

Instrumento Crítico

Revista de Estudos da Linguagem

Universidade Federal de Rondônia
Campus de Vilhena

Universidade Federal de Rondônia
Campus de Vilhena

Instrumento Crítico

Revista de Estudos da Linguagem

Periodicidade anual

ISSN 1413-912X

Instrumento Crítico	Vilhena	N. 3	p. 1- 200	2010
---------------------	---------	------	-----------	------

Instrumento Crítico é uma publicação dirigida pelo Departamento de Estudos Linguísticos e Literários do Campus de Vilhena, da Universidade Federal de Rondônia

Revista criada por Osvaldo Duarte

Conselho Editorial

Gilda Marchetto, José Carlos Cintra, Josias Kippert, Marisa Fernandes,
Milena Cláudia M. Guidio, Osvaldo Gomes Oliveira, Rosana Nunes Alencar,
Osvaldo Duarte

Conselho Consultivo

Aginaldo José Gonçalves (UNESP - S. J. Rio Preto)
Alvaro Santos Simões Junior (UNESP - Assis), José Batista Sales (UFMS)
Luiz Roberto Veloso Cairo (UNESP - Assis), Sílvia Maria Azevedo (UNESP - Marília)

Coordenação da Revista e editoria

Osvaldo Duarte

Organização

Osvaldo Duarte e Marisa Fernandes

Textos em Inglês

Márcia Fernandes e Miguel Nenevê

Revisão do texto em Português

José Carlos Cintra, Josias Kippert, Marisa Fernandes,
Milena Cláudia M. Guidio, Osvaldo Gomes Oliveira, Rosana Nunes Alencar,
Osvaldo Duarte, Gilda Marchetto

Capa

Osvaldo Duarte

Correspondência e artigos para Instrumento Crítico devem ser encaminhados a:

Correspondence and articles for publication should be addressed to:

REVISTA INSTRUMENTO CRÍTICO

Departamento Acadêmico

Universidade Federal de Rondônia - UNIR

Av. Rotary Club, 14551 – CEP 76980-000 - Vilhena - RO - Brasil

dell@unir.br

Solicita-se permuta. Exchange desired. Se solicita canje. Si richied lo scambio.

On demande l'échange. Mam bittet um Austausch.

Catálogo na Fonte - Biblioteca Central UNIR - Porto Velho

INSTRUMENTO CRÍTICO. Revista de Estudos Linguísticos e Literários. N.3.
(2010) - Vilhena: UNIR. Departamento Acadêmico
Anual

ISSN 1413-912X

1. Linguística - Periódicos 2. Crítica literária - Periódicos I. Departamento de Estudos
Linguísticos e Literários - Campus de Vilhena - Universidade Federal de Rondônia

CDU - 801.05

SUMÁRIO / CONTENTS

Apresentação

ARTIGOS ORIGINAIS / ORIGINAL ARTICLES

1. **Oswald e Eisenstein: Relações intersemióticas** 11
Oswald e Eisenstein: Intersemiotic relations
Susanna Busato Feitosa
2. **Vagas, voláteis, visionárias: Florbela Espanca e Cecília Meireles**19
Vague, volatile, visionary: Florbela Espanca and Cecília Meireles
Vitor Hugo Fernandes Martins
3. **E a última, eu já te contei? A expressividade dos traços narrativos na poesia de Ana Cristina Cesar**.....41
Have I told you the last ones? The expressivity in the narrative traits in the poetry by Ana Cristina Cesar
Raquel Dal Cortivo
4. **No fim da página sou o eco - Breve estudo da poesia de André Carneiro**.....53
At the end of the page I am the echo
Osvaldo Duarte
5. **Uma incursão no universo histórico-literário de Saramago e Cardoso Pires**...83
An incursion in the history-literary universe by Saramago and Cardoso Pires
Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
6. **A educação clausttral numa obra romântica**.....99
The clausttral education in a romantic work
Sílvia Craveiro Gusmão-Garcia
Antonio Manoel dos Santos Silva
7. **A poética da geometria: Sebastião Salgado**.....123
The poetic of geometry: Sebastião Salgado
Tieko Yamaguchi Miyazaki
8. **A narrativa infanto-juvenil e suas funções**.....129
Stories for children and youth and their role
Odette Penha Coelho
9. **O jogo da parafrase**.....141
The paraphrase game
Nair F. Gurgel do Amaral
10. **Redação: instrumento gerador de consciência crítica**.....159
Writing: generator instrument of critical conscience
Maria Cristina Victorino de França

11. O território Federal do Guaporé e as primeiras iniciativas para a organização escolar - 1943-1944.....	159
The Federal Territory of Guaporé and the first attitudes for the school organization – 1943-1944	
<i>Pascoal de Aguiar Gomes</i>	

TEXTOS DE CRIAÇÃO / TEXTS OF CREATION

Exemplos do insondável - Especial André Carneiro.....	171
Seleção de textos e organização	
<i>Osvaldo Duarte</i>	
Uma criação original.....	173
Apreciação Crítica	
<i>Nilo Scalzo</i>	
Biobibliografia Resumida.....	174
Exemplos do insondável - Uma Antologia	178
Palavras da crítica	188
Bibliografia para o estudo de André Carneiro.....	190
Normas para preparação de originais.....	197

APRESENTAÇÃO

Criada em 1998, a revista *Instrumento Crítico* teve a circulação interrompida por razões administrativas quando era preparado o seu terceiro número. Os antigos editores, os colaboradores, a equipe de produção e seus leitores, contudo, nunca desistiram do projeto que precisou de apenas dois números para assinalar sua importância, especialmente para o curso de Letras da Universidade Federal de Rondônia e para os profissionais das ciências humanas na Amazônia.

Após longa e indesejada ausência, a revista *Instrumento Crítico* volta para reafirmar seus propósitos iniciais em favor da reflexão rigorosa em torno das artes, das letras, da linguagem e da sociedade, como forma de melhor compreender o país e em especial a Amazônia. Reafirma também o propósito de contribuir para a integração dos profissionais da área de letras no contexto amazônico para além das fronteiras, além de servir de instrumento na definição de caminhos e autorreflexão da UNIR como universidade.

Reconhecendo uma antiga e insanável dívida com seus colaboradores, o Departamento Acadêmico de Estudos Linguísticos e Literários decidiu por incluir neste número de *Instrumento Crítico* os artigos aceitos para publicação antes do revés imposto à revista e acima aludido. Como os autores dos textos foram liberados para publicá-los em outros veículos, não descartamos a possibilidade de um ou outro artigo ter sido divulgado anteriormente, circunstância da qual isentamos publicamente os autores. Mesmo assim, esforçamo-nos (com alguns insucessos) para contactá-los e informá-los desta publicação.

Mantivemos, da mesma forma para este número, os nomes dos colaboradores que compuseram o Conselho Consultivo da revista no período da escolha dos textos ora publicados: Alvaro Santos Simões Júnior, Agnaldo José Gonçalves, Luiz Roberto Veloso Cairo e Silvia Maria Azevedo, da UNESP e José Batista Sales, da UFMT, cujo profissionalismo nos inspira nesta retomada.

Com prazer correspondente ao ímpeto criador daqueles que em 1988 idealizaram a essa revista, oferecemo-la ao leitor, esperando que seja verdadeiramente um Instrumento para a crítica produtiva e que este retorno seja duradouro.

Departamento de Estudos Linguísticos e Literários

Artigos originais

OSWALD E EISENSTEIN: RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS

Susanna Busato FEITOSA¹

RESUMO: O artigo analisa as relações intersemióticas existentes entre a poesia de Oswald de Andrade e seus efeitos plásticos a partir da teoria da montagem cinematográfica desenvolvida por Serguei Eisenstein, cineasta russo, contemporâneo de Oswald.

UNITERMOS: Oswald de Andrade; Eisenstein; poesia brasileira; montagem; justaposição; similaridade.

Um estudo investigativo da poética de Oswald de Andrade não pode esquivar-se das vias iluminadoras que o contexto das artes do período (final do século XIX e início do século XX) oferece ao leitor de Oswald. As relações intersemióticas latentes no diálogo entre os diferentes sistemas promovem o debate e aguçam o olhar para os procedimentos formais de construção sónica que se projetam na base do objeto a ser investigado.

Segundo Oswald de Andrade a “literatura é a arte de vivificar a história do homem e do mundo pelas leis do ritmo pictórico, escultórico e musical – na palavra” (*sic*). A arte verbal revelar-se-ia aqui como catalisadora e transformadora dos elementos digitalizados pelas artes. A cultura brasileira de então estava encerrada, perpetuando e alimentando-se de uma arte aurática de fim de século que ignorava o alcance do processamento das informações geradas pelos novos meios de produção artísticos. A retórica grandiloquente fossilizava as formas e empobrecia a matéria de que se valia. A Poesia Pau-Brasil, expressão que nomeia a proposta poética de renovação utópica, impõe-se nesse contexto como um sinal de alerta e amplifica o sentido do nome. “Pau-brasil”: matéria-prima de nossa inteligência lúdica que devora a projeção utópica do outro (do estrangeiro) sobre nós e devolve-

¹ Prof^a. Dr^a. da UNESP – Universidade Estadual Paulista – Campus de São José do Rio Preto – 15054-000 – São Jose do Rio Preto – SP.

a, exporta-a enquanto produto *ready-made*, pronto para o uso, tecnologia nacional, a nossa resposta à política cultural de expropriação das raízes que fundou – pela dor – uma nação nos trópicos.

A importância do projeto poético oswaldiano impõe-se, portanto, numa perspectiva que o lê enquanto signo sinalizador da descoberta de uma linguagem literária que articula os materiais de que se vale – a tradição lírica (a “escola”) e o amálgama étnico-linguístico miscigenado (a “floresta”); justapondo-os numa nova ordem, numa nova perspectiva que recoloca os signos em outra escala desniveladora da ordem hierárquica, que privilegia o eixo da contigüidade como modelo para a arte.

Aqui estamos em frente a uma problemática – a busca das equivalências no eixo da contigüidade – que norteará nosso pensamento acerca das relações intersemióticas entre Oswald de Andrade e Serguei Eisenstein.

O projeto poético oswaldiano encontra no pensamento antropofágico os elementos necessários à construção um movimento estético deflagrador de uma consciência que permeará outros projetos como o Movimento Tropicalista e o Movimento da Poesia Concreta trinta e poucos anos mais tarde. Vinculada à revolução tecnológica, à reformulação dos padrões artísticos, a antropofagia busca o resgate de um olhar primitivo sobre a cultura brasileira e sobre a linguagem. A busca pelo “sentido puro” está voltada para o resgate dos elementos construtores de significâncias: a palavra, elemento sógnico tomado na sua natureza ideal, desmimetizado do convencionalismo e elevado à condição inauguradora de um olhar infantil e revelador do mundo. Constrói Oswald, de forma sintética, o poema *3 de maio* que nos sugere:

*Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que nunca vi.*

A “descoberta” permeada pelo olhar infantil e primitivo devolve a linguagem à sua natureza sógnica, de representação ideogrâmica do mundo, que busca um paradigma novo para conceber a articulação dos elementos que elege do mundo como material poético.

Dessa forma, a linguagem poética de Oswald constrói-se em busca da síntese, do equilíbrio, do acabamento formal; tudo isso visto sob uma nova perspectiva, numa mudança considerável de eixo e ponto de vista,

pronta para fazer o recorte e articulá-lo numa nova escala, num novo padrão de grandeza e valoração, assim como o desenho infantil que expressa os elementos sem a preocupação de inseri-los numa perspectiva que tenha como centro um ponto de fuga convergente e deflagrador da ordem hierárquica de todos os elementos. De modo analógico, a poesia oswaldiana altera a visão unificadora do espaço e dispõe os elementos numa lógica descentrada de um eixo único.

