 1991, v. 3:355-499.
- RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RODRIGUES, Aryon Dall'igna. *Línguas brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas*. 4 ed. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. Sobre as línguas indígenas e sua pesquisa no Brasil. *Ciência e cultura*. v. 57, n. 2, p. 35-38. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/artigo%3Arodrigues-2005/rodrigues_2005.pdf>. Acesso em: jun. 2018.
- RORAIMA DE FATO. *Distribuição dos grupos indígenas Wapixana por Terra Indígena em seus respectivos municípios roraimenses*. Disponível em: <<http://roraimadefato.com/main/2015/08/16/oraima-das-32-terrass-indigenas/>>. Acesso em: 09 jun. 2016.
- RORAIMA. *Lei 041/2001*. Disponível em: <www.mpc.rr.gov.br>. Acesso em: 05 março 2016.
- SANTILLI, Juliana. A biodiversidade das comunidades tradicionais. In: BESUNSAN, N (Org.). *Seria melhor ladrilhar? Biodiversidade como, para que, por quê*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto Socioambiental, 2002.
- SANTOS, Manoel Gomes dos. Considerações sobre a Posse Nominal em Wapichana. *Estudos Linguísticos XXXIV*. Departamento de Língua Vernácula – UFRR. Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP: 2005.
- _____. Onde há fumaça há fogo: resquícios de classificadores em Wapixana. Os classificadores numeral, genitivo, de concordância e demonstrativo em Wapixana. *Estudos Lingüísticos XXXII*, 2003.

- _____. *Uma Gramática do Wapixana (Aruák): aspectos da fonologia, da morfologia e da sintaxe.* Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas - SP: [s.n.], 2006.
- SILVA, Aracy Lopes da. Pequenos “xamãs”: crianças indígenas, corporalidade e escolarização. In.: SILVA, Aracy Lopes da; NUNES, Ângela; MACEDO, Ana Vera Lopes da Silva. *Crianças Indígenas: Ensaios Antropológicos*. São Paulo: Global, 2002.
- SILVA, Nilzamara de Souza. Após uma década de “ensino diferenciado”, há ensino bilíngue indígena no Brasil? In: VEIGA, Juracilda & FERREIRA, Maria Beatriz Rocha (orgs.). *Desafios atuais da educação escolar indígena*. Campinas-SP: ALB, Núcleo de Cultura e Educação Indígena: [Brasília]: Ministério do Esporte, Secretaria Nacional de Desenvolvimento do Esporte e do Lazer, 2005, p. 41-92. (Anais do VI ELESI – Encontro sobre Leitura e Escrita em Sociedades Indígenas).
- SILVA, Bazílio da; SILVA, Nilzimara de Souza; OLIVEIRA, Odair de. (Orgs.) Paradakary Urudnaa: *Dicionário Wapichana/português, português/Wapichana*. Boa Vista – RR: EDUFRR, 2013.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de Identidade: Uma introdução às Teorias do Currículo*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- TRACY, Frances V. 1972. Wapishana phonology. In: *Languages of the Guianas*. Org. by Joseph E. Grimes. Summer Institute of Linguistics Publication.
- VEIGA, Juracilda; FERREIRA, Maria Beatriz Rocha. *Anais do 6º Encontro Sobre Leitura e Escrita em Sociedades Indígenas: desafios atuais da educação escolar indígena*. Campinas, SP: ALB, Núcleo de Cultura e Educação Indígena; Brasília: Ministério do Esporte, Secretaria Nacional de Desenvolvimento do Esporte e do Lazer, 2005.

Recebido em: 29/03/2018

Aceito em: 20/06/2018

A proposta de redação do ENEM: reflexões sobre o papel da escola no ensino de gêneros e multiletramentos

The essay proposal of ENEM: a relationship between textual genre and multiliteracies

Marta Aparecida Broietti Henrique¹

Cristiane de Souza Helou Fleury Curado²

Resumo: Este trabalho objetiva discutir a constituição da proposta de redação do ENEM, visando reconhecer-lhe os aspectos subjacentes, solicitados do candidato no desenvolvimento do seu texto. Aborda-se, a partir das mudanças sofridas por esta proposta, desde a criação do exame, a questão da interdisciplinaridade dos temas escolhidos e multimodalidades presentes nos textos motivadores. Nesse ínterim, cabe entender o funcionamento da proposta de redação e as ações necessárias para que o estudante consiga lograr êxito em sua produção. O trabalho, ao tratar do ensino de língua portuguesa, ancora-se nas perspectivas do interacionismo sociodiscursivo, do Grupo de Genebra, e, ainda, no *New London Group*, para tratar de multiletramentos.

Palavras-chave: Proposta de redação do ENEM; Multimodalidades; Gêneros textuais; Ensino de língua portuguesa.

Abstract: This article aims to discuss the constitution of the essay proposal of Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), recognizing the underlying aspects, which leads the candidate to develop his written text. Because of that, it starts from of summary of the proposal transformation since the creation of the exam in 1998 until the present time. This article addresses interdisciplinary topics, and multimodalities found in motivating texts and reflections about its general composition. In order for the student to be successful in their text production, it is important to understand how the proposal of the essay and the necessary actions work. This article explores approaches related to Portuguese Teaching based on the prospects of social discursive interactionism of Geneve Group and on the New London Group to attend the multiliteracies.

Keywords: Essay proposal of ENEM; Multimodalities; Textual Genre; Portuguese Language Teaching.

Introdução

Admitir a linguagem como essencial ao desenvolvimento humano, condição de possibilidade à apreensão de conceitos por meio dos quais os indivíduos compreendem o mundo e podem nele agir (BRONCKART, 1999), impõe, em particular ao profissional da educação, a necessidade de manter-se atento aos inúmeros estudos e pesquisas que, sobretudo nas últimas três ou quatro décadas, assumem a disposição de discutir e analisar as variadas relações estabelecidas entre os diversos sistemas de signos e a sociedade, dado exponencial quando se sabe não ser propriamente a linguagem que significa, mas o homem por intermédio dela.

¹ Doutoranda em Estudos Linguísticos (UNESP- São José do Rio Preto), bolsista do CNPq. E-mail: broietti@uol.com.br

² Mestra em Linguística e Filologia da Língua Portuguesa (UNESP- Assis). E-mail: cristiane-fleury@uol.com.br

Em sintonia com as profundas transformações ocorridas atualmente em nossa sociedade, principalmente, no que tange às práticas de linguagem e suas demandas, entendemos a necessidade de os educadores se ajustarem a essa nova realidade. Compreendemos que essas transformações são reflexos do grande desenvolvimento tecnológico e da vasta diversidade cultural em que estamos imersos. Hoje, os textos apresentam novas configurações e exigem a realização de um trabalho diferenciado com a linguagem em sala de aula a fim de levar o aluno às práticas de leitura e de escrita profícias.

Diante do exposto, buscamos, neste trabalho, discutir a constituição da proposta de redação do Exame Nacional do Ensino Médio (doravante, ENEM), visando a reconhecer os aspectos subjacentes ao que se pede para que o candidato desenvolva em seu texto escrito.

A prova de redação do ENEM tem sido alvo crescente de preocupação de estudantes e professores nos últimos anos justamente pelo fato de o exame ter se tornado uma “porta de entrada” para o ensino superior.

Este estudo parte de uma síntese sobre as mudanças observadas na proposta de redação desde a criação do exame, em 1998, cujo objetivo, então, era avaliar o desempenho do aluno, visando a colaborar com a qualidade da escola básica, até o momento atual, quando a prova passou a servir realmente como um grande “vestibular”, selecionando concluintes do Ensino Médio para as universidades públicas, e também como critério obrigatório para a obtenção de bolsa de estudo e financiamentos de programas governamentais em instituições particulares. O estudo também aborda a questão da interdisciplinaridade dos temas escolhidos e das multimodalidades que estão presentes nos textos motivadores que fazem parte da proposta. Além disso, discute a configuração genérica do texto que o candidato deve elaborar, uma vez que a proposta não especifica um gênero, apenas determina que o texto a ser escrito deverá caracterizar-se como “dissertativo-argumentativo”. Em decorrência disso, nossa reflexão considera a existência de uma questão em relação ao gênero que precisa ser entendida e descrita pelos professores que desenvolverão práticas de escrita desses textos com seus alunos, os quais, por sua vez, precisam produzir “redações” dessa natureza, com a proficiência exigida na avaliação.

Assim sendo, o estudo versa sobre as implicações na prática de ensino de produção de textos nas escolas, em especial, no Ensino Médio, que tem como uma de suas funções a preparação do aluno para etapas posteriores de ensino, segundo a

nossa Lei de Diretrizes e Bases. Por isso, consideramos urgente entender o funcionamento da proposta de redação e as ações necessárias para que o estudante consiga lograr êxito em sua produção de texto no ENEM.

Nesse contexto, este artigo apresenta uma breve revisão histórica do exame para, a partir disso, descrever e analisar duas propostas aplicadas do ENEM: a primeira, do ano de 1998, e uma mais recente, referente ao de 2015, levando para os aspectos gerais que norteiam a seção de “redação”.

Nossas reflexões estão fundamentadas nos aportes teóricos do interacionismo sociodiscursivo (ISD), especificamente, de Bronckart (1999), Schneuwly, Dolz e colaboradores (2004), nas abordagens que tratam da questão ensino de língua portuguesa e nas considerações acerca dos multiletramentos a partir da perspectiva do *New London Group*, firmada em 1996, oriunda de um manifesto produzido por um grupo de pesquisadores de letramentos, por ocasião de um colóquio realizado na cidade de *New London*, em *Connecticut* (Estados Unidos da América).

Breve histórico do ENEM

Na década de 90, inaugura-se um novo ciclo da educação no Brasil a partir da democratização do ensino fundamental e da expansão do ensino médio. O sistema de ensino passa, nesse período, por uma ampla transformação, tanto no que tange ao processo de avaliação quanto no que se refere à reestruturação curricular. Busca-se uma escola com conteúdos contextualizados em detrimento de um sistema antigo extremamente conteudista.

Em 1998, o governo federal brasileiro institui o ENEM, cujo objetivo era de natureza diagnóstica, ou seja, avaliar o nível dos alunos provenientes do ensino médio. Dessa forma, o ENEM queria dar condições ao poder público de aprimorar o sistema de ensino vigente por meio dos dados obtidos.

De acordo com Castro e Thiezzi ^{3(s/d)}, o exame utiliza como critério avaliativo uma matriz de competências e habilidades, a qual norteia a análise. Esse processo assemelha-se ao utilizado em outros países, como Estados Unidos e França, por exemplo, sendo os exames denominados, nessas nações, respectivamente *Scholastic Aptitude Test (SAT)* e *Baccalauréat*.

³ Acesso eletrônico

Ainda conforme os autores supracitados, a primeira edição do ENEM, no ano de 1998, foi constituída por uma prova multidisciplinar contendo uma redação e 63 questões objetivas. Esse modelo permaneceria inalterado até 2008. A partir de 2009, o exame sofre alterações em sua estruturação e, também, em seus objetivos. A prova passa a ser realizada em dois dias; no primeiro, com 90 questões objetivas, e no segundo, com a prova de redação e com outras 90 questões objetivas, estas e aquelas contemplando várias áreas do conhecimento, quais sejam, Ciências da Natureza e suas Tecnologias; Ciências Humanas e suas Tecnologias; Linguagens, Códigos e suas Tecnologias; Matemática e suas Tecnologias.

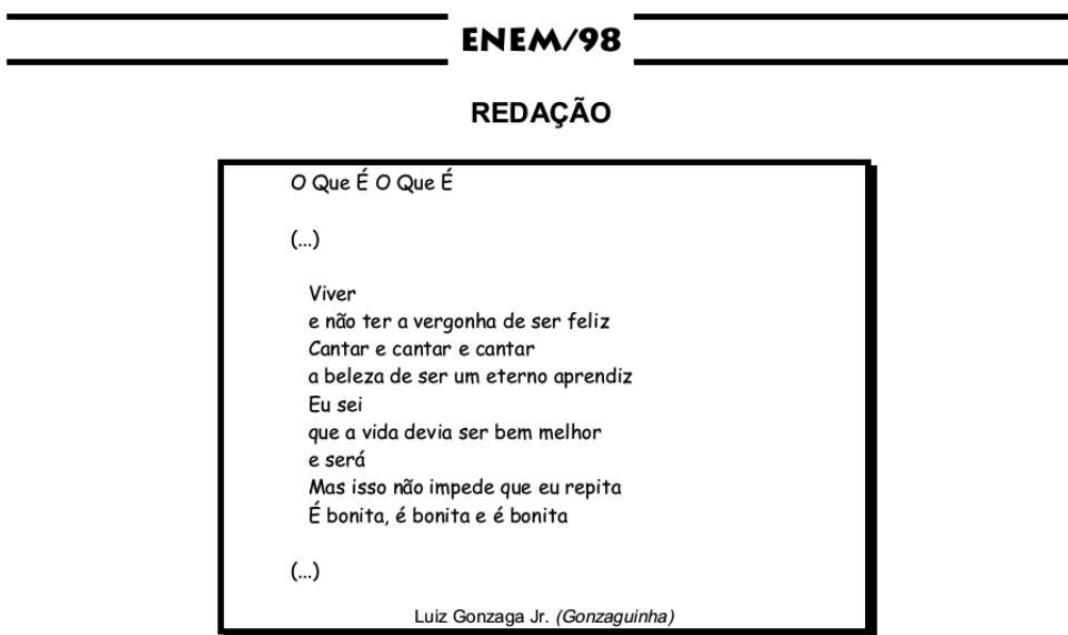
No tocante ao objetivo, o exame deixa de apresentar apenas a finalidade diagnóstica para tornar-se meio de acesso às grandes universidades do país, sobretudo as federais, as quais o utilizam como critério seletivo, ou seja, passou a substituir o vestibular e houve a unificação do seu concurso. Ademais, serve, também, como critério para seleção de bolsas de estudo para universidades privadas e como Certificado de Conclusão do Ensino Médio para alunos cuja formação deu-se por meio da Educação de Jovens e Adultos (EJA).

Nesse ínterim, o exame ganha um amplo relevo em âmbito nacional, uma vez que alcançou dimensões de um grande vestibular.

A redação nos vestibulares costuma ter um peso considerável nos critérios avaliativos; no ENEM não é diferente, fato esse que nos levou a tecer algumas reflexões acerca de sua proposta, haja vista as modificações sofridas desde a primeira edição até os dias hodiernos, e o reflexo dessas transformações das propostas nos textos produzidos pelos candidatos. Abordaremos aqui alguns exemplos dessas modificações.

Em seu ano inaugural, 1998, a proposta de redação foi bastante simplificada, apresentando apenas um texto motivador, em linguagem verbal, e solicitava do candidato uma exposição de seu ponto de vista acerca da temática “Viver e aprender”, sem delimitar o número mínimo de linhas a ser escrito. Na proposta (Figura 1 a seguir), verificamos que faltam informações prescritivas e também mais textos motivadores que possibilitem ao candidato perceber as diferentes posições diante do tema, suscitando a identificação de argumentos e de contra-argumentos. Além disso, o próprio tema, extremamente vago, não deixa claro o percurso que candidato precisa percorrer para desenvolver um texto dissertativo eficiente, conforme podemos ver na reprodução abaixo.

Figura 1: Proposta de Redação do ENEM do ano 1998.



Redija um texto dissertativo, sobre o tema "Viver e Aprender", no qual você exponha suas idéias de forma clara, coerente e em conformidade com a norma culta da língua, sem se remeter a nenhuma expressão do texto motivador "O Que É O Que É".

Dê um título à sua redação, que deverá ser apresentada a tinta e desenvolvida na folha anexa ao Cartão-Resposta. Você poderá utilizar a última página deste Caderno de Questões para rascunho.

Fonte: Site oficial do Inep (BRASIL, 2015)

Em 1999, altera-se: há dois textos motivadores, um em linguagem mista (verbal e não verbal) e outro na modalidade escrita da língua, não existindo obrigatoriedade em relação ao título. Além de expor seu ponto de vista, o candidato deveria propor, em consonância com temática apresentada, “Cidadania e participação social”, uma intervenção social, de caráter resolutivo, algo que entendemos bastante inovador para o candidato, pois as escolas, em sua grande maioria, não costumam agregar ao trabalho com a dissertação solicitações desse tipo. Na sequência, 2000, mudam-se os termos; no que tange à proposta de ação, utiliza-se “proposta para solução do problema”, e um mínimo de 15 linhas é estabelecido para o candidato dissertar.

Entre as propostas de redação apresentadas nos exames de 2007 a 2017, notamos que o número mínimo de linhas exigido é alterado. O estudante deverá redigir não menos que sete linhas para que seu texto seja aceito. No tocante à proposta de intervenção que o candidato deve apresentar, observamos que em 2010, por exemplo, o candidato poderia incluir uma experiência ou proposta de ação social; já em 2011, solicita-se proposta de conscientização social; de 2012 até 2017, proposta de

intervenção (Figura 3 a seguir). Além disso, a natureza do texto motivador, sobretudo, no que se refere à comparação entre a primeira edição do exame e a última, sofreu alterações significativas, conforme supracitado. Na prova inaugural havia um só texto, expresso na modalidade escrita (verbal). Já em 2015, notamos quatro textos, sendo um verbal e três mistos (verbal e não verbal).

Figura 2: Proposta de Redação do ENEM do ano 2015.

PROPOSTA DE REDAÇÃO

A partir da leitura dos textos motivadores seguintes e com base nos conhecimentos construídos ao longo de sua formação, redija texto dissertativo-argumentativo em modalidade escrita formal da língua portuguesa sobre o tema “A persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira”, apresentando proposta de intervenção que respeite os direitos humanos. Selecione, organize e relate, de forma coerente e coesa, argumentos e fatos para defesa de seu ponto de vista.

TEXTO I

Nos 30 anos decorridos entre 1980 e 2010 foram assassinadas no país acima de 92 mil mulheres, 43,7 mil só na última década. O número de mortes nesse período passou de 1.353 para 4.465, que representa um aumento de 230%, mais que triplicando o quantitativo de mulheres vítimas de assassinato no país.

VALDEZ, J. / Mapa da Violência 2012. Avaliação: Movimento de mulheres no Brasil. Disponível em: www.mapadaviolencia.org.br. Acesso em: 8 jun. 2015.

TEXTO II

TIPO DE VIOLENCIA RELATADA

| Categoria | Porcentagem |
|-----------------------|-------------|
| Violência física | 51,09% |
| Violência psicológica | 31,81% |
| Violências moral | 9,88% |
| Violência sexual | 2,88% |
| Violência patrimonial | 1,84% |
| Círculo privado | 1,76% |
| Tráfico de pessoas | 0,20% |

BRASIL. Secretaria de Políticas para as Mulheres. *Balanço 2014. Central de Atendimento à Mulher*. Disque-180. Brasília, 2015. Disponível em: www.spm.gov.br. Acesso em: 24 jun. 2015. (adaptado).

TEXTO III

FEMINICÍDIO

BASTA

Disponível em: www.companhiaaberta.org.br. Acesso em: 24 jun. 2015. (adaptado).

TEXTO IV

O IMPACTO EM NÚMEROS

Com base na Lei Maria da Penha, mais de 330 mil processos foram instaurados apenas nos julgados e varas especializadas

332.216 processos que envolvem a Lei Maria da Penha chegaram, entre setembro de 2006 e março de 2011, aos 52 julgados e varas especializadas em Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher existentes no País. O que resultou em:

- 33,4%** de processos julgados
- 9.715** prisões em flagrante
- 1.577** prisões preventivas decretadas

58 mulheres e **2.777** homens enquadrad@s na Lei Maria da Penha estavam presos no País em dezembro de 2010. Ceará, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul não constam desse levantamento feito pelo Departamento Penitenciário Nacional

237 mil relatos de violência foram feitos ao Ligue 180, serviço telefônico da Secretaria de Políticas para as Mulheres

Sete de cada dez vítimas que telefonaram para o Ligue 180 afirmaram ter sido agredidas pelos companheiros

Fontes: Conselho Nacional de Justiça, Departamento Penitenciário Nacional e Secretaria de Políticas para as Mulheres. Disponível em: www.tjst.jus.br. Acesso em: 24 jun. 2015. (adaptado).

INSTRUÇÕES:

- O rascunho da redação deve ser feito no espaço apropriado.
- O texto definitivo deve ser escrito à tinta, na folha própria, em até 30 linhas.
- A redação que apresentar cópia dos textos da Proposta de Redação ou do Caderno de Questões terá o número de linhas dobrado descontada para efeito de correção.

Notas:

- Em qualquer das situações expressas a seguir, a redação que:
- tiver até 7 (sete) linhas escritas, sendo considerada “texto insuficiente”;
- fugir ao tema ou que não atende ao tipo dissertativo-argumentativo;
- apresentar proposta de intervenção que desrespeite os direitos humanos;
- apresentar parte do texto deliberadamente desconectada do tema proposto.

LC - 2º dia | Caderno 7 - AZUL - Página 2

Fonte: Site oficial do Inep (BRASIL, 2015)

Observamos na Figura 2 uma mudança das mais relevantes, em diferentes caracterizações e exigências, que irão incluir a capacidade de leitura de textos híbridos,

abrindo a perspectiva de novas posturas e reflexões em torno de “linguagens”, no plural, e usos da língua. Avança-se para a necessidade de se pensar na adoção de atitudes textuais que implicam cuidados em torno dos riscos à interação oriundos da eventual e descompassada prevalência e manutenção de competências próprias das chamadas modalidades “puras”.

Da interdisciplinaridade dos temas e da multimodalidade

A necessidade premente de mudança alcançou não só o exame, mas também os documentos oficiais do país para o Ensino Médio. Segundo a orientação para EXAME NACIONAL DO ENSINO MÉDIO (ENEM): fundamentação teórico-metodológica (2005, p. 204), o ENEM buscou organizar seu trabalho em torno da interdisciplinaridade, a qual é vista como uma “necessidade de um trabalho coletivo entre os professores das distintas disciplinas e como consequência do tratamento do objeto a ser investigado dentro do seu contexto real”. Nessa perspectiva, entendemos que os docentes de cada área do saber devem organizar seu trabalho não de forma isolada, mas, sim, almejar a integração dos conhecimentos de todas as áreas do conhecimento.

Isso posto, constatamos que as provas do ENEM são hoje elaboradas tendo em vista essa orientação. É visível, no tocante às propostas de redação, objeto de nossa reflexão aqui, a exigência de um amplo conhecimento de mundo para uma boa consecução do objetivo dissertativo-argumentativo; em outras palavras, o candidato deverá deixar evidentes em seu texto aptidões que lhe evidenciem a capacidade de redigir seu ponto de vista de forma a abranger várias áreas do conhecimento.

Em relação à multimodalidade, como vivemos em um mundo cada vez mais globalizado, interconectado, reflexo do avanço dos recursos tecnológicos, a forma de lidar hoje com os textos se alterou, exigindo de nós a capacidade de estabelecer relações discursivas (leitura e produção) com textos multimodais, isto é, com textos híbridos, de efetiva circulação social, que possuem mais de um modo de significação (além das usuais e tradicionais oralidades e escritas de ordem narrativa, injuntiva, argumentativa, descritiva, expositiva consideram-se também, por exemplo, entre outras, significações em que predominam gráficos, infográficos, mapas, fluxogramas). Uma exigência que nos demanda a habilidade de sermos sujeitos multiletrados. Segundo Rojo (2012, p.12-13), o termo multiletramento foi cunhado pelo *Grupo de RE-UNIR*, v. 5, nº 1, p. 238-256, 2018.

Nova Londres (GNL) em 1996, o qual objetivava englobar exatamente a multiculturalidade dos povos e a multimodalidade semiótica dos textos, por intermédio dos quais aquela se comunica e informa. Em acréscimo, Rojo sustenta que a multimodalidade não é apenas a soma de diferentes linguagens, mas a interação entre linguagens diferentes em um mesmo texto.

As noções de multimodalidade e multiletramento acabam por expor, assim, e de forma inevitável, a de interdisciplinaridade, isto é, a das relações entre duas ou mais disciplinas ou ramos do conhecimento. Tem-se aí, na verdade, um movimento articulador no processo ensino-aprendizagem, conforme os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental II (1998) já propunham, no qual se postula uma concepção mais integradora, dialética e totalizadora em termos da elaboração, construção do conhecimento e da prática pedagógica.

Ora, sob essa perspectiva, torna-se necessário um enfoque que discuta e reflita sobre a tradicional maneira de se pensar o texto, em particular o escrito, com claras implicações em relação à sua leitura e produção. Novos requisitos são exigidos e apontam para diferentes formas de textualização. Com essas novas formas de significar, de manifestação de linguagem, é preciso repensar o sentido da palavra ‘texto’, não como um novo conceito, mas como uma ampliação desse conceito para outras instâncias comunicativas, trazendo para ela uma concepção um pouco diferente daquela que tínhamos em mente e nas teorias da Linguística. É preciso entrar na semiótica e aceitar, por exemplo, a música, o movimento e a imagem como parte dele (COSCARELLI, 2012, p.149)

Grande parte dos textos socialmente produzidos, em diferentes suportes (jornais, revistas, sites, televisão, livros), apresenta uma fusão com diferentes linguagens. Por exemplo, editoriais e crônicas argumentativas são complementados por charges ou *cartuns* (em jornais e livros), artigos de opinião são associados a caricaturas, desenhos e mesmo com vídeos nos jornais⁴.