No poema

amor
humor

o poeta elege a parataxe como procedimento de construção, privilegiando as relações de similaridade na justaposição dos materiais sígnicos: “amor” e “humor”. Tais signos mantêm com a tradição e com a modernidade uma relação de ironia e de analogia. O poema faz a negação da analogia pelo procedimento da ironia. Em termos formais, o poema articula pela analogia os elementos gráfico-sonoros. O conflito se estabelece na ironia implícita na montagem deste poema, que dialoga com a tradição lírica e sublime do amor, negando-a, para, com toda a força da síntese, recuperar uma outra tradição joco-séria dos poemas satíricos. A justaposição dos dois termos “amor” e “humor”, diversos no alcance de seus significados, apresentam na forma os elementos de conexão: o sufixo “-mor” indica o ponto de contato; e os radicais “a” e “hu” deflagram o movimento relacional baseado no conflito, na oposição que subverte a ordem linear do eixo sintagmático, instaurando o acorde dissonante eclodido no eixo do paradigma. A tensão não se resolve e propõe pelo movimento, pela simultaneidade da percepção, esta construção ideogrâmica.

Neste momento estamos perto daquilo que entrevemos como iluminador da lógica, que mobiliza os procedimentos de construção da poética de Oswald de Andrade.

Ao deslocar para o eixo paratático o signo oswaldiano, aludimos à força não-hierárquica, não-simbólica que promove a relação entre as esferas de significância da linguagem. Se tomarmos as artes plásticas de vanguarda, que influenciaram as letras e as artes naquele período, encontraremos no Cubismo analítico de Picasso um procedimento de

elaboração artística que se apóia na metonímia, para construir relações paramórficas. A representação pictórica nesse contexto elege o traço e o recorte como os protagonistas; o referente é escamoteado para outra instância e revela-se nas zonas de vizinhança dos caminhos que os traços, os volumes e as cores vão tecendo na tela. Os procedimentos de recorte, colagem e montagem são edificadores dos sentidos, das metáforas, das imagens sugeridas no espaço pictórico. O conflito estabelecido pelas zonas de vizinhança permite um olhar crítico e ordenador do código numa outra lógica. A justaposição dos elementos no sintagma eliminaria os elos lógicos coesivos, promovendo a ordenação paratática, analógica e icônica.

Montagem, parataxe, justaposição, paramorfismo, similaridade, simultaneidade: a poesia de Oswald vale-se de procedimentos de natureza plástica presentes na concepção de sua linguagem. A teoria da montagem cinematográfica desenvolvida por Serguei Eisenstein, cineasta russo, contemporâneo de Oswald, trabalha o procedimento básico da montagem em termos artísticos, segundo o pensamento relacional, deflagrador de sentidos, observado em diferentes linguagens. O estudo do ideograma, realizado por Ernest Fenollosa (Campos, 1977), traz para Eisenstein os elementos necessários para a construção de sua teoria da montagem cinematográfica.

A montagem, para Eisenstein (1969, 1970, 1977), é conflito e tem na base uma natureza ideogrâmica: o processo relacional. O ideograma sozinho traz a imagem do objeto que representa e mantém com ele uma relação indicial, que, com o tempo, com a evolução dos meios de produção (papel e tinta), sofreu alterações, determinando forma. Eisenstein centra sua atenção nos ideogramas “copulativos”, ou seja, aqueles cuja série não deve ser considerada como uma soma, mas como um produto, um valor de grau diferente. O cineasta prossegue seu pensamento dizendo que cada um dos traços, separadamente, “corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um conceito”. O ideograma seria esse signo construído por um processo relacional, que implicaria (como afirmou Jakobson) uma seleção e uma combinação. As relações por contigüidade neste contexto sucumbem às relações por similaridade. Em outras palavras: a força que une um traço, um ideograma a outro, é de natureza icônica; baseia-se na relação por semelhança de traços entre um e outro. O conceito advindo da justaposição dos elementos somente é lido assim por meio do movimento relacional. Sem esse movimento, lê-se apenas os elementos na sua individualidade semântica.

O princípio da montagem de Eisenstein parte, ou melhor, ganha força argumentativa, portanto, com a observação da composição da linguagem ideogrâmica. Os elementos de que se compõe o ideograma guardam a sua individualidade e geram a tensão por força “analógica” relacional. Segundo Fenollosa (1977, p.124), “nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas”. O método ideogrâmico de compor estaria, então, na base da natureza construtiva da montagem.

Montagem, para o cineasta russo, é conflito. A representação do objeto implica sua desintegração em diversos planos. A montagem atua no corte, na seleção e combinação dos elementos num outro plano, construindo uma outra série. A operação inerente à montagem subentende um olhar simultâneo do objeto. Nas artes plásticas, sobretudo no cubismo, atua um procedimento metonímico, que decompõe o objeto e reorganiza-o segundo uma lógica que tem como dominante as relações por similaridade, ou seja, o que une os fragmentos não é mais uma lógica do contínuo, da ilusão, do objeto na forma como ele se apresenta; o que une os fragmentos é uma lógica das semelhanças e dos contrastes, que redefinem o objeto, projetando-o no espaço geometrizar do quadro. A sensação de movimento experimentada pelo olhar ao percorrer os traços, na tentativa vã de reconhecer, é o signo primeiro criado por essa experiência. Provocar o olhar e oferecer o objeto como visão é o objetivo que se procura nessa experiência.

O procedimento da montagem aqui tomado em seu aspecto estético promove a disseminação de sentidos. As formas sugerem, criam relações, provocam e rompem a expectativa, inserindo o leitor dessas formas como coautor dos textos.

Da representação à imagem: este é o percurso desenhado por Eisenstein que sublinha o trabalho formal com o material sógnico para resgatar séries intelectuais, imagens, efeitos de sentido advindos das relações analógicas entre os elementos justapostos.

O poema

*bonde
O transatlântico mesclado
Dlendlena e esguicha luz
Postretutas e famias sacolejam*

A construção sígnica neste poema realiza-se numa estrutura que condensa nos elementos lexicais e morfofonéticos a gama expressiva dos traços culturais representados. “Postretutas” e “famias”, por exemplo, são vocábulos configuradores de uma dimensão desfuncionalizadora dos papéis sociais, e promovem o processo de diferenciação no discurso. Concorrem para esse efeito deslexicalizador os verbos “dlendlena” e “sacolejam”; aquele realiza onomatopaicamente o movimento deste último em termos do paradigma de movimento e transferência de formas e funções. Assim, para a construção sintáticosemântica dos versos concorre o traço sonoro suprasegmental, que se configura como uma fala paralela a dialogar com o traço léxicográfico. A alternância dos encontros consonantais – tr/tl/cl/dl/tr – e a disseminação das linguodentais, guturais e laterais configuram-se como um traço significante que, pela dominância, caracteriza-se como um texto sincreticamente articulado com a concisão da estrutura sintática das palavras nos versos. A montagem está presente aqui na relação entre os traços fonomorfossintáticos que concorrem para acentuar o nível semântico das palavras envolvidas.

Julio Cortázar, em “Para uma poética” (1974, p.87-8), afirma que “a direção analógica é uma força contínua e inalienável em todo o homem” e que “o poeta se apresenta como o homem que reconhece na direção analógica uma faculdade essencial, um meio instrumental e eficaz”. Mais adiante, afirmará que “a metáfora é a forma mágica do princípio da identidade”. A apreensão ideogrâmica estaria, pois, ligada à direção analógica que coloca em relação o raciocínio poético, organizado, então, em termos paratáticos, fundadores da forma, que emite a mensagem no traçado dos significantes.

Em *o bonde*, a perspectiva fragmentada e concisa de sua natureza subentende um procedimento de construção que tem na montagem o instrumento de tensão na sequência combinatória dos traços. A tensão é gerada no princípio da equivalência. No eixo combinatório do sintagma, a montagem dos traços significantes de natureza morfofonêmica são submetidos à escolha no eixo do paradigma e projetados na sequência. O conflito estabelecido na relação dos elementos de natureza morfofonêmica e lexical gera a desconstrução dos contornos absolutos das coisas. Insere, outrossim, a dinâmica do movimento instaurado pela própria natureza e relação dos elementos no espaço, de modo a produzir uma realidade múltipla e variável,

deflagrada por uma perspectiva outra, plural, geradora das aparências e, por conseguinte, das incertezas. O que insere o mecanismo da montagem na construção das seqüências neste poema é a relação, o movimento dos significantes (a representação) que geram efeitos de sentido (as imagens).

A montagem, portanto, enquanto procedimento estético de construção das imagens, obriga-nos, segundo Sypher (1980, p.203), “a ver as coisas dentro de uma perspectiva múltipla, remetendo o tempo para longe e fixando a representação numa imagem dividida semelhante à perspectiva plana cubista”. O estilo de Oswald de Andrade estaria direcionado, enfim, para o acabamento da composição, no sentido de sugerir, de trabalhar com a alusão, com a gestualidade corporal dos elementos envolvidos na montagem dos enquadramentos sintáticos das imagens visuais e das palavras.

A palavra poética em Oswald de Andrade tende para a condensação, porque é influenciada pela pintura e pelo cinema (espaço-tempo; estaticidade-dinamicidade). Tende para a síntese, para a essência, ou seja, ela se cifra numa relação essencial com o mundo. Ela apreende o que é substantivo, e, despojada de qualquer artificialismo relacionado ao detalhe ornamental do discurso, da figura que se apresenta; teríamos a palavra poética oswaldiana representada numa esfera que se estende para a visualidade de sua composição, e para a cinética das formas, dialogando, portanto, com a linguagem cinematográfica.

Podemos terminar nosso raciocínio enriquecendo-o com uma citação de Mendilow (1972, p.31):

“Os experimentos e inovações mais importantes feitos por pintores, escultores, compositores e romancistas provêm não apenas da total exploração das qualidades inerentes aos media em que trabalham, mas, mais do que isso, precisamente de suas tentativas para transcendê-los e veicular efeitos e ilusões além das capacidades estritas dos meios limitantes”.

FEITOSA, Susanna Busato. *Oswald e Eisenstein: Intersemiotic relations*. INSTRUMENTO CRÍTICO. Vilhena, 3:11-18, 2010.

ABSTRACT: The article analyses the existing intersemiotic relations between Oswald de Andrade's poetry and his plastic effects using the theory of cinematographic assemblage developed by Serguei Eisenstein, russian filmmaker, contemporary to Oswald.

KEYWORDS: Oswald de Andrade; Eisenstein; brazilian poetry; assemblage; juxtaposition; similarity.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. (Org.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CHKLÓVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: EIKEHNBAUM, B. et.al. *Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978. p.39-56.
- CORTÁZAR, Julio. Para uma poética. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.85-101.
- EISENSTEIN, Sergei M. *Film Form*. New York: Harcourt Brace, Jovanovich, 1977.
- _____. *Film Sense*. London: Faber and Faber Limited, 1970.
- _____. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- MENDILOW, Adan A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- PIGNATARI, Décio. A ilusão da contigüidade. In: *Revista Através I*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- SYMPHER, Wylie. *Do rococó ao cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

VAGAS, VOLÁTEIS, VISIONÁRIAS: FLORBELA ESPANCA E CECÍLIA MEIRELES

Vitor Hugo Fernandes MARTINS¹

Para Miguel Nenevê

RESUMO:Leitura, pelo viés temático-estilístico, da poesia de Florbela Espanca e Cecília Meireles, visando a descobrir-lhes as convergências e divergências.

UNITERMOS: Florbela Espanca; Cecília Meireles; Neossimbolismo; estudo comparativo; temática; estilística.

Tudo é vago e incompleto! E o que mais pesa
É nada ser perfeito. É deslumbrar
A noite tormentosa até cegar,
E tudo ser em vão! Deus, que tristeza!...
Florbela Espanca, *Reliquiae*,
O meu impossível.

Asas tênues do éter
sobem mil andares.
Entre os dedos densos
procura-se o corpo
do invisível pássaro:
calhandra? andorinha?
Só se sentem asas.
Pois a morte e a vida
tem o mesmo rosto,
transparente e vago.”

Cecília Meireles, *Metal rosicler*, poema 19

Introdução

Em relação aos movimentos artísticos e literários, é consenso quase unânime entre historiadores, teóricos e críticos considerar-se o Simbolismo um divisor de águas, a partir do qual podem-se balizar as rupturas mais radicais no que toca a cânones estéticos. Sobretudo se a pauta for

¹ Docente da Universidade Estadual da Bahia.

poesia. É certo, houve antes o Romantismo, também um desvio às normas (e não só estéticas e literárias); e Edgar Allan Poe (1809 – 1849), um simbolista *avant la lettre*, precede Charles Baudelaire (1821 – 1867). É certo, ainda, que a seguir virá o Modernismo, outra ruptura, a qual irá de encontro aos românticos, e ao encontro dos simbolistas, pelo menos uma vertente da lírica modernista.