Além da fusão de linguagem, há cada vez mais uma questão que precisa ser acompanhada pelos exames e provas: os gêneros. Consideramos que a partir de

⁴ A título de exemplificação, podemos citar a publicação, por Cristóvão Tezza, de um livro de crônicas (*A máquina de caminhar*), editadas no jornal *Gazeta do Povo* com ilustrações que também acompanhavam suas crônicas no jornal. Crônicas e artigos de vários autores por vezes são acompanhados de vídeos, fotos, imagens em geral no jornal *Folha de S. Paulo*, disponível *on-line*.

atividades com gêneros textuais será possível desenvolver um trabalho mais profícuo com a prática de produção de texto.

Gênero: dissertação escolar ou artigo/texto de opinião?

Muitos trabalhos já foram realizados tentando classificar e conceituar gênero. Acreditamos, contudo, que há ainda diversos aspectos a serem discutidos. Nesta seção, nosso objetivo é chamar a atenção para o texto produzido em contexto escolar e sua denominação.

A questão do gênero neste trabalho será tratada a partir da perspectiva teórico-metodológica do ISD. Nesta visão, o estudo do gênero deve nortear o processo de ensino aprendizagem por constituir uma prática de linguagem significativa e socialmente identificada.

A redação do ENEM é uma forma de expressar um conteúdo, uma forma de comunicação e de interação verbal, isto é, uma prática de linguagem escrita que precisa ser compreendida dentro de um contexto social. Não falamos ou escrevemos sem um propósito, utilizamos a linguagem para um determinado fim e com uma organização, a saber, um contexto de produção, utilizando uma planificação textual, elementos de textuais e enunciativos. À configuração de um conteúdo e de uma forma denominamos textos: unidades de produção de linguagem que expressam uma mensagem sistematizada “linguisticamente” a fim de “produzir um efeito de coerência sobre o destinatário” (BRONCKART, 1999, p. 71). Os textos são resultados da atividade humana, de suas interações e, portanto, de suas necessidades enquanto parte de um coletivo, “corresponde à unidade de agir languageiro” (BRONCKART, 2008, p.87).

Os textos se organizam materialmente em formas que se modificam de acordo com a cultura e com o passar dos tempos. Essas formas são os gêneros textuais ou discursivos que não podem, segundo Dolz e Gagnon (2015, p.26), ser analisados sem se observarem “*sua ancoragem social*” e a “*natureza comunicacional do discurso*” (destaque dos autores).

Os autores consideram que, para definir um gênero, é preciso antes levar em conta a situação de interação, isto é, o local onde o gênero será desenvolvido e circula, quem é o destinatário e qual é o propósito da comunicação.

No caso da redação do ENEM, temos uma situação que envolve um candidato pleiteando uma vaga em instituição de ensino superior, uma situação de prova, sem

direito a conversar com alguém ou consultá-lo sobre suas dúvidas. Além disso, há o objetivo de se alcançar uma nota que permita ao agente produtor do texto conseguir o lugar almejado. De outro lado, está o destinatário: o corretor-avaliador da redação que precisa avaliar o texto com base em uma grade de avaliação.

Outro aspecto ressaltado por Dolz e Gagnon (2015) são as “*regularidades composticionais e as características formais*” dos textos. É neste ponto que encontramos a polêmica que envolve a produção realizada por ocasião do exame. Essas regularidades composticionais e características formais correspondem aos elementos linguísticos, textuais e enunciativos de uma produção textual.

Dessa maneira, na redação do ENEM, o produtor precisa desenvolver textos dentro de uma estrutura chamada de dissertativa-argumentativa escrita e que, portanto, requer daquele que a escreve uma capacidade de planificar sua produção com vistas a persuadir o seu primeiro interlocutor, utilizando uma sequência argumentativa (tese, argumentos, contra-argumentos, conclusão da tese inicial) com diferentes recursos e estratégias argumentativas e também que seja capaz de colocar-se no texto, sem que isso se torne um relato pessoal, fazendo uso de um discurso genérico.

Também é esperado que o candidato mobilize os mecanismos de textualização (coesão nominal, coesão verbal, conectivos) e mecanismos de responsabilidade enunciativa típicos de gêneros de textos argumentativos. Além disso, considerando a noção de gênero na perspectiva de Bakhtin (2003), que conta com três aspectos para a sua constituição: o conteúdo, o plano composicional e o estilo (unidades linguísticas), o produtor deve ser capaz de encontrar uma forma eficiente de desenvolver um determinado conteúdo temático proposto pelo exame. Neste caso, as propostas de redação do ENEM apresentam temas polêmicos, questões sociais, para uma reflexão, que exigem do agente produtor a tomada de posição diante de uma situação, pela necessidade de inserir uma proposta de intervenção social.

A definição de gênero também abrange as esferas onde são produzidos e circulam os gêneros, como a jurídica, jornalística, escolar, religiosa etc. Essa circulação de textos ocorre em um ambiente determinado, conta com um agente-produtor e um ou mais destinatário definidos, ou seja, dentro de um contexto de produção. Portanto, o contexto de produção, a organização textual, os mecanismos de textualização e de enunciação e o conteúdo temático consistem na configuração de um gênero.

Diante disso, surge a questão: afinal, que texto é este que é solicitado pelos vestibulares e pela escola?

A redação solicitada na escola com o mesmo formato do ENEM tem sido considerada um gênero e denominada por diversos estudiosos e por elaboradores de materiais didáticos de “redação escolar” ou “dissertação escolar”. Há ainda quem defenda a existência do gênero “redação de vestibular” (PILAR, 2002).

Em nossa concepção, todos os textos produzidos na escola poderiam assim ser considerados. O contexto de produção escolar será sempre o mesmo, os professores de modo geral serão os destinatários diretos e grande parte das produções não realiza o seu propósito social. Uma carta, por exemplo, que só será lida pelo professor, também poderia ser caracterizada como uma “redação escolar”.

De fato, as produções escolares precisam sempre que possível atingir o seu objetivo real, tornarem-se lidas em contextos reais e não apenas pelo professor. Mas, se todas as produções realizadas na escola levarem em conta apenas a esfera de circulação, toda produção escrita será uma redação escolar. Essa visão de trabalho com a produção escolar é limitadora. Por isso, estamos em consonância com Bunzen (2006, p. 151) quando afirma que temos de escolher se

teremos como objetivo principal e final a formação de alunos no EM que produzem na escola (e nos cursinhos) apenas as propostas de redações do vestibular das principais universidades de cada estado ou investiremos em um processo de ensino-aprendizagem que leve em consideração a prática social de produção de textos em outras esferas de comunicação.

A caracterização do gênero considerando apenas sua esfera de circulação transforma todas as produções escolares em redação escolar. Contudo, mesmo que diante de um ambiente escolar, se o sujeito (estudante) se apropria das características de um gênero (notícia, artigo de opinião, editorial, resenha crítica) há aí um trabalho com a linguagem em funcionamento. Portanto, as atividades escolares significativas com gêneros textuais podem fazer emergir uma situação concreta de produção de linguagem. Por isso, segundo Baltar (2010, p.222), “textos produzidos nos jornais e nas rádios em funcionamento nas/das escolas serem denominados de gêneros midiáticos escolares”.

De acordo com o autor, o trabalho com gêneros textuais, a partir de uma metodologia consistente tal como a da sequência didática proposta pelo grupo de Genebra, pode levar o aluno a se apropriar deles. Para isso, é preciso que sejam associadas “práticas de letramento” em relação ao domínio dos gêneros que permitam

aos alunos realizarem tais práticas. Defendemos, pois, que, além do contexto de produção, outros aspectos podem ser considerados para a configuração do gênero. Acrescentamos a isso a ideia de que os modelos de referência do gênero, escritos em situações autênticas, podem ser levados para a escola e podem ajudar o aprendiz quanto ao desenvolvimento da leitura e da sua própria produção, uma vez que aprendemos um gênero a partir deles.

Quanto à redação de vestibular, também não compartilhamos da perspectiva de que seja um gênero, por dois motivos. Primeiramente, há instituições, como a UNICAMP e UEM, por exemplo, que determinam qual gênero (carta do leitor, resumo, resenha, carta-convite, relatório, texto de divulgação científica, comentário, manifesto etc.) o candidato deverá produzir. Se tivermos em mente que só circulará entre a banca de examinadores do vestibular, todas essas produções pertenceriam ao gênero “redação de vestibular” ou “redação escolar”. Em segundo lugar, as propostas que seguem o modelo do ENEM, ou seja, as que não marcam expressamente qual é o gênero que o aluno deve produzir, apresentam na proposta outros traços característicos de um gênero.

Isso não quer dizer que a carta de reclamação produzida durante um exame ou na escola terá a mesma configuração social que aquela escrita em uma situação real, mas, segundo Dolz e Gagnon (2015, p.39), “os gêneros na escola se transformam e se desdobram. A definição das dimensões ensináveis dos gêneros pressupõe uma tomada de distância e uma ruptura parcial com as práticas de referência para constituir um meio que facilite sua apropriação”. Para os autores, o trabalho com especificações de gêneros permite que os alunos ampliem suas capacidades de linguagem (capacidade de ação, discursiva e linguístico-discursiva) para produzir novos textos a partir de modelos. Acreditamos que um trabalho sistemático em torno das características de um gênero contribui para que o aluno possa reconhecer as características comuns e também aquelas cujos “contornos imprecisos do gênero podem assim suscitar a criatividade e autonomia dos alunos” (DOLZ; GAGNON, 2015, p. 39).

Além disso, o trabalho com gêneros com base em um domínio de linguagem (narrar, relatar, argumentar, expor e descrever ações) pode levar os aprendizes a reconhecer propriedades em comum de gêneros. Por exemplo, os gêneros da ordem do argumentar podem apresentar uma planificação semelhante (como uma tese,

argumentos, contra-argumentos, conclusão da tese) e também características textuais (linguístico-discursivas) em comum.

Nesse sentido, as atividades escolares para o desenvolvimento de texto na escola precisam estar voltadas para o ensino de textos a partir de gêneros, mesmo que um dos objetivos da escola seja preparar os alunos para as etapas posteriores de ensino, passando primeiramente pelos vestibulares. Por isso, defendemos que, pela forma como a proposta de redação do ENEM tem sido elaborada, é possível trabalhar com a perspectiva do “artigo de opinião” ou “texto de opinião” a partir deste gênero e outros semelhantes.

Em relação às transformações na elaboração das propostas e suas relações com o gênero, desde a criação da prova, percebemos que houve uma grande mudança em relação aos textos motivacionais e também às instruções que servem de prescrição para o candidato (agente-produtor) do texto. O quadro abaixo mostra o tipo de texto, o tema e a exigência de uma proposta de ação/intervenção social ou solução para o problema.

Figura 3: Quadro histórico das Propostas do ENEM

| ANO | TIPO DE TEXTO | TEMA | PROPOSTA |
|------|----------------------------|---|---------------------|
| 1998 | dissertativo | Viver e Aprender | |
| 1999 | dissertativo-argumentativo | Cidadania e participação social | ação social |
| 2000 | dissertativo-argumentativo | Direitos da criança e do adolescente: como enfrentar esse desafio nacional? | solução do problema |
| 2001 | dissertativo-argumentativo | Desenvolvimento e preservação ambiental: como conciliar os interesses em conflito? | solução do problema |
| 2002 | dissertativo-argumentativo | O direito de votar: como fazer dessa conquista um meio para promover as transformações sociais de que o Brasil necessita? | |
| 2003 | dissertativo-argumentativo | A violência na sociedade brasileira: como mudar as regras desse jogo? | solução do problema |
| 2004 | Dissertação | Como garantir a liberdade de informação e evitar abusos nos meios de comunicação? | |
| 2005 | Dissertação | O trabalho infantil na realidade brasileira | |
| 2006 | Dissertativo | O poder de transformação da leitura | |
| 2007 | dissertativo-argumentativo | O desafio de se conviver com a diferença | |
| 2008 | Dissertativo | Escolher uma das ações para manter uma “máquina de chuva” | |
| 2009 | dissertativo- | O indivíduo frente à ética nacional | ação social |

| | | | |
|-------------|----------------------------|---|----------------------------|
| | argumentativo | | |
| 2010 | dissertativo-argumentativo | O trabalho na construção da dignidade humana | Experiência ou ação social |
| 2011 | dissertativo-argumentativo | Viver em rede no século XXI: os limites entre o público e o privado | Conscientização social |
| 2012 | dissertativo-argumentativo | O movimento imigratório para o Brasil no século XXI | Intervenção |
| 2013 | dissertativo-argumentativo | Efeitos da implantação da Lei Seca no Brasil | Intervenção |
| 2014 | dissertativo-argumentativo | Publicidade infantil em questão no Brasil | Intervenção |
| 2015 | dissertativo-argumentativo | A persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira | Intervenção |
| 2016 | dissertativo-argumentativo | Caminhos para combater a intolerância religiosa | Intervenção |
| 2017 | dissertativo-argumentativo | Desafios para a formação educacional de surdos no Brasil | Intervenção |

Fonte: Elaborado pelas autoras com base nas provas do ENEM.

No quadro acima, observamos uma alternância nas orientações da proposta entre o tipo de texto “dissertativo”, “dissertação” e “dissertativo-argumentativo”, bem como a necessidade apresentar uma proposta de “ação social”, “experiência social”, “solução para problema” e “intervenção”. Merecem destaque os anos de 1998, 2002, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008 porque nestes anos não foi prescrito ao candidato nenhum tipo de ação em relação ao tema proposto.

Apesar de parecerem insignificantes, as mudanças na prescrição alteram o que se espera do produtor do texto durante a correção. Consideramos que isso seja um fator que possa ajudar ao candidato a se preparar para a realização de seu texto durante a prova, pois a configuração dos gêneros é social. As práticas de linguagem são situadas no tempo, em relação a um interlocutor e ao propósito de comunicação. Somemos a isso a função dos professores que trabalham com a produção de textos. Este professor precisa conhecer as prescrições da proposta a fim de contribuir com a evolução do aluno na produção escrita.

Entre os anos de 2012 e 2017, a proposta passa a exigir que o aluno escreva um texto “dissertativo-argumentativo”. Não há um gênero específico, mas o texto deve estar inserido dentro do grupo dos textos da ordem do argumentar. Dolz e Schneuwly (2004, p. 57) afirmam que para o desenvolvimento das capacidades de linguagem é preciso um trabalho progressivo, ou seja, o agente-produtor precisa “dominar cada vez melhor um gênero, e outro e, por meio deles, a arte de escrever em geral”.

Para os autores, antes do trabalho com gêneros textuais, é preciso realizar um “agrupamento de gêneros”. Esse agrupamento deve levar em conta três aspectos:

1. correspondam às grandes finalidades sociais legadas ao ensino correspondendo às necessidades de linguagem em expressão escrita e oral, em domínios essenciais da comunicação em nossa sociedade (inclusive a escola);
2. retomem, de modo flexível, certas distinções tipológicas que já figuram em numerosos manuais e guias curriculares;
3. sejam relativamente homogêneos quanto às capacidades de linguagem dominantes implicadas na mestria dos gêneros agrupados (DOLZ; SCHNEUWLY, 2004, p.58-59).

Baseados nessas ideias, os autores defendem que o trabalho com gêneros textuais deve ser realizado a partir de cinco grupos baseados: narrar (“cultura literária ficcional”); relatar (“representação pelo discurso de experiências vividas situadas no tempo”); argumentar (“sustentação, refutação e negociação de tomadas de posição”); expor (“apresentação textual de diferentes formas do saberes”); descrever ações (“regulação mútua de comportamentos”) (DOLZ; SCHNEUWLY, 2004, p.60-61).

Se observarmos o que a proposta de redação do ENEM prescreve, percebemos claramente que se trata de um texto do eixo do argumentar.

A partir da leitura dos textos motivadores seguintes e com base nos conhecimentos construídos ao longo de sua formação, redija texto dissertativo-argumentativo em modalidade escrita formal da língua portuguesa sobre o tema **“A persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira”**, apresentando proposta de intervenção que respeite os direitos humanos. Selecione, organize e relate, de forma coerente e coesa, argumentos e fatos para defesa de seu ponto de vista (destaque da proposta) (ENEM, 2015, p.2).

O primeiro dado a ser observado é que o texto do candidato deverá partir de uma temática propícia à “discussão de problemas sociais controversos” (DOLZ; SCHNEUWLY, 2004, p. 61) e não à “transmissão e construção de saberes”, como no eixo do expor. Ao observarmos a proposta de 2015, por exemplo, percebemos que a questão da “violência contra a mulher e do feminicídio” reflete um problema social, suscetível ao debate, exige que o aluno se positione diante de fato sociocultural. Portanto, o tema proposto conduz a uma atividade argumentativa. Leitão (2011) aponta que os temas promotores para a argumentação são aqueles vistos como “polêmicos” e

que permitem se tenham diferentes perspectivas dele. A Figura 3 apresenta um quadro que nos permite ver que, de modo geral, especialmente desde 2007, as propostas trazem para o debate exatamente esses temas: Lei Seca, publicidade infantil, movimentos migratórios, limite entre o público e o privado, violência contra a mulher, intolerância religiosa. Por si, o conteúdo temático, um dos elementos que caracterizam o gênero, já favorece a elaboração de textos de gêneros argumentativos (BAKHTIN, 2003).

Para Dolz e Schneuwly (2004, p. 61), são exemplos de gêneros do eixo do argumentar “textos de opinião, diálogo argumentativo, carta do leitor, carta de reclamação, carta de solicitação, deliberação informal, assembleia, discurso acusação e de defesa (advocacia), resenha crítica, artigos de opinião ou assinados, editorial e ensaio”. Entendemos que as propostas prescrevem que o candidato produza um “texto de opinião” ou um “artigo de opinião”, conforme denominação de Dolz e Schneuwly (2004, p. 61), dê-lhe sustentação e se posicione diante da violência contra a mulher ou outro tema polêmico.

A própria proposta menciona que o candidato deve selecionar, organizar e relacionar, “de forma coerente e coesa, argumentos e fatos para defesa de seu ponto de vista”. O candidato precisa apresentar razões e responder ao tema de forma reflexiva. Não basta apenas expor, é preciso identificar evidências que comprovem sua tese, isto é, que demonstrem seu raciocínio. Para tanto, precisará conhecer as formas de mobilizar recursos e estratégias características dos gêneros da ordem do argumentar.

Argumentar é tomar posição diante de outra posição. Segundo Breton (2003, p. 20), “o exercício de uma argumentação cidadã é, ao mesmo tempo, bastante desviado pelas trágicas possibilidades de manipulação da palavra e das consciências, abertas pelas técnicas de comunicação do século XX”, oriundos principalmente dos antigos estudos retóricos.

A argumentação se constitui por práticas de linguagem, pelos usos de mecanismos textuais e enunciativos, como determinados conectivos e modalizações, bem como pode se estabelecer⁵ por meio de uma sequência argumentativa que se organiza em fases: uma tese ou uma ideia inicial, “sobre o pano de fundo dessa **tese**

⁵ Nossa visão, altamente influenciada pelo tratamento didático, não nos impede de reconhecer que um texto pode ser argumentativo, persuasivo, sem necessariamente apresentar uma sequência argumentativa, como, por exemplo, os textos publicitários.

anterior, são então propostos **dados novos** [...], que são objeto de um **processo de inferência** [...] que orienta uma conclusão ou nova tese [...]" (destaques do autor) (BRONCKART, 1999, p. 227). Isso é justamente o que o candidato precisa fazer em sua redação.

Outro ponto que devemos salientar é que o candidato ainda precisa apontar uma proposta de "intervenção". Retomando a citação de Breton (2003), a argumentação é um "exercício de argumentação cidadã", por isso mesmo a orientação prescreve que o agente produtor, além de uma posição, chegue a alguma possibilidade de tratar o problema de forma aplicada. Não se trata de somente apresentar os argumentos teóricos e comprová-los, é necessário apontar ao menos um caminho para solucionar o problema.

No entanto, para apresentar a proposta de intervenção, é necessário que o candidato passe pelas fases da argumentação (tese, argumentos/contra-argumentos, conclusão/nova tese), organizadas em um texto coerente e coeso, quer dizer, cujos elementos de textualização, conexão e enunciativos estejam dispostos na produção textual. O corretor-avaliador não conseguirá entender o raciocínio se o agente produtor não realizar com "mestria" a sua produção escrita.

Em síntese, o conteúdo propício ao debate de questões sociais controversas, a necessidade de apresentar as fases da argumentação e uma tomada de posição juntamente com a "proposta de intervenção" conduzem o produtor textual para a produção de um texto de opinião.

Defendemos que o candidato – agente produtor do texto – precisa ter conhecimento das características do gênero "texto de opinião", pois a proposta não exige apenas um comentário ou uma enumeração de opiniões. Será preciso estabelecer uma tese e desenvolver um raciocínio argumentativo capaz de levar o leitor (corretor-avaliador) a entender os argumentos e evidências que comprovem a posição adotada.

Acreditamos que a escola não deve trabalhar apenas com a perspectiva da produção da dissertação ou redação escolar cujo único interlocutor é o professor, mas, sim, com atividades que tenham um propósito real e que ampliem a capacidade de linguagem dos alunos a partir de finalidades e características textuais/enunciativas específicas para as práticas de letramento desenvolvidas na escola. A redação ou dissertação escolar leva a uma atividade produzida na escola e para a escola, sem a reflexão de uma prática de linguagem para além dos muros escolares.

Considerações finais

Para finalizar, destacamos que, mesmo sem expressar um gênero, o que a proposta do ENEM solicita é um “texto opinativo” ou “artigo de opinião”, um gênero que pertence ao eixo do argumentar, marcado por uma discussão social controversa e que exige o desenvolvimento das fases de um raciocínio argumentativo. Consideramos que é papel da escola trabalhar com base em gêneros que contribuam para que o aluno-candidato tenha condições de produzir um texto com tais características dentro e fora da escola.

A partir da perspectiva teórico-metodológica adotada neste trabalho, consideramos que o trabalho com atividades que visem à produção de gênero pode colaborar para que o aluno consiga progressivamente dominar as práticas de produção escrita.

As atividades escolares com a perspectiva de gêneros reúnem as condições para se colocar em evidência a questão da multimodalidade textual e, pois, para se ampliarem as práticas e os modelos de multiletramentos realizados na escola, introduzindo outros (e novos) gêneros, com novas tecnologias, novas linguagens, o que tende a abrir ao estudante a possibilidade de conviver com novas estéticas, pela apropriação plural de patrimônios culturais diversos. Para além do Exame Nacional do Ensino Médio, isso pode potencializar ao aluno escrever em diferentes situações que exijam o domínio de letramentos.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALTAR, M. Mídia, escola, agentes de letramento e gêneros textuais. In: SERRANI, S. (org.) *Letramento, discurso e trabalho docente*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2010. p.11-227.
- BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa*: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF. 1998.
- _____. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. *Exame Nacional do Ensino Médio (Enem)*: fundamentação teórico-metodológica. Brasília: Ministério da Educação (MEC): O Instituto, 2005.
- _____. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. *Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM)*: provas e gabaritos. Brasília: Ministério da

- Educação (MEC). Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/web/guest/provas-e-gabaritos>. Página atualizada em 20 out. 2015. Acesso em 12 jun. 2018.
- BRETON, P. *A argumentação na comunicação*. Tradução Viviane Ribeiro 2. ed. Bauru, SP: Edusc, 2003.
- BRONCKART, J-P. *Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sóciodiscursivo*. Tradução Anna Raquel Machado e Péricles Cunha. São Paulo: Educ, 1999.
- _____. *O agir nos discursos: das concepções teóricas às concepções dos trabalhadores*. Tradução Anna Raquel Machado e Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.
- BUNZEN, C. Da era da composição à era dos gêneros: o ensino de produção de texto no ensino médio. In: BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (orgs.). *Português no ensino médio e formação do professor*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. 139-161.
- CASTRO, M.H.G.; TIEZZI, S. A reforma do ensino médio e a implantação do ENEM no Brasil. *Os desafios de educação no Brasil*. Disponível em: <http://www.schwartzman.org.br/simon/desafios/4ensinomedio.pdf>. Acesso em 14 mar 2018.
- COSCARELLI, C. *Hipertextos na teoria e na prática*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- DOLZ, J.; GAGNON, R. O gênero de texto, uma ferramenta didática para desenvolver a linguagem oral e escrita. In: BUENO, L.; COSTA-HÜBES, T. (orgs.) *Gêneros orais no ensino*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2015. p.23-56.
- _____; SCHNEUWLY, B. Gêneros e progressão em expressão oral e escrita – elementos para reflexões sobre uma experiência suíça (francófona). In: SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J e colaboradores. *Gêneros orais e escritos na escola*. Tradução e organização Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004. p.41-70.
- LEITÃO, S. O lugar da argumentação na construção do conhecimento em sala de aula. In: LEITÃO, S.; DAMIANOVIC, M. C. (orgs.). *Argumentação na escola: o conhecimento em construção*. São Paulo: Pontes, 2011. p.13-46.
- THE NEW LONDON GROUP (1996). *A pedagogy of multilitaracies: Designing social futures*. In: COPE, B.; et al. Harvard Educational Review; Spring 1996; 66, 1; ProQuest Psychology Journals http://utopia.duth.gr/xsakonid/index_htm_files/1_5_2015_Tsakona_The_New_London_Group_paper.pdf. Acesso 14 mar.2018.
- PILAR, J. A redação de vestibular como gênero. In: MEURER, J. L.; MOTTA-ROTH, Désirée (orgs.). *Gêneros textuais e práticas discursivas: subsídios para o ensino da linguagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p.159-174
- ROJO, R. Pedagogia do multiletramentos: diversidade cultural e de linguagens na escola. In: ROJO, R.; MOURA, E. (orgs.) *Multiletramentos na escola*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012. p.11- 31.
- SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J e colaboradores. *Gêneros orais e escritos na escola*. Tradução e organização Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004.