Esse realce dado ao Simbolismo não é gratuito. Nossa proposta aqui é descobrir correspondências, para usarmos uma das palavras-chaves dos românticos e, especialmente, dos simbolistas, entre Florbela d'Alma Espanca (1895 – 1930) e Cecília Meireles (1902 – 1964). Correspondências – consideradas as devidas idiossincrasias de cada poeta – quanto às matérias e às maneiras de poetar, e que as irmanam, logicamente, não no Simbolismo, mas no Neossimbolismo. Vale dizer, a face órfica, ocultista, misteriosa, hermética, esotérica, enigmática, sugestiva, do Modernismo, cujos paradigmas são, sem dúvida, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) e Arthur Rimbaud (1854 – 1891), no século XIX, e Rainer Maria Rilke (1875 – 1926), no século XX.

Na busca dessas correspondências, das senhas às sendas, serão dois os nossos caminhos críticos: o primeiro levará em conta os *motivemas*, ou, para sermos mais precisos, *topoi*, entendidos como um recorrente repertório lexical, semântico, imagético, simbólico, metafórico, na esteira de Tomacheveski; o segundo, os *estilemas*, isto é, as soluções poéticas, os tiques e as bossas, que de tanto frequentarem a poesia da *Princesa Encantada da Quimera* e a da *Pastora de Nuvens*, configuram um padrão estilístico, agora já na esteira de Guiraud (1978, p. 145-7). Dessa maneira, nossa leitura se fará prioritariamente pela abordagem temático-estilística. O que não impedirá, por outro lado, que num passo ou noutro, possa haver o aproveitamento de outras modalidades críticas. Até porque, como sabemos, obsessões temáticas e estilísticas frequentemente permitem leituras biopsicocríticas. De todo modo, sempre importará antes a *grafia* que a *bio* e a *psique*.

Os poemas de Florbela Espanca e Cecília Meireles citados aqui pertencem, respectivamente, a *Sonetos* (1998) e a Cecília Meireles – *Obra Poética* (1958).

1. Do país vago à *Vaga Música*

Segundo o poeta de *Les fleurs du mal* (1857), *Existe uma certa glória em não ser compreendido* (apud FRIEDRICH, 1991, p. 16). Essa concepção baudelairiana tem a ver com a postura aristocrática, fechada, iniciática, dos poetas simbolistas, no que se refere à concepção e elaboração de seus poemas, objetos não-burgueses. Haja vista neles a expressiva reincidência de símbolos como *castelo* (daí o *Castelo de Axel*, um dos estudos mais ambiciosos e ousados sobre o Simbolismo, de 1936, de autoria do ensaísta norte-americano Edmond Wilson) e *torre* (daí *Turris Ebúrnia*, com certeza, o sintagma mais caro aos simbolistas e, por herança, aos neossimbolistas, como atestam os versos de Florbela Espanca, a *Castelã da Tristeza*, e de Cecília Meireles). Quer dizer, no Simbolismo, poesia implica um discurso indireto, cifrado, um culto ao oculto, a *religião da poesia* (e não mais a *poesia da religião*, como para a maioria dos românticos), esoterismo (e não exoterismo), enfim, vaguesas (e não certezas), voos, visões.

Uma vez que herdeiro do Simbolismo, o Neossimbolismo, vertente órfica do Modernismo, na Europa e nas Américas (Não nos esqueçamos do grupo de *Orpheu*, de 1915, e de *Presença*, de 1927, em Portugal, e de *Festa*, de 1930, no Brasil), revelar-se-á igualmente uma poesia para iniciados, criptológica. Contraparte, portanto, da vertente modernista cerebrina, intelectual, avessa à música, à obscuridade e ao vago; e afeita às artes plásticas, à lucidez e à precisão, a Paul Valéry (1871 – 1945), a Jorge Guillén (1893 – 1975), a João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999). Não que esses três poetas não tivessem tido namoros com o Surrealismo, mas, programaticamente, resolveram filiar-se ao Cubismo. Preferiram (sobretudo o brasileiro) a geometria ao sonho, o rigor ao acaso, o *sol* às *nuvens*.

Duas das herdeiras do Simbolismo, uma portuguesa, Florbela Espanca, e uma brasileira, Cecília Meireles, simbolizam, à perfeição, via poesia, e cada uma a seu modo, a ética e a estética neossimbolistas. Dessa maneira, se poesia implica mistério, segredo, sugestão, imprecisão, vagueza, inefabilidade, há de implicar também uma representação literária que corresponda a tudo isso.

Atentemos inicialmente para o que há de vagueza na poética de Florbela Espanca e Cecília Meireles.

*Caem as folhas mortas sobre o lago!
Na penumbra outonal, não sei quem tece
As rendas do silêncio... Olha, anoitece!
- Brumas longínquas do País Vago...*

*Veludos a ondear... Mistério mago...
Encantamento... A hora que não esquece,
A luz que pouco e pouco desfalece,
Que lança em mim a bênção dum afago...
(ESPANCA, Outonal. In. *Charneca em flor*, 1930)*

*Cemitério das almas... – que tristeza
entre as papoulas de tão vaga essência?
(Tudo é sombra de sombras, com certeza...*

*O mundo, vaga e inábil aparência,
que se perde nas lápides escritas,
sem qualquer consistência ou consequência.
(MEIRELES, Cenário. In. *Romanceiro da
Inconfidência*, 1953).*

Esses dois excertos, mesmo que breves, permitem-nos reconhecer correspondências temático-estilísticas entre as duas poetisas e, ainda, a filiação delas com o Neossimbolismo. A ver. Aos quartetos de Florbela Espanca, a par dos símbolos *penumbra*, *outonal*, *anoitece*, *Brumas*, *longínquas*, *Vago*, *Mistério* – mais do que símbolos, índices neossimbolistas recorrentes em toda a obra da poeta portuguesa –, comparecem as impressões sensoriais (visual-táteis) e as reticências, outros dois recursos de que se servem, sem parcimônia, os neossimbolistas (assim também como se serviram antes os simbolistas), como que para sugerir, e não mostrar. Afinal, conforme a lição do poeta de *L'après-midi d'un faune* (1876), *Deve haver sempre um enigma na poesia* (MALLARMÉ *apud* BALAKIAN, 1985, p.68). Mais: as reticências, sendo signos (estão no lugar de), especificamente, índices, apenas entremostam o objeto, aludem-

no, o que *indicia* novamente o impreciso, o vago, e a luta da poeta contra o inefável, na ânsia de estabelecer correspondências entre o finito (mundo natural) e o infinito (mundo espiritual).

O léxico de Florbela Espanca, porque neossimbolista, é precioso, mas não no sentido parnasiano, adiposo, e sim no sentido barroco, lúdico. Por isso recorrentemente *joga com* (convém lembrarmos aqui que *símbolo* vem do grego *symbolon*, do verbo *symbollein* = lançar com) *Sombras, Névoas, Noites, Outonos, Brumas, Crepúsculos, Sonhos* (quase sempre com maiúsculas e no plural), *luar, infinito, cinzas, neves, nuvens, poentes*. Vale dizer, símbolos de imprecisão, indefinição e impermanência de que lança mão a poeta. Daí ela confessar, em *Minha tragédia*, de *Livro de mágoas* (1919):

*Tenho ódio à luz e raiva à claridade
Do sol, alegre, quente, na subida.
Parece que a minha'alma é perseguida
Por um carrasco cheio de maldade!*

Por outro lado, a poesia de Florbela Espanca, que esplende em cromatismo e plasticidade, traços herdados do Simbolismo, e frequentes também na de Cecília Meireles, vale-se, com mais insistência e considerando-se a frequência, do *roxo* (violeta, lilás), do *amarelo* (dourado, oiro) e do *cinza* (cinzento). No simbolismo dessas cores, podemos ver símbolos de intensidade do corpo e da alma; *de perversão e de exaltação impura do espiritual e do estético, uma materialização do espiritual e do estético, uma degradação do imortal em mortal; tristeza, melancolia, enfado* (CHAVALIER, 1989, p. 669-61). Em outras palavras, *pathos, eros e thanatos*. Ou seja, os três motivos nucleares da poeta e pelos quais podemos chegar, indiciamente, à mulher Florbela Espanca.

Quanto aos tercetos da poeta de *Vaga música* (1942), neles estão presentes também, insistentemente, os símbolos da vagueza, por meio do substantivo (*sombra*, um dos mais assíduos do léxico simbolista e neossimbolista, e que se iconiza pela sua repetição, pela sua *sombra*, em seguida, na locução adjetiva); do adjetivo (*vaga*, nas duas estrofes e a *vagar* por toda a obra ceciliana, em verso ou prosa); do verbo (*se perde*) e da locução adjetiva (*sem consistência*). E, se nesse excerto a poeta não recorre às reticências, como frequentemente ocorre em seus poemas, há uma

constatação digna de nota: o tema diz respeito à Inconfidência Mineira, isto é, a um acontecimento histórico, datado, localizado, da vida nacional, pronto, portanto, para ser hiperbolizado (como o fariam os românticos) ou marmorizado (como o fariam os parnasianos). O que ocorre, porém, é que a poeta transfigura-o. Poetiza-o, cifradamente, orficamente, lacunarmente, o que instaura uma atmosfera imprecisa, nebulosa, vaga. De pura *evanescência*, para tomarmos de empréstimo o termo felicíssimo de Mallarmé. Em consequência disso, dilui-se a referência histórica, concreta, objetiva. Motivo pelo qual os dados da realidade empírica desconcretizam-se, desrealizam-se, *nebulizam-se*. Não gratuitamente *nuvens* movem-se amiúde pela poesia de Cecília Meireles (bem como pela de Florbela Espanca).

A título de ilustração para o nosso argumento – porém longe de pensarmos em estabelecer valoração entre poemas (e poetas), sublinhemos –, pensemos agora, em confronto, no *Auto do frade* (1984), de João Cabral de Melo Neto. O que constatamos nesse poema dramático, que também tematiza um referente histórico, datado, localizado e nacional, é, ao contrário do de Cecília Meireles, exatamente a sua recusa à imprecisão e à vagueza. Razão por que não há no poema (como de resto em toda a poesia de João Cabral de Melo Neto) sequer um único emprego das reticências; razão por que o *sol* (da *atenção*), e não a *lua*, é que a palavra-chave da poética cabralina; razão por que seu léxico é o da concretude, o do *engenheiro, que pensa o mundo justo / mundo que nenhum véu encombre* (MELO NETO, 1995, p. 69). Do que inferimos uma visada objetiva, materialista, imanente, da parte do poeta pernambucano.

Por seu turno, a opção de Florbela Espanca e de Cecília Meireles pela poética da obscuridade, do velamento, pressupõe uma visão de mundo transcendente, mais idealista (a Antero de Quental, aliás, muitas vezes citado, explícita ou implicitamente), para a portuguesa; mais espiritualista (segundo mesmo o programa da revista modernista *Festa*), para a brasileira. É verdade que esta num tom extático, de contemplação; aquela, desesperado, de *Exaltação*, de *Neurastenia* (títulos de sonetos). Evidentemente, entre a poeta portuguesa e a brasileira existem correspondências temáticas, quanto à superação do mundo das aparências, e à *fome e sede de Infinito* (*Ser poeta*, In. *Charneca em flor*), de *partir para o País da Luz* (soneto VII), e à busca da transcendência, de que

reiterados signos ascendentes, etéreos, voláteis, das duas poetisas nos dão prova e de que nos ocuparemos na seção seguinte.

2. Da *Alada Canção* às *Asas tênues do éter*

Em consonância com o que dissemos linhas atrás, a busca do que transcende, do que ascende, para Florbela Espanca e Cecília Meireles, implica necessariamente a busca de signos (símbolos, índices e ícones) para a sua representação. Já vimos alguns desses signos e quanto há de segredo, de vago, neles. Agora, num segundo momento, interessa-nos rastrear e explicitar os signos do sagrado, do etéreo, do volátil, nas poéticas florbeliana e ceciliana.