Recebido em: 15/03/2018

Aceito em: 18/06/2018

HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 152 p.

Valdemar Valente Junior¹

A relação entre crianças, no plano da narrativa, tem como cenário o subúrbio do Rio de Janeiro, a partir da onda de calor que se alia à opressão da década de 1970, quando um médico ligado ao regime militar e seu filho semiparalítico recebem em casa o menino Cosme, que morreria logo depois, brutalmente agredido. Esse episódio serve de base a uma sucessão de fantasmas que assombram a vida medíocre de quem sobrevive às limitações impostas pela doença, determinando o destino do adulto precário que observa os fatos ao seu redor sem conseguir desvencilhar-se um instante sequer de sua memória sombria. A partir desse ponto, desenrola-se o enredo que faz de *O amor dos homens avulsos*, romance de Victor Heringer, um registro da narrativa como problematização da violência contemporânea. O romance tem início na incidência da banalidade cotidiana, exposta nas formas da injustiça, dando feição definida a um tempo que se deforma em seus requintes de crueldade. Por esse meio, o texto evolui, em vista do clima pouco propenso a mudanças que se caracteriza na descrição do subúrbio, a partir do mormaço abrasador que a todos oprime.

Assim, Camilo desenrola o novelo de sua vivência, a partir dos rigores do regime militar que lhe chegam de modo indireto, como se fosse possível ver sem enxergar o que de fato ocorre. No entanto, uma surpresa está por se revelar, trazida pelo pai, em seu Corcel amarelo-fleuma. Trata-se de Cosme, um menino tímido e assustado que logo desperta o ódio e a desconfiança de Camilo e de Janaína, sua irmã, afrontados com sua aparição. Daí a narrativa avançar e retroceder, do tempo da infância, quando o bairro, onde Camilo volta a viver, depois de mais de trinta anos, era quase uma fazenda, ao presente de *shopping centers* e prédios com fachadas de vidro, quando se efetiva, segundo ele, uma espécie de bota aberta, como na *belle époque*. Por sua vez, a casa onde nasceu torna-se uma loja de materiais de construção, ao passo que sua vida, logo após a morte da mãe, concorre para que sua situação financeira decaia, em vista da

¹ Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Pós-Doutor em Literatura Brasileira pela UERJ. Professor Assistente da UCB. E-mail: valdemarvalente@gmail.com.

valorização do imóvel, posterior à sua venda. No entanto, é preciso retomar a memória da década de 1970, a partir da chegada de um menino estranho que muda o curso dos fatos.

Os dois lados de um mesmo problema aproximam o recém-chegado de quem precisava de muletas para se locomover. O defeito físico não lhe permite brincar com os demais, restando-lhe ler, desenhar, assistir televisão e imaginar uma estrada até Minas Gerais, onde ainda pode haver ouro e escravos, bois que pensam e árvores com espírito, ao passo que sonha ser Deus para inventar um planeta. No entanto, o tempo avança e torna a recuar quando Camilo, aos cinquenta anos, recupera não apenas sua condição de natimorto, enforcado pelo cordão umbilical, mas também a memória de Cosme, que morreu aos dezesseis anos. O menino, que viera de Barbacena, em Minas Gerais, integra-se ao seio de sua família, sendo difícil a convivência em seus primeiros instantes. Isso marca o lugar de um afeto em via de ser subtraído, o que se constitui em ameaça ao equilíbrio emocional dos irmãos legítimos diante da presença de um estranho. A bengalada desferida contra Cosme expressa o ódio que precisa ser redimido, segundo seu pai, com um pedido de desculpas. Por sua vez, a agressão converte-se em amor, constituindo-se o gesto no sentimento que determina sua relação com o menino que passa a ocupar um espaço em sua vida. Daí o amor e o ódio se irmanarem como o roteiro de memórias que se relevam como a matéria-prima de que se constitui a narrativa.

Entre desenhos e histórias em quadrinhos, a infância tem seu curso de descobertas dos prazeres do corpo. Além dessas descobertas, encontram-se outras, a exemplo de uma pasta com documentos que dão conta da atuação de seu pai como médico a serviço da ditadura militar. Do mesmo modo, há a hipótese de Cosme ser filho de uma das vítimas do regime, levando o médico a dirimir um pouco da culpa que carrega consigo. Entre os meninos do bairro, todos têm um perfil delimitado, sendo que apenas Cosme não se assemelha a nada nem a ninguém, como se o molde de que fora feito tivesse sido quebrado. Por outro lado, o subúrbio revela elementos da religiosidade afro-brasileira, a partir dos rituais da umbanda como alternativa ao catolicismo. No local onde existiam fazendas com escravos, as antigas senzalas encontram-se carregadas de uma energia que inevitavelmente perpassa as relações que aí ocorrem. Nos rituais dedicados a Omulu, orixá da cura, entre o que é oferecido durante a celebração, há comidas envenenadas, misturadas às oferendas verdadeiras. Em seguida, a morte de Maria Aína,

a antiga empregada da família, faz com que ela passe a figurar como um símbolo de espiritualidade, além da sensação de perda que sua ausência provoca. Para Camilo, os trabalhos e incorporações funcionam como uma mentira, uma vez que qualquer resposta dos incorporados lhe seria satisfatória.

Os meninos do bairro divertem-se em partidas de futebol das quais Camilo não pode tomar parte, cabendo-lhe ficar do lado de fora, contando o tempo decorrido e os gols marcados. No entanto, seu defeito físico o permite compreender a dinâmica de um jogo do qual, mesmo não podendo participar, acaba por perceber melhor que os demais. Cosme, por sua vez, participa do futebol como um coadjuvante, sendo tratado com desprezo pelos outros meninos, que lhe dão empurrões e lhe jogam areia, por considerá-lo inferior, um quase animal. No que se refere à perspectiva presente, a imagem de Cosme apresenta-se diluída, quase esvaziada. Em meio a sonhos, Camilo procura no cemitério abandonado a sepultura de Maria Aína, a única a saber onde se encontra o corpo de Cosme. Por sua vez, ao deparar-se com sua mãe saindo do banho, concebe em seu corpo a imagem da única mulher nua que vê. Passado o tempo, a cena da nudez materna o remete a uma pintura moderna em que o feio se torna belo. Assim, as varizes e a flacidez constituem-se em valor estético. Ao ser surpreendida pelo filho, a mãe passa uma semana sem olhá-lo nos olhos, fingindo estar gripada. A convivência familiar possui seus pontos destoantes, implicando em revelações e ocultamentos que se misturam ao cenário dos acontecimentos.

O idílio amoroso com Cosme decorre em exatos catorze dias, até seu assassinato. No baú da memória, assim como no baú de madeira e couro, estão guardados os pertences que Cosme lhe ofereceu. O namoro torna-se do conhecimento dos demais meninos, repercutindo em reação e preconceito. Cosme é assassinado por Adriano, marido de Paulina, com vinte e seis golpes de faca no tórax, e seu corpo é encontrado no terreno onde ficava uma antiga senzala. Essas memórias concorrem para que Camilo se transforme num adulto incompleto, um quase alguém, filho de um médico que prescrevia remédios aos torturados pela ditadura militar. Assim, o tempo segue e retorna, e o deficiente físico que nunca se casou resolve criar Renato, neto de Adriano, o assassino de Cosme, filho de Adriana, neto de Paulina e bisneto de Maria Aína. No apartamento onde vive, Renato bebe Coca-Cola e come pão diante da televisão que exibe as cenas do acidente aéreo que vitima Eduardo Campos, candidato à presidência

da República. Enquanto isso, seu vizinho do lado escuta um CD com a voz rouca e os versos tristes de Nelson Cavaquinho, ao tempo em que bebe cerveja e repete seguidas vezes um samba que diz: “Quero ter olhos pra ver/ A maldade desaparecer”.

Na condição de narrativa que visita os caminhos da contemporaneidade, *O amor dos homens avulsos* recorre a encontros e desencontros que a ajudam a esfarrapar e cerzir tudo quanto se faz mover pela ordem dos afetos e dos desafetos. Assim, a sequência dos acontecimentos, que vão da vigência plena da ditadura militar, no governo Garrastazu Médici, à instauração da Comissão da Verdade, no governo Dilma Rousseff, assume a condição de recorte da vida do país que se coaduna à trajetória de Camilo, da relação com Cosme, na infância, à adoção de Renato, na maturidade. O sentido da existência que se interrompe com a morte de Cosme encontra uma alternativa de continuidade com a chegada de Renato, neto do algoz que lhe subtraiu o afeto que povoava seus desejos de menino. Daí o nome Renato, que quer dizer renascido, ampliar a possibilidade de a vida ser refeita a cada instante. O menino adotado, que se parece com o avô, encanta-se com os desenhos animados da televisão e perde o interesse quando Camilo lê para ele trechos de *Viagem ao centro da terra*, de Julio Verne, que a ele nada parecem acrescentar.

Recebido em: 25/01/2018

Aceito em: 25/05/2018

GREEN, Jonathan. *You are the Hero: A History of Fighting Fantasy Gamebooks*. Haddenham: Snowbooks, 2014.

Pedro Panhoca da Silva¹

You Are The Hero: A History of Fighting Fantasy Gamebooks é uma importante obra para os estudos de RPG e games, pelo fato de os livros-jogos serem um híbrido de leitura não sequencial com um sistema simples de regras de RPG. Neles, “[...] a atuação do leitor ocorre de forma singular, pois ele assume, naturalmente, dois papéis bastante ativos, durante a leitura narrativa, figurando como leitor e jogador, simultaneamente” (ALVES, 1997, p. 6), por isso seu nome. Esse livro traz ao leitor a história da série de livros-jogos mais consumida e comercializada de todos os tempos - a *Fighting Fantasy* – a qual impactou profundamente a geração de jovens leitores nas décadas de 80 e 90 (GREEN, 2014, p. 7).

Não tão conhecido ou esquecido nas seguintes décadas, esse tipo de livro interativo é

[...] semelhante ao RPG, [mas] com apenas um jogador, ou seja o leitor joga a aventura sozinho, é uma primeira experiência de jogo. São compostas por uma sequência de parágrafos numerados, sem sentido se lidos na ordem colocada, mas se seguir as opções a serem escolhidas no final de cada parágrafo, cada uma delas levará a um parágrafo diferente (ANDRADE; CARNEIRO, 2007, p. 4, comentário meu).

De fato, o livro-jogo não poderia não ser um RPG, pois ambos “[...] convergem nos seguintes pontos: a interpretação de um personagem e a interação através de escolhas, sendo esta realizada através da rolagem de dados e mudanças de páginas determinadas” (GONÇALVES; RODRIGUES, 2013, p. 6).

Sem recortes sincrônicos, o livro aborda a fase de criação do primeiro título da coleção, *The Warlock of Firetop Mountain* (1982) – primeiro (e último) livro-jogo escrito em parceria dos criadores da série, antes de cada um publicar seus próprios títulos

¹ Mestrando em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) – campus de Assis - e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (cota PROPG/CAPES). E-mail: ppanhoca@yahoo.com.br

para a *Fighting Fantasy* –, até a publicação mais recente da época, *Blood of the Zombies* (2012), mencionando também séries paralelas da concorrência que até obtiveram um relativo sucesso se comparadas à pioneira.