Investigando com atenção as imagens e as metáforas dos sonetos de Florbela Espanca, constatamos a significativa recorrência de um léxico elevado, do alto, melhor, *para* o alto. Nesse sentido, os poemas jogam com nomes: *Asas, Nuvens, Névoas, Fumos, voos, Céus, Altura, Infinito, Ideal, subidas, Via-Láctea, astros, estrelas, torres, píncaros, montanhas, planície*; com verbos, *voar, subir, voltejar, pairar, erguer (-se), esvoaçar, ascender, alevantar (-se), flutuar, altear*; com adjetivos, *alto(a), altivo(o), alado(a), erguido(a), Intangível*; e com advérbios e locuções adverbiais, *altivamente, lá, mais alto, mais além*. No que concerne à imagética e à metaforização, tem aí presença garantida os seres alados, como *rouxinóis, borboletas, pombas, águias, condor, gaivotas, andorinhas e falenas*.

Ora, tal reincidência de motivos voláteis, cifrados por signos simbólicos, *borboletas*, indiciais (simbolistas por excelência)², *nuvens*, e icônicos, *Torres*, na poética de Florbela Espanca, deve ser decifrada. Ao fazê-lo, penetramos, via renitentes e obsedantes signos do alto, do volátil, na concepção idealista do Ser. Desse modo, a *sede de Infinito* que se textualiza articula-se ao contexto biográfico da poeta alentejana. Numa de suas cartas a Guido Batelli, de 19/07/30, ano em que falece, ao que tudo indica, suicidando-se, Florbela Espanca confessa:

² Se entendermos *índice* peircianamente, isto é, como um *Signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive), tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo* (PEIRCE, 1977, p. 74), perceberemos quanto o signo indicial, por antes mencionar e aludir, que mostrar, era (é) mais rentoso para os simbolistas e neossimbolistas.

“... O meu mundo não é como o dos outros; quero demais, exijo demais; há em mim uma sede de infinito, uma angústia constante que eu nem mesmo compreendo, pois estou longe de ser uma pessimista; sou antes uma exaltada, com uma alma intensa, violenta, atormentada, uma alma que não se sente bem aonde está, que tem saudades sei lá de quê!”(ESPANCA, 1988, p. 74-75).

Como vemos, a poeta filia-se ao Idealismo, aspira ao Absoluto, tem *febre do Além*, o que, aliás, parece estar entranhado na alma e na literatura portuguesas. Haja vista Luís de Camões, o de *Os lusíadas* (1572), Pe. Antônio Vieira, o da *História do futuro* (1718), Antero de Quental, o de *Sonetos completos* (1886), e Fernando Pessoa, o de *Mensagem* (1934), para citarmos apenas quatro nomes, e dos maiores.

Vejamos agora, com mais atenção, o já referido soneto *Ser poeta*, que traz, à perfeição, os *motivemas* e *estilemas* florbelianos:

*Ser poeta é ser mais alto, é ser maior
Do que os homens! Morder como quem beija!
É ser mendigo e dar como quem seja
Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!*

*É ter de mil desejos o esplendor
E não saber sequer que se deseja,
É ter cá dentro um astro que flameja,
É ter garras e asas de condor!*

*É ter fome, é ter sede de Infinito!
Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim...
É condensar o mundo num só grito!*

*E é amar-te, assim, perdidamente...
É seres alma, e sangue, e vida em mim
E dizê-lo cantando a toda gente!”*

Efetivamente, aí estão dois dos três motivos nucleares da poeta portuguesa, aos quais já nos referimos neste estudo, bem como suas maneiras peculiares de representá-los. Rastreemo-los e explicitemo-los.

Primeiro motivo: *pathos*. A poesia de Florbela Espanca causa um certo estranhamento em virtude de optar por formas poemáticas tradicionais (como o soneto, com o decassílabo heróico) e, sobretudo, por ser uma poesia que se volta para o sujeito, e não para o objeto, frustrando, assim, os programas futuristas e modernistas. Trata-se de uma poesia de confissão, em que narcisisticamente a poeta se expõe de corpo e alma, e não de ficção (Como será a de Fernando *Pessoas*). Dito melhor: a poeta portuguesa revela mais o Eu-empírico do que o Eu-poético. Por isso discordamos de José Régio, para quem um dos males de Florbela Espanca foi *ela ser de mais para uma só* (ESPANCA, 1998, P. 25). Certo, foi ela também um ser de alma transbordante, *alma atlântica*, mas não soube *multiplicar-se* literariamente, melhor, ficcionalmente. Enfim, não soube *fingir* a sua dor, não soube *outrar-se*. Aliás, como também não o soube outro *gauche*, o *labirinto* Mário de Sá-Carneiro. Daí, para Florbela Espanca, o *Reino de Aquém e Além Dor*. Daí sua volubilidade (*E não saber que se deseja!*), sua intensidade (*É ter cá dentro um astro que flameja*), sua neurastenia, expressa no tom exaltado do poema, na incidência dos pontos de exclamação, que traem sua inadaptação, seu bovarysismo, seu romantismo.

Segundo motivo: *eros*. O transbordamento não é só da alma (*psique*) mas também do corpo (*éros*), porque *ser poeta é amar-te, assim, perdidamente...* E se alma impele para o *alto*, para o Ideal, o corpo impele para o *baixo*, para o real, a partir de imagens bem concretas, corporais, táteis, como *Morder como quem beija*. Sem dúvida, um erotismo penetrante, fundo, o de Florbela Espanca. E aí o que vale são os sentidos, preferencialmente os associados, sinestésicos, *manhãs de oiro e cetim*, quer dizer, o olhar-que-toca.

Dessa luta entre o *Aquém e o Além*, o Ideal e o real, a alma e o corpo, o *princípio do prazer* e o *princípio da realidade*, é que Florbela Espanca chegará a seu terceiro motivo nuclear (ausente no soneto ora em estudo mas bastante frequente na obra), para a poeta e para a mulher: *thanatos*.

Reparemos como a poeta procede na representação dos referidos motivos. Já no primeiro quarteto, em tom *exaltado*, vemos a hiperbolização,

a idealização do ser porta, o que novamente nos permite, como permitiu a muitos comentadores de Florbela Espanca, descobrir-lhe traços românticos.

No segundo quarteto, os signos *esplendor*, *astro* e *flameja*, afins semanticamente, simbolizam, a um tempo, a transcendência e a imanência (a intensidade, a flama, o erótico), que também podem ser descobertas no verso *É ter garras e asas de condor*. Assim, *garras* estaria para o imanente, para o real, para o baixo; *asas* e *condor* para o transcendente, para o Ideal, para o Alto.

O primeiro terceto encerra, como já vimos, uma procura exasperada de Idealismo, de Transcendentalismo. Procura essa muito próxima da de Antero de Quental, *na esfera do invisível, do intangível* (*Transcendentalismo*, In. *Sonetos completos*). Procura, de resto, que vai dar no trágico, para o açoriano e para a portuguesa.

Por fim, no segundo terceto, revelando o desejo de que o amado seja, também, *alma* (Signo recorrentíssimo de Florbela Espanca, aliás, já embutido emblematicamente no centro de seu nome), *sangue* e *vida*, isto é, indestrutível, imortal, a poeta expõe sua visão de mundo subjetiva, interior, psicológica.

Por sua vez, Cecília Meireles tem também seu repertório de palavras, imagens e metáforas voláteis, do Alto, ou *aéreas*, para valermos de uma adjetivação bem ao gosto da poeta. Consideremos, a seguir, no poema *Destino*, do livro *Viagem* (1939), a presença desse repertório.

*Pastora de nuvens, fui posta a serviço
por uma campina tão desamparada
que não principia nem também termina
e onde nunca é noite e nunca madrugada.*

*(Pastores da terra, vós tendes sossego,
que olhais para o sol e encontrais direção.
Sabeis quando é tarde, sabeis quando é cedo.
Eu, não.)
Pastora de nuvens, por muito que espere,
Não há quem me explique meu vário rebanho.
Perdida atrás dele na planície aérea,
não sei se o conduzo, não sei se o acompanho.
(Pastores da terra, que soltais abismos,*

*nunca entenderéis a minha condição.
Pensais que há firmezas, pensais que há limites.
Eu, não.)*

*Pastora de nuvens, cada luz colore
meu canto e meu gado de tintas diversas.
Por todos os lados o vento revolve
os velos instáveis das reses dispersas.*

*(Pastores da terra, de certos olhos,
como é tão serena a vossa ocupação!
Tendes sempre o indício da sombra que foge...
Eu, não.)*

*Pastora de nuvens, não paro nem durmo
neste móvel prado, sem noite e sem dia.
Estrelas e luas que jorram, deslumbram
o gado inconstante que se me extravai.*

*(Pastores da terra, debaixo das folhas
que entornam frescuras num plácido chão,
sabeis onde pousam ternuras e sons.
Eu, não.)*

*Pastora de nuvens, esqueceu-me o rosto
do dono das reses, do dono do prado.
E às vezes parece que dizem meu nome,
que me andam seguindo, não sei por que lado.*

*(Pastores da terra, que vedes pessoas
sem serem apenas de imaginação,
podeis encontrar-vos, falar tanta coisa!
Eu, não.)*

*Pastora de nuvens, com a face deserta,
sigo atrás de formas de feitiços falsos,
queimando vigílias na planície eterna*

que gira debaixo dos meus pés descalços.

*(Pastores da terra, tereis um salário,
e andaré por bailes vosso coração.
dormireis um dia como pedras suaves.
Eu, não.)*

Antes de nos voltarmos para o levantamento e leitura dos signos voláteis, *aéreos*, de *Destino*, observemos, nesse poema, uma vez mais, os signos vagos, imprecisos, da poética ceciliana, a que nos referimos na seção 1 deste estudo. Assim, damo-nos conta, pela estrutura poemática, do jogo dialético entre as estrofes ímpares e pares. Ou seja, a voz enunciativa, a *pastora de nuvens*, a seus enunciatários, os *pastores da terra*. Nestes, os signos da certeza, da exatidão, da definição: *sol, direção, firmezas, limites, certos olhos, serena ocupação, plácido chão. Vedes, salário, bailes, pedras*; naquela, os signos da vagueza, da imprecisão, da indefinição: *que não principia nem também termina, vário rebanho, não sei se o conduzo, não sei se o acompanho, tintas diversas, velos instáveis, reses dispersas, móvel prado, sem noite e sem dia, deslumbram, o gado inconstante que se me extravia, esqueceu-me o rosto / do dono das reses, do dono do prado, sigo atrás de formas de feitios falsos*. Enfim, um conjunto considerável de imagens e metáforas da vagueza.

No que concerne aos signos do volátil, *Destino* ilustra-os também, admiravelmente. A começar pelo sintagma *pastora de nuvens*, em que a locução adjetiva vai de encontro ao substantivo a que se liga, *anuviando-lhe a concretude*. Vale dizer, o abstrato, o alto, o volátil determinam o concreto, o baixo, o telúrico. Razão pela qual, uma vez mais, instala-se um clima indefinido, algo onírico, especialmente nas estrofes ímpares. Sublinhemos que o sintagma *pastora de nuvens* abre o poema; está, portanto, numa posição tópica: é o primeiro conjunto de palavras do primeiro verso da primeira estrofe; posiciona-se, assim, no *alto* do poema (ao revés, o sintagma *pastores da terra* posiciona-se como o último conjunto de palavras do último verso da última estrofe, no *baixo*); não se restringe aos parênteses (ao contrário do que acontece com *pastores da terra*), do que podemos inferir a liberdade, a transcendência, o infinito; mais: é motivo e caminho (*topos*), para a

poeta. O signo *nuvens*, bastante frequente em poemas românticos, simbolistas, neossimbolistas e surrealistas, sobressai na poética de Cecília Meireles e aí indicia essência, espiritualidade, transcendência, metafísica. Consideremos agora outro sintagma: *planície aérea*. Dois signos do alto, embora o primeiro seja da terra e o segundo, do ar. Novamente, verificamos o processo linguístico-literário, pelo qual o substantivo concreto, o determinado, é afetado pela carga semântica do adjetivo, o determinante. A consequência disso é que *se enublia* para nós, receptores do texto, o sentido concreto do objeto a que o determinante se refere. Assim, a realidade do mundo material *eteriza-se*. Trata-se, sem dúvida, de um tique, porque demasiado assíduo, e uma bossa, visto que é um estranhamento na/da linguagem, cecilianos. Daí a poeta dizer de si no poema *Vinho*, de **Viagem**, *Eu sou de essência etérea e clara*. Entendamos logo o segundo adjetivo, até por uma questão de coerência com o que dissemos linhas atrás sobre o *vago* e o *brumoso* da poeta brasileira: *clara*, é claro, está aí no sentido de eminente, de elevado, de clarividente.

Retornemos a *Destino* e a dois outros signos não tanto do volátil, como os que comparecem, à profusão, na poética de Cecília Meireles, e, como, por exemplo, na epígrafe deste estudo que se refere a ela, mas do etéreo, do alto, portanto, contíguos, e também recorrentes e simbólicos nos poemas cecilianos: *estrelas*, *luas*. Decifremo-los, com a ajuda de dois especialistas. As imagens estelares *por seu caráter celeste são símbolos do espírito; as estrelas traspassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente*. No que toca a *luas*, são elas *símbolos do conhecimento indireto* (CHEVALIER & GEERBRANT, 1989, p.404). Dessa maneira, *estrelas* e *luas*, que são senhas (arcanos XVII e XVIII) que levam às sendas do alto, do transcendente, *deslumbram*, porque há-de se estar iniciado para a luz, para a *passagem da pastora de nuvens*. A respeito disso, bem iconicamente a poeta diz em outro poema, *Epigrama n.º 7*, de *Viagem*:

*A minha (raça), não quer ir nem vir.
A minha raça quer passa.*

O itálico é da poeta. Nossa é a leitura do verbo *passar* no sentido de transpor, ultrapassar, transcender. Quer dizer, a *pastora de nuvens* perseguirá seu destino; aliás, um dos motivos frequentes

do Simbolismo (MURICY, v.2. 1987, p. 1282); não verá (como os *pastores da terra*), mas sim imaginará. Ou melhor, *transverá*. E o sonho será, então, para Cecília Meireles (e também para Florbela Espanca), a via para *transver*, uma vez que ambas as poetisas foram igualmente *educadas pela imaginação*. Desse modo, a opção pela imagética que se constitui a partir do onírico da poética de Florbela Espanca e a de Cecília Meireles aproxima-as, novamente, entre si, quanto ao motivo, ainda que por soluções formais e estilísticas diferentes, e, de alguma maneira, filia-as – muito mais a brasileira do que a portuguesa, é certo – às visões libertárias e maravilhosas do Surrealismo, o qual *abre as portas do sonho a todos aqueles para quem a noite é avara*, segundo os três prefaciadores de *La révolution surréaliste* (apud GOMES, 1994, p.43).

3. Da princesa encantada da quimera à pastora de nuvens

Muito embora já em *Paradis artificiels*, de 1851, Charles Baudelaire falasse, com o filósofo Barbereau, dos *moyens artificiels pour arriver à béatitude poétique* (1975, p. 398), é com o autor de *Lettres d'un voyant* (1871) que surge a idéia do êxtase poético. O poeta partir daí se transforma em vidente, em visionário, em vate, daí o verbo vaticinar.

Em literatura, o culto do sonho se evidenciou bastante, como já dissemos, nas estéticas românticas, simbolistas, neossimbolistas e surrealistas. De acordo com uma estudiosa do Simbolismo, *o romântico aspirava ao infinito, o simbolista pensava que podia descobri-lo, o surrealista acreditava que podia criá-lo* (BALAKIAN, 1985, p. 20). De fato, *le goût de l'infini* embriagou (embriaga) as almas demasiado sensíveis. Como, por exemplo, a de Florbela Espanca e a de Cecília Meireles. Quanto à primeira, a de *Mãos de ninfa, de fada, de vidente* do poema *As minhas mãos* (*Charneca em flor*), é-lhe recorrente e significativa a presença do sonho (e da *Quimera*) em seus versos. Reparemo-lo nesta quadra de *Sonho Vago*, título por si só já revelador de dois estilemas florbelianos, ou seja, a imaginação e a vagueza:

*Um sonho alado que nasceu um instante,
Erguido ao alto em horas de demência...
Gotas de água que tombam em cadência
Na minh'alma tristíssima, distante...*

In. *Reliquiae*.

De início, o que chama a nossa atenção são os dois primeiros versos. Para a poeta, além de *vago*, o sonho é *alado*, *erguido ao alto*. Quer dizer, tematiza-se, uma vez mais, *le goût de l'infini* baudelairiano. Assim, as aparências devem ser ultrapassadas. E é precisamente nesse ponto que o sonho, para a *Maria das Quimeras*, tem algo de romântico e simbolista. De romântico tem o desespero, o dramático, a *demência* (que se percebem também em Antero de Quental, mas não em Charles Baudelaire e tampouco em Cecília Meireles); de simbolista tem a crença na eficácia da palavra (símbolo), que *revela velando*. No fundo, porém, a poeta sabe que a palavra é finita ante o Infinito. Daí em muitos de seus poemas haver a luta e o desespero pela expressão, como, por exemplo, no soneto *Interrogação*, do livro *Charneca em flor*:

*Neste tormento inútil, neste empenho
De tornar em silêncio o que em mim canta,
Sobem-me roucos brados à garganta
Num clamor de loucura que contenho.*

*Ó alma da charneca sacrossanta,
Irmã da alma rútila que eu tenho,
Dize para onde eu vou, donde é que venho
Nesta dor que me exalta e me alevanta!*

*Visões de mundos novos, de infinitos,
Cadências de soluços e de gritos,
Fogueira a esbrasear que me consome!*

*Dize que mão é esta que me arrasta?
Nódoa de sangue que palpita e alastra...
Dize de que é que tenho sede e fome?!"*

Nesses quatorze versos, lemos alguns motivos simbolistas, especialmente o embate contra o vazio existencial da poeta que se desespera e deseja o transcendente e o alto (*me exalta e me alevanta*). E o desejo é sonho, e aqui sonho não apenas romântico, mas também simbolista e, de algum modo, surrealista. Um sonho visionário, portanto. Daí as *Visões de mundos novos, de infinitos*. Entendamos esse verso (logicamente que vinculado aos demais do soneto): a poeta, *exaltada*, (trans)vê, ultrapassa a realidade imediata e limitada; aspira a planos mais recônditos e diversos dessa mesma realidade. Nesse sentido, Florbela Espanca se aproxima dos surrealistas. Não tanto pelas soluções poéticas, embora explore em sua imagética um motivo surrealista por excelência, *nuvens* – haja vista a presença dele nos manifestos, na poesia e na pintura do Surrealismo; mas sim por poetar com *As fúlgidas pupilas dos videntes*, como no poema *Eu não sou de ninguém*, de *Reliquiae*. Vale dizer, as correspondências da poeta portuguesa tem mais a ver com Emanuel Swedenborg (1688 – 1772) do que com André Breton (1896 – 1966).

Com relação à *Pastora de nuvens*, antes de tudo, convém não esquecermos a filiação dela com o grupo carioca da revista *Festa*, de nítido acento espiritualista, ao qual se congregam dois nomes importantes da Literatura Brasileira e com os quais Cecília Meireles tem afinidades eletivas: Jorge de Lima (1895 – 1953) e Murilo Mendes (1901 – 1975).

A poeta de *Vaga música* pode ser lida, assim, como uma neossimbolista, com tiques surrealistas – que se percebem igualmente no poeta de *Invenção de Orfeu* (1952) e no de *O visionário* (1941). Observemos, inicialmente, os *motivemas* e os *estilemas* cecilianos em *Equilibrista*, do livro *Canções* (1956):

*Alto, pálido vidente,
Caminhante do vazio,
Cujo solo suficiente
É um frágil, aéreo fio!*

*Sem transigência nenhuma,
Experimentas teu passo,
Com levitações de pluma
E rigores de compasso.*

*No mundo, jogam à sorte,
Detrás de formosos muros,
À espera de tua morte
E dos despojos futuros.*

*E tu, cintilante louco,
Vais, entre a nuvem e o solo,
Só com teu ritmo – tão pouco!
Estrela no alto do pólo.*

A imagem do equilibrista corresponde a uma *sensível* e *imaginária* concepção das coisas e dos homens por parte da poeta. Trata-se, sem dúvida, de uma visada essencialista, idealista, mística. A estratégia é esta: Cecília Meireles parte de existentes concretos, o equilibrista, reveste-o de imagens e metáforas sintomaticamente do *vago* (atentemos de início para a ausência do artigo com relação ao título, o que estabelece uma indeterminação, uma indefinição do substantivo, depois para o adjetivo, *pálido*) e do *alto* (atentemos para a palavra tópica *Alto*, que retorna na última estrofe, e para *aéreo*, *levitações*, *nuvem* e *estrela*), como que à procura da essência deles e de sua abstração. Por isso seus referentes esbatem-se no texto, ainda quando sejam os mais concretos possíveis. É o que sucede em *Equilibrista*. Desde a primeira até a última estrofe, a poeta cifra, vela, imagística e metaforicamente, o ser a que se refere. Quer dizer, vale-se de um discurso sugestivo, indireto, simbolista. A referência é ao Poeta, melhor, ao *Vidente*, aquele que não se contenta com o prosaico do real; que visa, sim, ao Ideal, ao essencial. Assim, poetar implica distanciamento do que é matéria e reificação. Daí a poética de Cecília Meireles (Como a de Florbela Espanca) desdenhar das coisas e dos homens cotidianos, inclusivamente da linguagem deles. Basta verificarmos como o registro linguístico das duas poetisas se afasta do coloquial e nada tem de *oratura*, do *Como falamos*. *Como somos* oswaldiano e de outros modernistas da primeira hora. Às vezes, há mesmo nos poemas da portuguesa e da brasileira um preciosismo, um exotismo, quanto à linguagem, o que vem confirmar, novamente, sua natureza esotérica.

A par disso, merece foco o império dos sentidos e da imaginação na poética ceciliana. Não que ele se ausente na florbeliana. Só que nesta ele se confunde com o afetivo e o confessional e o solipsista – Haja vista

que dos seus 148 sonetos, raríssimos são aqueles em que não aparece o *intolerável “eu”* – (BALAKIAN, 1985, p. 52); naquela é que percebemos, pelo tom atarácico, pela liberdade quanto ao conteúdo e à forma, às imagens e às metáforas inesperadas, o êxtase poético. Desse modo, o Poeta (Equilibrista) não é mais apenas um cantor, um bardo; é agora um *pálido vidente*, um *caminhante do vazio*, um *cintilante louco*. Está fora de si (do grego *ekstasis* = êxtase); e não em si. Não gratuitamente, em *Equilibrista*, o *ele* e o *tu* prevalecem sobre o *eu*. A partir dessa postura, a poeta pode, perspectivando a realidade, transvê-la. Daí Octávio Paz, ao estudar o Surrealismo, dizer:

El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse. Ser que imagina porque desea, el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo. (Paz, 1983, p. 30.)