O livro inicia-se com a seção *Tales from the Black Lobster Tavern*, cujo título faz referência a um ambiente encontrado no livro-jogo *The Temple of Terror*² (1985): uma taverna onde boatos correm, brigas acontecem e seus frequentadores são piratas e aventureiros. Nesse capítulo, que funciona como uma introdução ao seu conteúdo principal, os próprios criadores da série fornecem informações que surpreendem o leitor o qual acredita o livro-jogo ser uma literatura menor com baixo público interessado, como os milhões de exemplares vendidos de 1982 até 2014.

A segunda seção é chamada de *Background*. Nela o autor relata suas considerações e os riscos em conduzir tal projeto (que só foi possível através de financiamento coletivo) e já expõe pequenos depoimentos de importantes figuras envolvidas, como Nick Kyme³ e Jamie Fry⁴.

A terceira seção, cujo nome é *How to negotiate this history of Fighting Fantasy gamebooks*, traz ao leitor um texto curto sobre o porquê da escolha de uma ordem “quase” cronológica de publicação do corpus em questão, bem como os recortes feitos para se abordar publicações paralelas, a fim de organizar o conjunto da obra por temas (fantasia, ficção científica, horror, séries paralelas, adaptações para videogames, entre outras seções). É advertido ao leitor, também, o motivo da escolha de vocábulos como “referências” ou “parágrafos” para se referir às “caixas de texto”⁵. Esses “links hipertextuais” são “[...] organizados de forma descentralizada, que possibilitam uma leitura não linear, alterando, assim, a noção de continuidade tópica, temática e de sentido” (GOMES, 2010, p. 25).

A quarta - e principal - seção chama-se *YOU ARE THE HERO*, e é muito maior do que as demais, contendo 258 páginas. Devido ao seu tamanho desproporcional ao

² 14º livro-jogo da série original.

³ Autor e editor da *Black Library*, editora responsável por romances infanto-juvenis voltados a franquias de games, como *Warhammer 40,000* e *Warhammer: Age of Sigmar*, por exemplo.

⁴ Maior colecionador de itens relacionados à *Fighting Fantasy* no mundo, dono da página oficial da série e (na época) conhecido como *The Warlock* – uma homenagem à personagem mais famosa de toda a *Fighting Fantasy*.

⁵ Pequenas seções pelas quais o leitor-jogador passa em busca da conclusão de seu objetivo almejado desde o início da narrativa.

restante do livro – e também muito diferente do formato *pocket* dos livros-jogos que analisa –, teve de ser subdividida em capítulos.

Dos capítulos 1 a 4 apresentam-se os livros-jogos da série relacionados à fantasia, gênero preferido dos fãs e considerados de melhor qualidade que os demais. Informações sobre a experiência dos artistas internos e de capa, os escritores, a repercussão dos fãs e comentários próprios do autor geralmente seguem um padrão para que nenhuma informação seja perdida.

O capítulo 5 é uma pausa do assunto principal do livro – a série *Fighting Fantasy* – para se discorrer sobre a série *Advanced Fighting Fantasy*, considerada a “evolução” da *Fighting Fantasy* por ser dotada de um sistema de regras mais complexo que o simplório original. Discute-se também a série paralela *Sorcery!*, uma saga de quatro livros-jogos a serem lidos em sequência aproveitando informações coletadas de um livro-jogo para o outro.

O capítulo 6 retorna aos livros-jogos de aventura e fantasia, além de discorrer sobre a polêmica que o livro-jogo de horror *House of Hell*⁶ (1984) causou entre a comunidade puritana do Reino Unido, também com depoimentos de quem lembra de sua repercussão na época. Nesse capítulo são apresentados ao leitor os livros expansivos da série, mais voltados à teoria dos livros-jogos e sua adaptação para o RPG de mesa/coletivo, como *Fighting Fantasy – The introductory Role-playing game* (1984), *Fighting Fantasy Monsters - Out of the Pit* (1985), *Titan – The Fighting Fantasy World* (1986) e *The Riddling River* (1986). A partir desse capítulo, outros autores passam a colaborar com a série, devido à grande demanda e pressa em se lançar um livro-jogo a cada 1-2 meses (DEVER, 1993, p. 6).

No capítulo 7 a profissionalização e a seriedade que os livros-jogos ganhavam atinge um ponto qualitativo tão alto que o uso da cartografia nos mapas de jogo é mostrado e analisado ao leitor, bem como a experiência de cartógrafos profissionais e artistas envolvidos nisso, tamanha a verossimilhança que os livros-jogos pretendiam atingir.

O capítulo 8, por sua vez, leva o leitor aos livros-jogos da série voltados à ficção científica, cujos lançamentos foram muito menores se comparados à fantasia medieval pelo fato de os leitores-jogadores preferirem-na à ficção científica (GASCOINE, 2015,

⁶ 10º livro-jogo da série original.

p. 25). Tal fato ainda pode ser confirmado hoje com dezenas de séries de livros-jogos baseadas na fantasia, e quase nenhuma no gênero *Sci-fi*.

O capítulo 9 mostra ao leitor a importância que a revista *Warlock Magazine*⁷ trouxe aos fãs da série, bem como seu trabalho de divulgação e pessoal envolvido, apesar de sua curta duração. Já o principal periódico voltado aos livros-jogos de 2009 à presente data, o *Fighting Fantazine*⁸, ganha pouca abordagem nesse livro, mesmo considerado como o “substituto” da *Warlock*.

O capítulo 10 apresenta os quase impossíveis *puzzles quests*⁹ *The Tasks of Tantalon* (1985) e *Casket of Souls* (1986) e a novidade do livro-jogo em dupla: o *Clash of the Princes* (1986), todos com acabamento artístico excepcional e envolvendo cada vez mais o público-alvo. O livro também não deixa de mencionar a decepção na apostila na série *Clash of the Princes*, que, assim como outros livros-jogos duplos, não agradou ao público leitor.

No capítulo 11, novamente, mais uma leva de livros-jogos de fantasia é apresentada, mas trazendo novidades como o livro *Sword of the Samurai*¹⁰ (1986), cujo enredo traz ao leitor-jogador aspectos da cultura japonesa feudal, e *Midnight Rogue*¹¹ (1987), primeiro livro-jogo no qual o protagonista é um anti-herói, representando um gatuno que busca ser aceito para uma guilda de ladrões. Há também uma extensa nota que traz uma série paralela de livros-jogos chamada *Way of the Tiger*¹². Mesmo não sendo o foco principal desse livro, Green agrega mais conhecimento e informação ao seu leitor por trazer, mesmo que resumidamente, séries paralelas de grande relevância na época também, e as notas explicativas servem-lhe muito bem a esse propósito.

O capítulo 12 traz ao leitor os romances inspirados nos livros-jogos, como *The Trolltooth Wars* (1989), *Demonstealer* (1991), *Shadowmaster* (1992) e a saga *The Zagor Chronicles* (1993-1994). Esses spin-offs representam algumas das últimas inovações e contribuições de alguns autores da série e sua repercussão de vendas e

⁷ Revista britânica publicada pela *Penguin Books* e pela fabricante de jogos *Games Workshop* entre 1984 e 1986.

⁸ Fanzine online dedicado aos livros-jogos e suas séries, lançada em 2009.

⁹ Livros com enigmas lúdicos para serem resolvidos.

¹⁰ 20º livro-jogo da série original.

¹¹ 29º livro-jogo da série original.

¹² Série de livros-jogos escrita e desenvolvida por Mark “Min” Smith e Jamie Thomson na qual o leitor-jogador é representado por Avenger, um jovem ninja.

impacto reverso num público agora acostumado à narrativa não sequencial que se depara com romances lineares da série.

No capítulo 13 é apresentado o que os autores Ian Livingstone e Steve Jackson fizeram depois da série Fighting Fantasy, como o projeto *F.I.S.T.* (uma espécie de livro-jogo por telefone), *Battlecards* (um *card game*), *Abandon Art* (uma página que divulgava obras de arte de artistas envolvidos e afins), *The Games Page* (seção concedida pelo *The Daily Telegraph* aos autores para abordarem temas correlatos), e jogos de tabuleiros e de videogames, bem como premiações obtidas. Esse capítulo retrata bem a versatilidade criativa dos co-criadores da franquia *Fighting Fantasy*.

No capítulo 14 retorna-se à abordagem dos livros-jogos “clássicos” e outros títulos podem ser conhecidos pelo leitor. Cada análise individual possui surpresas e novidades a um público que nunca havia se deparado com um estudo panorâmico desse porte.

O capítulo 15 contempla mais detalhadamente a série *Advanced Fighting Fantasy*. Parte livro-jogo, parte material para desenvolver campanhas de RPG grupais e mais complexas, esses extensos livros representam a expansão dos livros-jogos da série, além de oferecer ao leitor novos horizontes e adaptações de jogabilidade. Percebe-se a necessidade que os autores viram de captar todo o tipo de público envolvido na cultura do RPG e dos games numa tentativa de que ninguém escapasse desse saudável consumo. Porém, a polêmica sobre uma suposta supremacia entre livros-jogos e RPG não é mencionada.

No capítulo 16 encontram-se o que os autores de *Fighting Fantasy* e sua equipe envolvida prepararam em comemoração aos 10 anos da série, como o livro-jogo *Return to Firetop Mountain*¹³ (1992) – uma revisitação ao cenário que originou todo o restante da série -, o livro comemorativo *The Fighting Fantasy 10th Anniversary Yearbook* (1992) e uma festa que aconteceu na própria *Puffin Books*. Tais datas comemorativas ainda hoje acontecem e refletem o sucesso das metas que todos os envolvidos no projeto se encontravam.

No capítulo 17 há a análise de outros livros-jogos que mantiveram o cenário clássico da fantasia medieval. Apresenta-se ao leitor, também, a novidade oferecida

¹³ 50º livro-jogo da série original.

pelo livro-jogo *Legend of Zagor*¹⁴ (1993), o primeiro a permitir o leitor-jogador escolher um entre os quatro personagens oferecidos pela introdução do livro-jogo, aproximando-o mais de um RPG a um corriqueiro livro-jogo. Mais uma vez a palavra “inovação” parece imperar quando se pensa que tudo sobre esse assunto já se esgotara.

O capítulo 18 discorre sobre a série paralela *First Fighting Fantasy*, uma minissérie de quatro livros-jogos também conhecida como *Adventures of Goldhawk*, de autoria de Ian Livingstone, outro projeto paralelo do coautor da série amplamente estudada nessa obra.

O capítulo 19 descreve o declínio dos livros-jogos e seus últimos lançamentos, enquanto os projetos que não se concretizaram pela perda de público aos fenômenos *Harry Potter* e a popularização da internet são abordados no capítulo 20. Com isso, encerra-se a história da série original, mas suas ressonâncias ainda ganhariam espaço para serem analisadas.

No capítulo 21 conhece-se a versão em jogo de tabuleiro do livro-jogo *Legend of Zagor*, e seu sucesso de vendas mesmo com a expansão dos videogames, bem como outros produtos gerados pelo sucesso da série de livros-jogos.

A *Icon Books*, editora responsável por “ressuscitar” os livros-jogos, decidiu captar o novo público infantil em potencial através da *Wizard Books*. Então, em 2002, relança 15 dos principais livros-jogos da série original, dando início a uma nova série¹⁵, concentrada nos livros-jogos iniciais e de maior sucesso. Tal assunto é detalhadamente abordado no capítulo 22. O mesmo capítulo traz ainda a adaptação de *Deathtrap Dungeon*¹⁶ (1984) para *d20 System*¹⁷.

O capítulo 23 continua a discorrer sobre a importância da *Wizard Books* aos livros-jogos da série, e aborda os lançamentos (alguns resgatados dos projetos que não se concretizaram, supracitados no capítulo 19), além de trazer ao leitor a *Wizard Books ‘Series 2’*, com novas reedições de clássicos e lançamentos de títulos inéditos. Trata-se de um capítulo que sucede a queda dos livros-jogos da série original, os quais conhecem uma relevante ascensão logo nos primeiros anos do presente século.

¹⁴ 54º livro-jogo da série original.

¹⁵ Essa série ficou conhecida como *Wizard Books ‘Series 1’*.

¹⁶ 6º livro-jogo da série original.

¹⁷ Um sistema de RPG em alta na época, ainda conhecido pelo público RPGista.

O capítulo 24 disserta sobre a edição comemorativa de *The Warlock of Firetop Mountain*, que completou 25 anos em 2007, e mostra ao leitor a evolução e os porquês de mudança do layout das capas dos livros desde o primeiro ao último lançado até então – o *Blood of the Zombies*, primeiro livro-jogo focado na temática do apocalipse zumbi, muito difundido na presente década pela indústria cinematográfica e *gamer*.