Portanto, imaginar também é uma forma de conhecimento, a qual, aliás, não prescinde da razão. Esse é, a nosso ver, o núcleo da questão surrealista que o poeta e ensaísta mexicano levanta e o que importa para nós, na leitura de Florbela Espanca e Cecília Meireles. Com efeito, as poetisas convergem no que toca à imaginação. Não desejam *escrever* aparências. Sonhadoramente, perseguem o imprevisto das coisas e dos homens. Por isso são poetisas e, sobretudo, poetisas visionárias. Em contrapartida, divergem entre si a portuguesa e a brasileira no *como* imaginar poeticamente a realidade. Assim, Florbela Espanca fala, com insistência, em/do sonho, mas o seu texto não sonha, ou melhor, não sonha à maneira surrealista, por meio de um discurso onírico. A *Princesa Encantada da Quimera*, ainda que, repitamos, recorra a motivos surrealistas, não os associa surrealisticamente. Ilustremos essa afirmativa: o verso *E as nuvens, a chorar chamam-me irmã!*, do poema *Sou eu*, do livro *Charneca em flor* constrói-se de modo romântico e simbolista, mas não surrealista. A metaforização (*nuvens* e *eu* = tristeza + indefinição + fluidez + transcendência...) aí é algo previsível, uma vez que joga com símbolos e índices já cristalizados pela semântica do Romantismo e do

Simbolismo. No fundo, a imaginação de Florbela Espanca está mais para a *imago* (na acepção psicológica). A respeito disso, Aurélio Buarque de Hollanda esclarece-nos:

“*Imago* [do latim *imago*] S. f. 1. Entomol. A forma definitiva do inseto, após as suas metamorfoses, e na qual se lhe define o sexo. 2. Psic. Lembrança, fantasia ou idealização de uma pessoa querida, formada na infância e que se conserva sem modificação na vida adulta.” (1986, p. 918)

Ao revés, a *Pastora de Nuvens* não somente sonha, mas também faz (do grego *poieites*) a linguagem sonhar. Suas nuvens, elementos do volátil e do móvel, não raro, associam-se a elementos do telúrico, como *solo, flor, raízes, areia, lesmas, mar, onda, água*, com os quais aparentemente não tem conexão semântica, dispares, antípodas, que são entre si. Tais associações não tem, é claro, a estranheza (nem o humor, nem o acaso) das telas de Salvador Dali e dos versos de Murilo Mendes, *mas elas representam, mais do que expressam*, como queria Sartre (1993, p. 15), o maravilhoso e o sonho. A poeta de *Equilibrista* explora-os, na vigília, e, serena, justapondo *visões*: do alto e do baixo, do intangível e do tangível, do Ideal e do real, da essência e da aparência, enfim, da *nuvem* e do *solo*, melhor, *nuvem solo*

Conclusão

Lidas as obras poéticas de Florbela Espanca e de Cecília Meireles, não há como fugirmos ao desejo de aproximá-las, até mesmo para melhor criticá-las, quer dizer, distingui-las, discerni-las, nunca estabelecer valores entre elas.

As afinidades eletivas entre as duas poetisas começam pela linhagem, mensagem e linguagem neossimbolistas. Até as influências para a *Princesa Encantada da Quimera* e para a *Pastora de Nuvens* procedem do Simbolismo: Antero de Quental, para a portuguesa; Cruz e Sousa, para a brasileira. Ora, sabemos também que o Simbolismo – bem como os outros estilos de época – só pode ser bem compreendido a partir do contexto em

que se manifestou. Razão por que preferimos considerar as poetas que estudamos como neossimbolistas.

Evidentemente, Cecília Meireles pertence mais ao Modernismo do que Florbela Espanca. Não por critérios cronológicos, de época, mas sim conteudísticos e formais, de estilo. De todo modo, o que é igualmente evidente é que três motivos, a saber, o *vago*, o *volátil* e o *visionário* e sua correspondente representação literária frequentam obsedantemente, e não gratuitamente, os poemas florbelianos e cecilianos. E entre esses, naturalmente, hão-de evidenciar-se as diferenças, as *nuances*: *Le style c'est l'homme*.

Assim, o indefinido, o etéreo e o onírico vêm, para as duas poetas, pelo *logos*, que é filtrado pelo *pathos*, no caso da portuguesa; e pelo *ethos*, no da brasileira. Explicitemos: em outras passagens deste estudo, assinalamos o Idealismo, a *sede e a fome* das essências, e o *goût de l'infini* que as aproximam. Mais: assinalamos a semelhança entre os signos a que elas recorrem, isto é, a sua seleção ou paradigma; e a dessemelhança no modo de empregá-los, portanto, a combinação ou sintagma. Se o *lógos* florbeliano é patético e por isso desesperador; o ceciliano é ético, algo epicurista. Em virtude disso, a *Castelã da Tristeza*, na sua ânsia de ascender, revela toda a sua psique, o que levou José Régio a descobri-lhe um *psitacismo literário*. Por seu turno, a *Pastora de Nuvens*, que também deseja *absorver a altura*, vela-se entre nuvens e sonhos. A portuguesa, flama; a brasileira, fleuma. De qualquer modo, ambas as poetas, vagas, voláteis, visionárias.

MARTINS, Vitor Hugo Fernandes. *Vague, volatile, visionary: Florbela Espanca and Cecília Meireles*. INSTRUMENTO CRÍTICO. Vilhena, 3:19-40, 2010.

ABSTRACT: This is a reading of the poetry of Florbela Espanca and Cecília Meireles on the thematic stylistic bias aiming at finding out its convergences and divergences.

KEYWORDS: Florbela Espanca, Cecília Meireles, Neossymbolism; comparative study; thematic, stylistic.

Referências bibliográficas

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Baudelaire – Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1975.

Vilhena, 3:19-40, 2010

- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Allain. *Dicionário de símbolos*. 2 ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- ESPANCA, Florbela *apud* SILVA, Zina Bellodi. Florbela Espanca. *In Homenagem a Florbela Espanca*. Araraquara: UNESP – Araraquara, 1988, p. 74-75.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Atlas, 1994.
- GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Tradução de Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1978
- MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles – Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- MELO NETO, João Cabral. O engenheiro. In. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Agular, 1995.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, v.2., 1987.
- PAZ, Octávio. *La búsqueda del comienzo*. 3 ed. Madrid: Fundamentos, 1983.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977 (Estudos, 46).
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

E A ÚLTIMA, EU JÁ TE CONTEI?

A expressividade dos traços narrativos na poesia de Ana Cristina César

Raquel dal CORTIVO¹

RESUMO: O artigo analisa a poesia de Ana Cristina César e verifica a confluência dos gêneros percebendo que isto dá a certos poemas um tom de anfíbia que subverte o receptor via estranhamento e sugere leituras como se se tratasse de páginas de um diário, correspondências e/ou histórias de uma vida consútil, cujas partes, para serem ligadas e reconhecidas como parte de um todo, terá o leitor que traçar sua própria cartografia. Os índices narrativos na introspectiva poesia da autora se organizam em estrutura discursiva e se manifestam enquanto elementos expressivos formais e temáticos que conjuminam perigosamente os limites entre prosa e poesia, entre o literário e o literal, entre o eu e o mundo, no que resulta numa conturbada expressão do “eu”.

UNITERMOS: Ana Cristina César; poesia brasileira; poética; narratividade; análise do discurso; polifonia; enunciação.

1. Considerações iniciais

A distinção de Gênero é uma antiga preocupação dos estudiosos da literatura. Na era clássica, o aspecto formal foi traço superior dessa diferença. No Romantismo, com o advento da prosa literária as discussões a respeito da essência de cada meio de expressão foram ampliadas e o tema passou a determinar os domínios da prosa e da poesia, atenuando as divisas entre ambas as formas literárias. Com o surgimento do verso livre esses limites se tornaram ainda mais estreitos, uma vez que os aspectos formal e temático passam a ser insuficientes e forçosamente ignorados enquanto distinção entre modalidades discursivas, já que não existem assuntos mais apropriados a um ou outro meio de expressão e a forma de cada texto está condicionada apenas à intenção do escritor.

Tratando-se dos recursos da narratividade, as diferenças entre prosa e poesia parecem mesmo imensuráveis, dadas as mesmas características

¹ Docente da UFAM, Campus Humaitá.

de materialização e de valor conotativo do discurso, em que a prosa e a poesia visam ao mesmo fenômeno de presentificação, mas diferem em suas estruturas e, conseqüentemente, em seu funcionamento e resultado (Lefebvre, 1980, p. 153). De modo que os recursos ou elementos narrativos quando utilizados na poesia brotam, mesmo em pequenas proporções, da própria matéria poética, orbitando às voltas do eu-lírico que se conta, conferindo ao poema um certo clima narrativo, um tom de crônica pessoal que emerge junto a uma forte carga lírica. A narratividade – *princípio organizador de todo o discurso* (Reis & Lopes, 1988, p. 70) – dá-se, portanto, como um recurso poético, revelando-se mais um aspecto a ser estudado no poema.

Quanto à poesia de Ana Cristina Cesar, a confluência dos gêneros dá a certos poemas um tom de coisa anfíbia que subverte o receptor via estranhamento e sugere leituras como se se tratasse de páginas de um diário, correspondência e/ou histórias de uma vida consútil, cujas partes, para serem ligadas e reconhecidas como partes de um todo, terá o leitor que traçar sua própria cartografia. Trata-se, enfim de uma poesia profundamente pessoal, intransferível e ao mesmo tempo social na medida em que espelha os problemas da condição de ser mulher; uma poesia que penetra a realidade mais íntima da vida, que é a síntese integradora do “eu” e do mundo, o “dentro” e o “fora” que se dá pela transmutação da linguagem, como diria Antonio Candido. Os índices narrativos na introspectiva poesia da autora se organizam em estrutura discursiva e se manifestam enquanto elementos expressivos formais e temáticos que conjuminam perigosamente os limites entre prosa e poesia, entre o literário e o literal, entre o eu e o mundo, no que resulta numa conturbada expressão do “eu”.

2. E que dialeto é esse para essa pequena audiência de serão?

A prosa narrativa em feição tradicional apresenta-se como uma sucessão de eventos desencadeados num tempo-espaco, organizados e contados por um narrador. Visto assim, tal objetividade e logicidade organizacionais tornam mais acentuadas as diferenças entre *poesia lírica* e *narrativa*, uma vez que, em sua natureza, a lírica, por ser a “expressão da alma”, seria, segundo entendimento geral, incompatível com a organização lógica do discurso.

Definir o que seja poesia e estabelecer diferenças entre ela e a prosa parece um esforço vão. Os gêneros e as formas literárias a partir do século XIX diluíram-se uns nos outros, ficando submetidos aos caprichos artísticos dos escritores e às suas necessidades expressivas. O teor poético confere a todas as formas de expressão artística certa proximidade, contudo, o teor lírico parece ser mais apropriado para a expressão em versos, mas contamina, por vezes, a prosa em maior ou menor grau, podendo a narrativa literária conter *todos os gêneros: o lírico, o épico, o dramático* (Mesquita, 1994, p.12). O lirismo, por outro lado, parece ameaçado quando surgem traços narrativos em poemas, uma vez que o fenômeno poético se realiza como expressão de um estado, não de um processo, sendo a poesia essencialmente a-narrativa, a-histórica, a-temporal. Contudo, Northrop Frye (1973, p. 58) diz que, *mesmo na lírica e nos ensaios, o escritor é, em certa medida, um herói de ficção com uma audiência de ficção, pois se o elemento da projeção ficcional desaparecesse completamente, o escrito se tornaria comunicação direta, ou escrito francamente discursivo, e cessaria de ser literatura*.

Assim, os elementos narrativos são diluídos na matéria poética, a descrição e caracterização do que seria “enredo”, “personagem”, “narrador”, “tempo” e “espaço” são submetidos às leis próprias da poesia: a rítmica do verso, a sintaxe, as imagens, ficando apenas sugeridos enquanto possibilidade, corroborando para a expressão do “eu”, que se instaura como núcleo, atraindo para si todas as nuances, já que o poema gravita na órbita do eu-lírico, tendo todas as unidades voltadas para o desvelar desse sujeito, revelando e convertendo a voz poética em constante jogo de espelhos.

É, pois, desse modo, que a obra de Ana Cristina Cesar está obsessivamente voltada para a expressão do “eu” e apresenta-se como um eterno refluxo para as forças egocêntricas, através de um discurso que assume traços esquizofrênicos, aproximando contrários e destruindo a coerência. É justamente para administrar essa tensão e lograr alguma coerência que surgem os traços narrativos em sua poesia, evidenciando uma preocupação com a estruturação da linguagem de modo a assegurar um tom de realidade aos poemas, como acontece no primeiro texto do livro *A teus pés*, os versos se configuram como um registro da memória, estruturando o texto numa dicção confusa de poeta que se comunica na condição de indivíduo, tornando a forma descontínua e fragmentária (Frye,

1973, p. 60). A distribuição dos primeiros versos, contudo, se dá de maneira organizada como em um parágrafo

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil. Agora silêncio; silêncio eletrônico, produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das asas batendo freneticamente.