O capítulo 25 trata da relação de amor entre os fãs mais aficionados com a série de livros-jogos que tanto os encantou. Nele são mostrados endereços eletrônicos, *fanzines* e coleções de raridades reunidas que beiram o fanatismo. Há pequenos index e curiosidades como fãs famosos e até paródias de boa qualidade dos “clássicos” da *Fighting Fantasy*.

O capítulo 26 trata das edições estrangeiras dos livros-jogos. O destaque vai para a viagem de Steve Jackson e Ian Livingstone ao Japão e a comparação entre as capas das obras nos diferentes países, algo curioso para mostrar ao leitor a visão do oriente em relação a um fenômeno ocidental de vendas.

O capítulo 27 aborda as versões digitais que os livros-jogos ganharam, desde o *Commodore 64*¹⁸ até o *Inkle Studios*¹⁹, tanto digitalizando os livros-jogos para leitores digitais (como o *Kindle*, por exemplo) como versões em games para *Playstation* e *Nintendo DS*. A abordagem desses não se mostra tão segura por serem mídias ainda em desenvolvimento na época, mas têm sua importância catalogada nessa obra para constar ao leitor que as repercussões dos livros-jogos continuam a aparecer em diversas mídias compatíveis.

Ainda sobre mídias digitais, o capítulo 28 traz ao leitor duas tentativas (e rumores) sobre a adaptação de livros-jogos para o cinema (*House of Hell* e *Deathtrap Dungeon*) e o fracasso da arrecadação de fundos por financiamento coletivo para um documentário sobre a *Fighting Fantasy*, fato importante para mostrar ao leitor que ainda hoje podem ocorrer surpresas negativas e que o otimismo numa literatura tão específica é algo que precisa ser repensado e constantemente avaliado com cuidado.

O capítulo 29 relata as conquistas do financiamento coletivo e como foi possível publicar obras como *Blood of the Zombies* (em comemoração ao aniversário de 30 anos da série) e a produção, impressão e comercialização do próprio *You are the Hero*:

¹⁸ Antigo computador de 8 bits lançado pela *Commodore International* em 1982.

¹⁹ Empresa de jogos com sede em Cambridge, Reino Unido, que desenvolve jogos baseados em narrativas interativas.

A History of Fighting Fantasy Gamebooks. Nele constatam-se os sucessos obtidos mesmo sem a divulgação da grande mídia e exorbitantes quantias financeiras investidas. Isso dá esperança ao leitor que pode continuar sonhando com novas publicações, mesmo que esporádicas, de algo relacionado à *Fighting Fantasy*.

O capítulo 30 discute a “herança” e os possíveis futuros que os livros-jogos da série terão nas gerações futuras, o que fãs e profissionais envolvidos pensam, com boas doses de nostalgia e esperança, os quais demonstram o amor que esses entrevistados têm à série.

Por fim, em *Acknowledgements* constam os agradecimentos pessoais, uma lista de “escalas financeiras” mostrando todos os que contribuíram para que o livro fosse concretizado e nove versões diferentes do grande “mentor” dos livros-jogos da série. Como sempre, tudo começa e tudo deve terminar em *The Warlock of Firetop Mountain*. Porém, falta no livro um índice onomástico para que o leitor localize melhor autores e obras específicas de forma mais rápida, já que, como foi demonstrado acima, os livros-jogos não estão agrupados por data de publicação, e sim em blocos temáticos. Os próprios depoimentos poderiam ter ganhado destaque em seções à parte, como fazem as contracapas de livros quando suas obras são comentadas por jornalistas e escritores da grande mídia. Green, porém, decidiu mesclá-los no texto, o que também foi válido.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Angélica. *Tudo o que o seu mestre mandar: a figuração do narrador e do leitor nos textos interativos.* 225 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
- ANDRADE, M. R. D.; CARNEIRO, C. R. *A utilização do RPG: Role Playing Game como instrumento pedagógico para a prática da leitura, oralidade e escrita.* 2007.
- DEVER, J. Master Wolf. *Lone Wolf Club Newsletter*, Londres, New Year's Special, 1993. Entrevista concedida a Chris Baylis.
- GASCOINE, M. The editor strikes back. *Fighting Fantazine*, n. 14, 2015. Entrevista concedida a Alexander Ballingall. Disponível em: <http://www.fightingfantazine.co.uk/page/>. Acesso em 20 abr. 2018.
- GOMES, Luiz Fernando. *Hipertextos multimodais – Leitura e escrita na era digital.* Jundiaí: Paco Editorial, 2010, 176 p.
- GONÇALVES, Thaís Antunes & RODRIGUES, Bárbara Oliveira. Uma aventura em que você é o herói: o livro-jogo como potencial para o incentivo à leitura de jovens. In: *XXV Congresso Brasileiro de Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação*. Florianópolis: jul/2013, p. 1-14.

GREEN, Jonathan. *You are the Hero: A History of Fighting Fantasy Gamebooks.* Haddenham: Snowbooks, 2014, 270 p.

Recebido em: 25/01/2018

Aceito em: 23/05/2018

CASTRO, I. *A estrada de Cintra: Estudos de Linguística Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2017.

Natalia Zaninetti Macedo¹

O professor emérito da Faculdade de Letras de Lisboa e ex-consultor onomástico de Portugal, Dr. Ivo Castro, publicou o volume mais recente da coleção “Filologia Portuguesa”, a qual dirige. A obra – única de sua autoria nesta coleção – foi impressa em julho de 2017 pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Nela, o linguista português reúne artigos escritos e selecionados por ele que foram publicados ao longo de sua carreira e que, por terem sido eficazes, merecem nova exposição, como afirma. O critério para a seleção de textos, conforme Castro (2007, p. 07), foi a escolha de textos mais recentes e mais documentados.

Os artigos que compõem o livro podem não aparecer exatamente como foram publicados pela primeira vez em revistas ou volumes de atas, explica o autor no capítulo introdutório. Isso pelo fato de que, em alguns deles, foram feitos cortes, uniformização de notas de rodapé, referências bibliográficas, quadros e tabelas, atualizações estatísticas, entre outras adequações, apesar de o linguista tentar “não dar passos novos em matéria de ciência” (CASTRO, 2017, p. 08). Quanto à disposição sequencial dos artigos, Castro afirma não saber se resolveu bem essa questão. Dividi-los em seções temáticas ou temporais, confessa, não lhe parecia adequado, dado o temperamento eclético de muitos deles. Da mesma forma, não quis ordená-los por ordem de publicação porque temia que o leitor julgasse um “percurso linear e coerentemente programado que, talvez por bem, não existe” (CASTRO, 2017, p. 08). Assim, fazendo uma comparação com “aqueelas passagens de sala para sala nos colégios ingleses, em que cada um parece ir para o seu lado, de guardanapo na mão, mas respeitando linhas e não escritas precedências”, adianta que os artigos “vão numa espécie de cortejo informal” (CASTRO, 2017, p. 08).

O livro é composto por 25 artigos, tendo sido publicados de forma inédita entre 1987 e 2016. A introdução, intitulada “A Estrada de Cintra”, traz explicações sobre a

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara (UNESP/FCLAr).. E-mail: natzmacedo@gmail.com

composição do volume e o motivo da escolha do título da obra. “Cintra” remete ao sobrenome de Luís Filipe Lindley Cintra. Castro escolhe assim homenagear o colega com quem estudou e com quem aprendeu a trabalhar. Foi de Cintra que recebeu inspiração nas escolhas profissionais que fez – que acabaram por conduzi-lo pelos campos da história da língua portuguesa, que o trouxeram, por sua vez, até o livro apresentado.

A obra, que totaliza 369 páginas, apresenta artigos sobre vários assuntos de filologia e linguística portuguesa, considerando os diversos países que adotam o português como língua oficial. No geral, os textos são direcionados principalmente aos que trabalham com a língua portuguesa e dela tem um conhecimento prévio. Alguns dos artigos apresentam reflexões teóricas sobre o Português, outros, são expostos e estudados dados que levam o leitor a analisar passagens antigas e recentes da língua portuguesa. Há artigos sobre política linguística e política onomástica; já o português arcaico é tema de outros vários. O autor preocupa-se em resgatar a contribuição de outros estudiosos e, por isso, inclui, no final do livro, um “índice de nomes”, no qual lista todos os autores referenciados.

No primeiro capítulo da obra, Castro focaliza a língua na pátria lusa e nas ex-colônias portuguesas. Em “A língua, uma instituição portuguesa”, publicado originalmente em 2007, o autor versa sobre os primórdios de sua nação, a formação do norte e do sul de Portugal, suas rivalidades, e concentra-se, sobretudo, em estudar a língua no território, a qual “tem estado presente a tudo isto, em todos os terrenos, momentos e episódios, como testemunha, como interveniente e como registo” (CASTRO, 2017, p. 14). Ao leitor é ainda apresentada a evolução do latim, mudanças fonológicas, fronteiras geográficas e linguísticas, com a máxima: “onde a língua muda, o país passa a ser outro” (CASTRO, 2017, p. 14). É narrada a concentração do poder político em Lisboa, a elaboração de uma norma culta a partir do século XV e o afastamento dos dialetos setentrionais e do galego. Explica-se a composição do português moderno, o *status* de Portugal como “país monolíngue” – mas sem que se esqueça do mirandês, que tem estatuto oficial de língua minoritária. O autor faz considerações sobre os dialetos falados em Portugal, a expansão ultramarina e a relação entre língua, território e sociedade. Apresenta também comparações gramaticais entre o português europeu e o português brasileiro e, sustentando-se em dados estatísticos, Castro sublinha o fato

de a língua portuguesa ser uma das mais faladas no mundo enquanto língua materna. Um capítulo repleto de história e atualidade, que traz importantes considerações sobre o passado da língua, bem como vislumbres sobre seu futuro.

No artigo seguinte, “Forças de união e separação no espaço da língua portuguesa”, datado do mesmo ano que o primeiro, Castro permeia as investigações de Cintra, suas discussões e interesses no estudo da língua portuguesa. Se a língua em Portugal e no Brasil caminhava até então de forma paralela, explica que é na passagem dos séculos XVII-XVIII que começam as dissidências no idioma falado nos dois países. O autor analisa as diferenças de pronúncias entre as duas variantes, o que pode interessar principalmente aos fonólogos e linguistas históricos. Na mesma linha que o capítulo anterior, apresenta trechos da história da língua portuguesa, sua dispersão geográfica e o desenvolvimento de novas gramáticas na África, que, por sua vez, podem vir a distinguir-se da portuguesa e da brasileira. De forma breve, são comentadas as primeiras propostas de reforma ortográfica em Portugal e as outras que se seguiram, sendo que é no próximo capítulo, intitulado “A nova ortografia tem 25 anos”, publicado em 2015, que o assunto é esmiuçado.

Em “As políticas linguísticas do Português”, é tratada a questão do português enquanto língua internacional, a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) e breves considerações feitas por outros autores sobre a internacionalização do idioma. Castro sugere meios pelos quais pode ser demonstrado um cuidado com a internacionalização do português e garantido o reconhecimento internacional da língua portuguesa. Ademais, o autor justifica que o linguista do português deve trabalhar “de dentro da sua língua” (CASTRO, 2017, p. 55) e, para isso, conclama seus colegas de profissão a publicarem seus estudos também no nosso idioma e não somente no inglês.

Os artigos “A Galiza no espaço cultural e simbólico da lusofonia” (2008) e “Galegos e Mouros: a língua galega vista pelos filólogos portugueses” (1996), como sugerido pelos títulos, tratam das produções de filólogos portugueses sobre o galego. Tratam-se de artigos do campo da linguística histórica, que apresentam ao leitor problematizações sobre a língua, evoluções do sistema vocálico, entre outros. Esse último artigo deu-se em função da conferência que proferiu no “Congresso dos 25 anos do Instituto de Língua Galega”, em Santiago de Compostela, sendo publicado com o

atual título em 2002. Nele, faz um balanço da atenção dada ao galego nas produções científicas que trataram dele e da questão atual do idioma.

Em outros artigos que compõem o livro, o autor se dedica a estudos históricos do português. Em “A primitiva produção escrita em português” (2004), narra a adoção do português como língua da escrita, no reinado de D. Dinis, e seus primórdios. Para tanto, Castro referencia, principalmente, estudos de Lindley Cintra (1959), entre outros; considera ainda a documentação medieval portuguesa, a grafia naquele tempo e questões de fonologia.

Em “A paisagem como palimpsesto no território da Notícia de Torto” (1992), de forma semelhante ao capítulo anterior, Castro apresenta trabalhos de Cintra (1971, 1990) e, fazendo um percurso histórico do português, sob um olhar filológico, trata de elementos no mais antigo texto não literário português, além de, nele, dedicar-se ao estudo de topônimos. Já em “A elaboração da língua portuguesa, no tempo do infante D. Pedro” (1993), o autor analisa transformações linguísticas e destaca que, apesar da importância das fases de permanência e manutenção, são sempre os momentos de maior transformação da língua os que mais entretêm os linguistas (CASTRO, 2017, p. 136). Nesse capítulo, dedica-se a analisar a língua na época em que viveu o infante D. Pedro, duque de Coimbra, marcada como um dos períodos de mais rápida renovação. Nele, Castro estuda e enumera fatos de mutação linguística ocorridos entre os séculos XIV e XV.

Dando prosseguimento, nos artigos que compõem os capítulos seguintes, Castro aprofunda-se em temas de linguística histórica. “O português médio segundo Cintra (nuga bibliográfica)”, publicado pela primeira vez em 1999, é um brevíssimo comentário sobre a denominação “português médio” formulada por Cintra e da qual Castro foi o principal propagador. Depois, “Notas sobre a Língua do *Livro de como se fazen as cores* (ms. Parma, 1959)”, publicado em 2010, apresenta a existência de uma comunidade hebraica tardo-medieval, provavelmente bilíngue, em Portugal e são feitas considerações linguísticas a esse respeito.

O artigo “Uma língua que veio de longe” (2007) pode interessar igualmente a quem se dedica a estudos da língua portuguesa em Portugal ou no Brasil. Trata de apresentar a história da língua a partir do latim, fonologia e lexicologia do português transplantado de Portugal para o Brasil. Compara topônimos comuns nos dois países,

liberdade de escolha de antropônimos no Brasil e sobrenomes comuns nas duas pátrias. Apresenta a origem do termo “lusitano”, que se refere a um dos povos indo-europeus encontrados por Roma na Península Ibérica quando da ocupação do território e que lutou bravamente contra a dominação romana. Neste capítulo, Castro fala do nascimento da língua portuguesa e de como esta foi levada posteriormente para além da Europa até terras africanas, asiáticas e brasileiras e conclui afirmando que “o português, quando chegou ao Brasil, não era uma língua nova e inexperiente [...]. Sabia dar e receber. Estava preparado para o desafio de mais um novo mundo” (CATRO, 2017, p. 173).

Seguem outros capítulos: “Isoglossa de Tordesilhas”, publicado inicialmente na *Revista de Filología Románica*, em Madri (1994), e depois em *Criações e confrontos em português*, no Rio de Janeiro (1996), que versa ainda sobre os caminhos do português trazido para o Brasil; e, depois, “A língua, no tempo do *Cancioneiro Geral*”, de 2016, que aborda questões da língua falada por volta de 1450-1500 e da compilação do Cancioneiro em virtude dos 500 anos do *Cancioneiro Geral*, comparando-a e distinguindo-a da língua que falamos atualmente, baseando-se, para tanto, em estudos de linguística histórica de autores como Teyssier (1982) e Duarte Nunes de Leão (1606). “A língua de Camões”, cuja primeira publicação se deu em 2011, aparece logo a seguir e traz reflexões sobre o grande escritor clássico. Nele são apresentados um estudo filológico, a fama de Camões enquanto criador lexical, a sintaxe do escritor, com suas frases longas e sua peculiar alocação de palavras. Apresenta uma breve biografia do poeta e termina tecendo elogios àquele que elevou literariamente a língua comum.

No próximo artigo, “Sobre o bilinguismo literário luso-castelhano” (2002), Castro aborda a questão de como determinados escritores portugueses bilíngues alternavam, com facilidade, a escrita em português e em castelhano – uma das línguas faladas na corte e largamente usada na época da monarquia dual entre súditos, reis e oficiais – nos últimos anos da Idade Média e início do Iluminismo, já que a situação de bilinguismo era comum a certos portugueses, inclusive escritores, como D. Pedro, duque de Coimbra, “considerado o primeiro escritor português a ter escrito em castelhano” (CASTRO, 2017, p. 218).

Depois, em “Emendas Camilianas” (2007), o autor trata de como Camilo Castelo Branco procedeu ao fazer revisões sobre sua obra *Amor de Perdição*, que tem um único original, escrito numa cela de cadeia em 15 dias. Apesar de escrever em tão pouco tempo, Castro afirma que Camilo emendou muito o manuscrito: “dos 312 fólios, apenas 9 escaparam sem emendas. Ao todo, há cerca de 1280 lugares onde o autor mudou alguma coisa do que tinha inicialmente escrito” (CASTRO, 2017, p. 234).

A comunicação inédita “Francisco Adolfo Coelho e Guilherme de Vasconcelos Abreu” (2008) foi apresentada no ano de 2008 no colóquio comemorativo dos 150 anos do Curso Superior de Letras da Universidade de Lisboa. Nela, o autor versa sobre dois professores de duas distintas cadeiras criadas em 1878 na “primeira instituição universitária portuguesa a ensinar linguística moderna” (CASTRO, 2017, p. 245). O autor elogia Adolfo Coelho, que introduziu a Linguística em Portugal e que se dedicou a programar o ensino público no país em seus diversos níveis, ressaltando suas contribuições ao Curso Superior de Letras. De forma geral, aborda o legado deixado pelo grande pedagogo. Quanto a Guilherme de Vasconcelos Abreu, expõe seu percurso acadêmico e suas contribuições ao referido Curso – ele que estudou na Alemanha e na França e, tendo sido aluno de mestres orientalistas, regressou a Portugal trazendo conhecimentos de sânscrito.

No capítulo “A língua de Cleonice” (2002), Castro tece comentários sobre a professora brasileira Cleonice Berardinelli e sua língua: o português brasileiro. Este capítulo pode interessar aos que estudam as semelhanças e diferenças do português europeu e do brasileiro, já que o autor apresenta outros trabalhos de linguistas como Fernando Tarallo, Mary Kato e Charlotte Galvés. Observa a conservação e mudanças de fonemas nos dois países, as afinidades que perduram e as “decisivas clivagens de parametrização” no plano sintático reconhecidas por Galvés (CASTRO, 2017, p. 260).

“Abelaira, Pessoa e os gramáticos”, publicado pela primeira vez em 2003, é um estudo sobre a influência de escritores nas elaborações de gramáticas. Abelaira, de acordo com Castro, é um dos autores que Celso Cunha e Lindley Cintra citam com mais frequência em *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Para ele, esse fato demonstra que Cunha e Cintra reconhecem traços de contemporaneidade e de correção no emprego da língua por Augusto Abelaira, sugerindo que se usem alguns de seus exemplos para documentar a língua culta contemporânea. Neste artigo, Castro

sublinha o papel decisivo assumido por muitos autores que legitimam determinadas construções gramaticais e extraem potenciais usos da língua que estavam, até então, adormecidos. Por outro lado, questiona as situações em que regras gramaticais que se contradizem aparecem nas obras de diferentes autores conceituados. Então, analisa situações em que versos de Fernando Pessoa citados erradamente foram usados para exemplificar tópicos gramaticais em determinadas edições, apesar de as demonstrações não serem prejudicadas pelos erros. O autor conclui que é preciso cautela, sendo que “não convém citar uma autoridade através de um texto sem autoridade” (CASTRO, 2017, p. 274).

Os cinco últimos capítulos tratam de onomástica e interessam sobremodo a linguistas que estudam o assunto em Portugal e no Brasil, principalmente por dois motivos: primeiro, porque Castro foi consultor onomástico de Portugal e, como tal, pode falar com propriedade sobre o assunto; segundo, porque foi ele o primeiro linguista a ocupar o cargo, tendo sido antecedido por um gramático e três professores da cadeira de Paleografia da Faculdade de Letras de Lisboa. O artigo “A investigação antroponímica em Portugal” (1987) traz uma breve revisão do estado da arte e cita autores que escreveram, em algum momento da língua, sobre o assunto, sobressaindo os estudos de Leite de Vasconcelos e de Joseph-Maria Piel e, mais recentemente, de Iria Gonçalves. Trata-se, na verdade, de uma “brevíssima resenha”, como ele mesmo aponta, de resenhas sobre nomes próprios portugueses (CASTRO, 2017, p. 277).

Em “O nome dos portugueses” (2001), o autor convoca os colegas linguistas para que deem mais atenção ao assunto enquanto objeto de estudo. Faz comentários sobre motivações de escolha de antropônimos, apresenta questões de legislação – já que, em Portugal, diferentemente do que acontece no Brasil, há uma lista que pré-estabelece nomes que podem ser adotados por cidadãos portugueses – e apresenta dados estatísticos de quantas consultas chegaram até ele enquanto consultor onomástico, ou seja, casos em que teve de dar um parecer favorável ou não ao registro de nomes que não constavam na lista. Neste mesmo artigo, analisa casos em que nomes próprios foram recusados por ele ou por seus antecessores e as respectivas razões para isso. Tece considerações sobre nomes no Brasil e tangencia o assunto sobre os hypocorísticos (adaptações afetivas de nomes próprios). Termina o capítulo com um anexo que expõe alguns dos nomes recusados em Portugal.

“O linguista e a fixação da norma” (2003) é, de novo, um convite aos colegas linguistas para que tratem de assuntos relacionados à norma. Afirma que “se a norma fosse fixada por linguistas [...] seria certamente mais respeitadora dos fenómenos de variação e atos de fala reais e verificáveis” (CASTRO, 2017, p. 297). Aqui, o autor cita o artigo “O nome dos portugueses” e afirma ser papel do linguista fazer críticas à lei, que precisa ser “periodicamente revista e refrescada” (CASTRO, 2017, p. 299). Neste mesmo capítulo, retoma a legislação que determina a escolha de nomes de cidadãos portugueses e atribui ao linguista o papel de examiná-la. Analisa casos de adaptação ao português sofridos por nomes estrangeiros e trata de nomes brasileiros que até então não eram aceitos em Portugal, como *Rosemary*, *Rosemeire*, *Rosemere*, *Rosemery*, *Rosimeire*, *Rosimere*, *Rosimeri*, *Rozemeire* – em oposição ao vernáculo Rosa Maria.

“Sobre antropónímia luso-brasileira” (2004-2005) e “Longos e antigos apelidos” (2014) são os dois últimos capítulos do livro. O primeiro parece continuar “O linguista e a fixação da norma”, pois novamente faz comparações entre a antropónímia em Portugal e no Brasil. O autor analisa, para tanto, nomes coletados nas listas telefônicas de São Paulo e de Lisboa e chega à conclusão de que os nomes e sobrenomes mais frequentes nas duas cidades parecem ser os mesmos: Maria, José e João, e Silva e Santos. O último capítulo diz respeito aos sobrenomes – o mesmo que “apelidos” em Portugal. É aqui analisado o excêntrico gosto do português por sobrenomes extensos desde os mais longínquos tempos, ainda que atualmente o cidadão português só possa gozar de quatro sobrenomes (a menos que algum deles, como aponta Castro, seja um vocábulo composto).

Depois de percorrer os estudos de linguística portuguesa pela Estrada de Cintra, chegamos à conclusão do incomensurável valor da obra de Castro. De leitura agradável e acessível, mostra-se de inestimável contribuição a linguistas das mais variadas áreas. São tratadas questões de linguística histórica, fonologia, morfologia, lexicologia, política de língua, entre outras. Por reunir os artigos escritos pelo autor ao longo de sua frutífera caminhada de professor e pesquisador, presta grande serviço aos colegas, sobretudo aos que se dedicam a estudos de onomástica portuguesa atual, já que, até o momento, não se é conhecida nenhuma outra obra de linguista que agrupe trabalhos tão completos sobre onomástica em Portugal.

REFERÊNCIAS

- CINTRA, L. F. LINDLEY. *A linguagem dos Foros de Castelo Rodrigo*, Lisboa, Centro de estudos filológicos, 1959, 2^a ed., Lisboa, INCM, 1984.
- _____, "Observations sur le plus ancien texte portugais non littéraire: *La noticia de Torto* (lecture critiquem date et lieu de rédacion)", *Actele Celui De-Al XII- Lea Congres International de Lingvistica Si Filologie Romanica* (1968), vol II, Bucarest, 1971, 99. 161-174.
- _____, "Sobre o mais antigo texto não-literario português: A notícia do Torto (leitura crítica, data, lugar de redacção e comentário linguístico)", *Boletim de Filologia*, vol. XXXI, 1990, p. 21-77.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. F. L. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1984, 1^a ed. brasileira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- LEÃO, D. N. *Origem da lingoa portuguesa*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1606 [on-line: Biblioteca Nacional Digital <http://purl.pt/50>]
- TEYSSIER, P. *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa, 1982, p. 35.

Recebido em: 02/04/2018

Aceito em: 15/07/2018