– em que a presença da pontuação e a organização sintática diferem do restante do poema, corroborando para criação de uma introdução descritiva, de um clima narrativo, ficando evidente o prosaísmo na sentença explicativa indicada pelos dois pontos – *Trilha sonora ao fundo: piano no bordel*, e na coerência lógica. A delimitação espacial e temporal dos versos sugere o início de uma narração, o primeiro verso funciona como delimitação espacial do conteúdo a ser narrado – *no bordel*, enquanto a passagem do tempo é sugerida pelo advérbio *agora*, que pressupõe um momento anterior e impõe ao contexto a mudança da situação inicial. Vê-se que a expectativa de uma narração dinâmica é desfeita pela insistente imobilidade marcada pelo tempo e modo verbais cristalizados no gerúndio – *barganhando*, tem-se antes uma cena que uma sequência temporal. Pode-se dizer com isso que todo o “parágrafo” é um único verso, uma unidade fono-semântica onde os filamentos narrativos não comprometem a predominância lírica que, assinalada e mantida pelo ritmo, embala-se num movimento encantatório da linguagem, suscitando imagens e engendrando em nós *uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier “algo”*. Coloca-nos em atitude de espera (Paz, 1982, p. 68).

O primeiro verso, sugerindo a confusão sonora, traduz através da reiteração de sons abertos – /a/ e /o/ - a agitada *conversa de bordel* perpassada por notas melancólicas que encerram o verso, antecipando o grave silêncio do segundo instante. O vocábulo *difícil* perfaz, no estreitamento do /i/, as notas agonizantes do piano, apontando para momento seguinte que, desdobrando-se em vogais fechadas e nasalizadas, traduz o *silêncio eletrônico* e intensifica a explosão rítmica das *asas batendo freneticamente*. Cria-se uma rede de contrários na mútua oposição sonora e semântica que coloca a matéria poética em suspensão, como se estivesse concentrada em

massa compacta, explodindo nos demais versos do poema, numa espécie de explosão inicial, originária, um *Bigbang* gerador de sentidos e poesia.

Vê-se que os versos são “enredados” de forma a sugerir reminiscências que ora surgem lúcidas, ora aparecem confusas e incertas. A atenuação dos limites entre a realidade e a ficção revela, na confluência dos planos reais e imaginários em que o “eu” está inserido, imagens propícias à reminiscência por meio do apelo insistente para o olhar que se perde em divagações – *Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande rio* –, como é exemplo também o texto *Pour mémoire*

*Sob a janela molhada
passam guarda-chuvas
na horizontal, como em Cherbourg,
mas não era este
o nome.*

onde a *janela* aparece como marca da divisão de planos de consciência, funcionando como divisa e meio de ligação entre a realidade e a imaginação. A contemplação da chuva através da janela molhada e a reiteração de consoantes laterais reforçam a fluidez líquida e fácil de um plano a outro, da consciência ao jorrar incontrolado do pensamento. O olhar contemplativo aparece não apenas sugerido na visão do movimento exterior (*sob a janela molhada/passam guarda-chuvas*), mas também na composição da palavra *molhada* e acaba por sugerir uma reciprocidade que, de dentro, olha, e, de fora, é olhada, numa relação de dependência da dupla direção da consciência que, em seu movimento natural, se dirige incessantemente para fora, sendo impelida com a mesma intensidade para si, numa atitude reflexiva. Estabelece-se então a oposição “dentro” e “fora” que, nas marcas espaciais e metalinguística dos poemas, reforça a oscilação do “eu” entre a introspecção e atitude racional, revelada na tentativa de recordar um nome, *Cherbourg,/ mas não era esse/ o nome*, onde a elisão coloca o nome em destaque, remetendo ao valor simbólico e místico que dá o poder da presentificação e materialização ao nome pronunciado. Nesse sentido, a negação do nome indica a irreabilidade ou o caráter ilusório e incerto da recordação. Os versos assumem o aspecto fragmentário ou coeso conforme o grau de introspecção. À medida que se aproxima ou se afasta da realidade, o discurso torna-se mais ou torna-

se menos narrativo. A causalidade dissolve-se e a obra, voltando-se para si, teoriza e explica, em versos, a criação:

Apuro técnico.

Os canais que só existem no mapa.

O aspecto moral da experiência.

Primeiro ato da imaginação.

Suborno no bordel.

Eu tenho uma idéia.

Eu não tenho a menor idéia.

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.

Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.

Autobiografia. Não, biografia.

Mulher.

(...)

Não presta atenção em mim.

Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande rio.

Estamos em cima da hora.

(...)

Agora estamos em movimento.

Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três barcos colados imóveis no meio.

O confronto de afirmações e negações retém a leitura num jogo de contrários que não se excluem, evidenciando um “eu” aflito não só em busca de uma resposta para o dilema existencial – ser ou não ser – mas também da autenticidade expressiva. Uma frase em cada linha no golpe de exercício ideal, diz a poeta (v.12), revelando o apuro técnico do poema que finge ser diário e/ou prosa que conta história real, gerada nas mais remotas reminiscências. Os poemas são *atos da imaginação*, fingimento que se configura na tênue linha entre literal e literário. A oscilação entre afirmações e negações cria um campo neutro entre a realidade e a ficção, instaurado no domínio do “pode ser”, das possibilidades. Assim, seguindo *os canais que só existem no mapa* poético da obra, desaguiamos no *grande rio* da indiferenciação de águas, que se relaciona à simbologia inicial de ritmos, aos significados caóticos e à suspensão do fluxo temporal,

apontando para a própria natureza e peculiaridade líricas, onde o “espaço e o tempo se entrelaçam” e “o passado é um futuro que desemboca no presente”. O poema apresenta-se então como porta de “acesso ao tempo original que abraça todos os tempos, passados ou futuros, num presente, numa presença total.” (Paz, 1982, p. 77).

3. Escritor não existe mais

A linguagem poética no século XX tem acumulado modificações desde o Simbolismo. A narrativa foi atingida pela desestruturação e fragmentação do enredo pela variação do ponto de vista num constante deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência. A poesia, também atingida pela aceleração da modernidade, passou a expressar ainda mais de perto os sentimentos anímicos em todas as suas variações e, desde Rimbaud, o discurso poético ganha tom esquizofrênico, movimentando-se em direção centrípeta em uma espécie de histerismo poético. Em Ana Cristina, a fragmentação discursiva atinge a dimensão íntima do “eu”, como no poema *Travelling* –

*A voz em off nas montanhas, inextinguível
Fogo domado da paixão, a voz
do espelho dos meus olhos,
negando-se a todas as viagens,
e a voz rascante da velocidade,
de todas as três bebi um pouco
sem notar
como quem procura um fio.*

– a polifonia surge no poema como a comunicação entre vários estratos do “eu”, num *diálogo de surdos* que busca a síntese harmônica dos fragmentos, *como quem procura um fio* condutor, encontrando na narratividade uma solução poética que imprime um ritmo intenso e reúne partes do discurso que, contudo, parece se esfacelar ao menor golpe do olhar.

O discurso poético passa da calma à intensa fragmentação quando os elementos anafóricos surgem sem remeter a outros segmentos do discurso, sendo impossível reconhecer seus referentes ou antecedentes.

Os pronomes demonstrativos deveriam apontar sempre para uma referencialidade sequencial que, neste caso, permanece oculta ou se revela como sendo o próprio poema. Em *Pour mémoire*

*Não me toques
nesta lembrança.
Não pergunes a respeito
que viro mãe-leoa
ou pedra-lage lívida
ereta
na grama*

o pronome demonstrativo assinala a alienação do discurso, já que, compondo a sequência inicial, impele automaticamente a leitura para uma situação anterior. *Não me toques/nesta lembrança*, diz o poema e, antes de dar as pistas sobre o teor ou origem da suposta lembrança, antecipa e adverte:

*Não pergunes a respeito
que viro mãe-leoa
ou pedra-lage lívida
ereta
na grama
muito bem-feita.
Estas são as faces da minha fúria*

instaurando a descontinuidade que reflete as múltiplas faces do “eu”. Contudo, a narrativização, marcada pela transformação do sujeito, “viro”, e pela tensão do opostos, ferocidade – “mãe-leoa” – *versus* passividade – “pedra-lage lívida” – tenta resgatar a coerência do discurso, incorporando, aos moldes de um caleidoscópio, as infinitas combinações de imagens que dialogam entre si e convergem para o próprio poema que as contém.

*E mais não quer saber
a outra, que sou eu,
do espelho em frente.*

*Ela instrui:
deixa a saudade em repouso
(em estação de águas)
tomando conta
desse objeto claro
e sem nome.*

O leitor coloca-se, então, como detetive, seguindo as trilhas que o remetem de um lado a outro sem elucidar ou esclarecer, numa espécie de enigma contido nos limites dêiticos do texto, na relação tensiva dos pronomes *nesta/desse* que polarizam o ritmo do jogo de contrários. O discurso poético, perfazendo esse movimento de idas e vindas, tem, assim, as diretrizes que apontam para o centro do próprio poema, onde cada verso parece concentrar um núcleo semântico. Apontando para direções opostas ou permanecendo estanco, tenta-se estabelecer uma ordem discursiva através da narratividade, no entanto, “a tensividade fundamental com um começo e um fim” (Barros, 1988, p. 27), gerada pelos traços narrativos, não impede que o discurso se rebele e assuma o tom esquizofrênico, indicando o possível caminho de leitura já que, *um discurso sem referência, que não permite a construção de representações, é um discurso que não encontra sua justificação fora de si mesmo, um discurso que é apenas discurso* (Todorov, 1980, p. 81).

E a última eu já te contei? pergunta um “eu” ansioso em revelar seus segredos poéticos, como em confiança e convida no poema 21 de fevereiro –

*Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta,
querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre
os anos neste pulso. Belo Belo.*

– desnorteando, nessa ansiedade, seu interlocutor e alienando a referencialidade, assumindo, mais que o caráter esquizofrênico, uma dicção feminina configurada pela fragmentação e ansiedade da fala direcionada. A quem fala o sujeito? aos vários estratos do “eu”, na busca do autoconhecimento; ao leitor, indicando caminhos; ao mundo, fazendo-se

ouvir *furiosa nessa contramão*, mas desdobrado, sobretudo, em *silêncio que não é mudez*, nessa voz que finge contar e desvelar uma vida em páginas-poemas de um diário.

4. Esse assunto de mulher já terminou

Fingida e real, mentida e sincera, *de uma doçura venenosa de tão funda*, a linguagem introspectiva, não admitindo a linearidade prosaica de uma narração, se contorce em movimentos de idas e vindas do tear poético de Ana Cristina Cesar. Vemos que os filamentos narrativos surgem como alinhavo, impedindo o esfacelamento do poema que, apontando para a própria expressão, revela a ansiedade do sujeito oscilante entre a realidade e a ficção, em que os fatos se apresentam aos moldes de um diário e cenas do cotidiano funcionam como pretexto de criação poética.

E a última, Ana Cristina Cesar conta como quem conta uma lembrança de há muito, esquecendo, deixando lacunas na história mal contada, traduzindo em linguagem uma poesia que se busca às custas de um “eu”, que se esfacela. Conta assim: mentindo em tom de confidência, em murmúrio, feminina e apressada.

DAL CORTIVO, Raquel. *Have I told you the last ones? The expressivity in the narrative traits in the poetry by Ana Cristina Cesar*. INSTRUMENTO CRÍTICO. Vilhena, 3:41-52, 2010.

ABSTRACT: This article is an attempt to analyse Ana Cristina Cesar's poetry and the confluence of literary genres. We can realize that the reader is surprised by some poems which can be read as pages of a diary, correspondence and/or history of a life which has a seam and whose parts can be recognized by the reader when s/he traces her/his own cartography. The disturbing expression of the “I” is perceptible in the limit between prose and poetry, between the literary and the literal, between the self and the world.

KEYWORDS: Ana Cristina Cesar; Brazilian poetry; poetics; narratives; discourse analysis; polyphony; enunciation.

Referências bibliográficas

BARROS, Diana L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1994.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzevetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Estamos agora para a obra de André Carneiro, na iminência de conhecer alguns desses segredos. A partir da constatação de algumas constâncias linguísticas, da recursividade de certos motivos e de suas equivalências em vários níveis podemos descrever quais traços intrinsecamente significativos são capazes de demonstrar o modo expressivo como se manifesta o pensamento poético do autor, como ele próprio se diz em um de seus poemas: *no fim da página sou eu o eco* – revelando admirável consciência a respeito do seu fazer poético.

Sabe-se que é no engaste das categorias de expressão e de pensamento, ou mais precisamente quando o significante toma para si também as funções do significado, que se dá a dinamogenia da poeticidade: o discurso torna-se estético, eleva-se à categoria de unidade singular de estrutura, fazendo transgredir a vocação sintagmática da linguagem, revelando para o código-língua possibilidades insuspeitadas. É, portanto, na equivalência ou nivelamento desses níveis, que se instaura aquela lei esteticamente altruísta capaz de comandar a integração e a simetria dos extratos lingüísticos a nível estético e comungar ao poema o caráter icônico, simbólico e polissêmico, como exemplifica Jan Mukarovsk (1971, p. 72), quando – em uma quase parábola – diz que “somente a função estética tem condição de reservar ao homem, em relação ao universo, a posição de um estrangeiro”.

A poesia de André Carneiro esbanja esse poder de singularização ou estranhamento, como definem os Formalistas russos: faz surpreender-se o leitor através do descentramento que permite a existência de eixos e cortes vários, tal como se o poeta só nos revelasse países sempre novos, ou se nós, como aquele estrangeiro criado por Mukarovsk, mantivéssemos uma atenção não gasta e não rija, porque o poema, concentração de linguagem desautomatizada, já não diz, isto é, faz-se objeto artístico, tende a ser objeto concreto, mas não é, pois a sua natureza é feita de ambiguidades. Aí, o máximo que conseguimos é vislumbrar as marcas de um caminho e o caminho pelo qual vislumbramos chama-se linguagem.

*Tinjo de vermelho
o pênis
deste micróbio,
o bisturi acerta
a memória,
letras descompõe
o mapa.*

diz André Carneiro (1988, p. 72) ao tentar descrever a feitura do objeto poema, cujo aspecto natural e sob controle, isto é, aquele que *o bisturi acerta* e qualifica, deve ser o de um mapa descomposto.

Quer o poeta descompor o mapa: a ordem tangível das referências que, para ele, são *feitas de palavras obedientes, / (...) testemunhas falsas, / [que] só decoram, repetem e representam*². Quer uma ordem superior, ruidosa, que apenas resvale na função de comunicar. Quer aquele discurso que permanece porque não se dissolve diante do receptor, um discurso que não fala sobre, mas que é aquilo que fala, sem no entanto refazer a realidade. Antes, a rarefaz, mais leve, intangível, em símbolos de outra ordem, própria para o vislumbre. Note-se por exemplo o que se diz, e como dizem as oclusivas para o texto que segue:

Raio X

*Paredes brancas,
esfinge metálica.
Abraço com o peito nu
a placa retangular.
Na retina opaca
fulge um relâmpago.*

*(...)
pancada seca.
(1966, p. 14)*

Pancadas surdas ([p] [t] [k]), ecos sonoros ([b] [d]) em suspense simulado pela fricativa [f], retinem no verso *pancada seca* da estrofe seguinte, ladeado pelas palavras preto, pulmão, chumbo, peito, que fazem revelar na primeira estrofe, com o ato, a apreensão do virtual paciente ao submeter-se ao exame de raio x, e com o objeto-luz que fulge, nas articulações do próprio texto. Simula-se o deslizar da placa com o negativo pelos trilhos de metal que a sustêm, reproduz-se sonoramente o acionamento da máquina e o

²Alguns textos aqui analisados foram extraídos de obras inéditas. Nesses casos se fará a citação pelo título do poema seguido do título da obra e do número da página: Testemunhas falsas. *Virtual Realidade*, p. 12.

desfecho - *pancada seca* - dos raios x que atravessam o *peito nu* e o poema. Num texto assim idealizado, as relações entre significantes atuam prioritariamente sobre uma formulação de combinações semânticas, formando, pois, um objeto dotado de autonomia, que outra coisa não é senão a própria realização ou auto-suficiência da poesia: pensamento formal que transcende os limites da informação semântica e faz emergir um significado outro, profundo e substancial. Tal discurso, estruturado como informação estética, mantém-se em estado de permanente enunciação, ato sedutor de dizer o mundo enquanto sugere e dissimula, produzindo significâncias capazes de assegurar ao texto toda uma cláusula estética de estranheza e imprevisibilidade em que o poema é, ele mesmo, a sua mensagem.

E, sendo o discurso de André Carneiro essa fala polivalente, e como se verá em outros textos, uma fala híbrida de ambiguidades, os poemas aqui estudados serão encarados nestas condições: uma procura em aberto, um espaço intermediário das coisas e das palavras, uma recusa à significação única e por isso, não apenas como produto, mas como uma *produção* na qual buscamos por meio da análise das expressividades — e reconhecendo nestas a intenção e o modo como foram produzidas — a visão de mundo do seu criador.

*

Mosaico de tudo: o pensamento, a palavra

A afirmação sartreana de que a existência precede a essência, isto é, de que o fenômeno é sempre primeiro e diante dele, o homem, ser de responsabilidade, é levado a reagir e a posicionar-se, cabe perfeitamente à obra desse escritor, cuja insígnia de poeta se dá pelo comprometimento do ser perante a realidade, matéria de sua criação. O que se vê é um *eu* permanentemente mutante, rejeitando dogmas, desfazendo tabus e defendendo o pressuposto “de que é sempre possível e viável ser diferente, ser novo a cada dia” (Ribeiro, 1994, p. 14). Bastam os títulos de algumas obras mais recentes do autor para sugerir-lhe um perfil: *Virtual realidade*, *Exemplos do insondável*, *Quânticos da incerteza*, *Indecisões indefinitivas* revelam, sem nenhum esforço, uma aura de precariedade, indecisão, dúvidas e incertezas, mas acima

de tudo uma tendência para a vazão de desejos ilimitados. Não há, contudo, lugar para dialéticas, pois o espaço parece ocupado por ecletismos e justaposições fundados numa estética da combinação, inclusive de forças ou elementos dissonantes.

O livro de estreia *Ângulo e face* em que o “*Ângulo sobre a face*” é “*uma esperança / de asas soltas*” (p.34) indica já uma visão coplanar, mas ao mesmo tempo fragmentária da realidade, de modo que o ângulo e a face que representam um o plano e o outro o corte, são elevados à categoria de totalidade unidimensional, visão de coisas que se materializa ainda mais em *Espaçoplano*, o segundo livro, tanto em nível semântico pela sugestão de um campo sem limites e certo desejo por uma existência aparentemente errante, como em nível formal, pela carga expressiva do metaplasmo por composição justaposta que dá título à obra.

Essas forças dominantes - incertezas e precariedades - que regem o pensamento do autor nascem de uma razão prática que define o universo e o nosso espírito como uma dúvida. Essa razão instaura também a sua reflexão poética e mede a capacidade do homem e da própria poesia terem ou descobrirem respostas adequadas para os questionamentos existenciais. Respostas que o poeta considera apenas possibilidade virtual da poesia e da arte. A dúvida da qual falamos não é, contudo, uma dúvida cética, forjada pela impossibilidade de se alcançar a menor verdade. Não há angústia, negativismo, nem desespero nessa poesia. Trata-se na verdade de um sentimento que se assemelha à dúvida científica por considerar seriamente as hipóteses e variáveis em sua leitura das coisas e por valorizar, como matéria para a lírica, os avanços da tecnociência como a realidade virtual que a cada dia diminui os limites entre a razão objetiva e a sensibilidade. Dito isto, podemos constatar que André Carneiro recupera, não uma receita, mas uma fonte de emoção antes experimentada por Augusto dos Anjos (1884-1914) dentro do simbolismo. Esta aproximação se faz pelo fato de a poesia do autor apresentar também preocupações científicas e metafísicas, mas, fora essa nota – esclareça-se, em nada se assemelha à do simbolista. Em sua voz “predominam as notas claras e as harmonias diurnas, sem aspereza, sem soturnidade” (Cunha, 1949). A presença da amargura, quando há, manifesta-se pela frustração do desejo de comunicação e realização e pela dificuldade de varar as trevas exteriores da objetividade com a escassa palavra poética.

Há sobretudo o desejo, o sonho, o vislumbrar do futuro, que, a contar pelo texto abaixo – *Bolha na eternidade* –, já chegou:

*O que se pensa o tempo realiza.
Pelo espaço voam histórias fictícias
e se cristalizam,
a bala de Verne,
e sonho de olhos abertos
na virtual realidade.*

*O que faço neste corredor à prova de unhas?
Fabrico bombas,
uso carvão desta febre,
o enxofre do comportado inferno,
explodo o labirinto com a bandeira pirata rasgada.*

*Trilhos da ideologia rompida
(...)
o amor mora na carne
(...)
enquanto o relógio estaca estarecido
e o tempo é uma bolha na eternidade.
(Virtual realidade, p.17)*

O que aí se lê é a crença na ciência e no progresso, aquilo que o tempo é capaz de realizar. Pelo espaço ocupado cada vez mais por satélites, naves espaciais e mistérios, voam *histórias* que o poeta chama ironicamente de fictícias, criando um estado de ambiguidade e dúvida como se tentasse reforçar, e ao mesmo tempo atenuar as relações entre a imaginação e o mundo real. Aparentemente parece tratar-se objetivamente da própria ficção científica dada a presença de Verne, o romancista. A linguagem parece tender para o referencial, e seria isto, não fosse a presença sutil da dominante poética a partir da alegoria *histórias científicas*, da fragmentação do discurso e principalmente a partir dos dois versos finais que se encarregam de desfazer ou confundir a realidade pela aproximação entre a realidade referencial e a realidade virtual através da inversão da locução adjetiva no último verso da estrofe, transformando o real e a realidade virtual, a um só tempo, em *virtual realidade*, num perfeito

mosaico de ideias. Como se vê, e por efeito da ironia, o poeta coloca em nítido contraste a aparência e a realidade, para em seguida, desfazendo o desvio da ironia, eliminar esse contraste dentro do próprio ato de enunciação. Chama de *histórias fictícias* o que, tendo sido ficção, é hoje simples e corriqueira realidade, mas também matéria de ficção, como se a ficção tivesse perdido seu poder de invenção ou como se toda verdade fosse apenas parcial e condicionada pelo seu oposto. Mais contundente é o valor expressivo dos verbos nesta estrofe. As formas /*pensa/* e /*voam/* expressam ações que o poeta sugere serem habituais pelo caráter frequentativo que assumem, enquanto que as formas /*realiza/* e /*cristalizam/* expressam ideias a que são atribuídas caráter de verdade científica, mantendo o jogo e a tensão entre linguagem referencial e linguagem poética.

Esse jogo entre o aspecto frequentativo, mas difuso (pensar - voar) e a ideia de permanência do presente durativo é referenciado pelo último verso da estrofe, *virtual realidade*, cujo significado reproduz a ordem e a estrutura de todo o texto. Veja-se como o poeta, através da fragmentação que domina a estrofe, tenta atualizar os movimentos da sua virtual realidade, simulando e negando a ordem “estruturada” do mundo: o terceiro verso (*e se cristaliza*) é um fragmento deslocado do interior do segundo (*pelo espaço voam [e se cristalizam] histórias fictícias*) e o quarto verso, que seria um aposto de *histórias fictícias*, torna-se estranho em relação ao seu determinante pelo deslocamento e interposição do verso anterior, dissolvendo também as relações sintáticas entre o segundo verso e os dois últimos, já que é *Pelo espaço* (v.2) que o *sonho* (v.4) se *cristaliza* (v.3).

Tudo o que diz a estrofe é plenamente realizável, ou no dizer do poeta, cristaliza-se: o avançar do tempo indica a perspectiva do homem para o futuro e para o progresso tecnológico, *a bala de Verne* é um símbolo do que hoje conhecemos por nave espacial e presentifica como alusão intertextual o objeto em forma de projétil que o francês Júlio Verne descreve em seu romance *Da terra à lua* (1865) e por fim a desreferencialização da realidade numa mistura de sonho, realidade e delírio para criar um estado de incerteza. O que o poeta chama de virtual realidade é por inversão da locução *realidade virtual*, recriação da realidade através de signos digitalizados, a projeção de uma realidade com características próprias, isto é, uma metáfora da realidade. Trata-se na verdade de algo mais complexo que um mero dispositivo de alta tecnologia munido de alguns gigabaytes: junta realidade virtual e realidade

referencial para demonstrar que vivemos diariamente em ambientes virtuais, onde o real não é mais que a versão parcial e fragmentária que lhe damos, de acordo com nossos traumas e nossos ideais.

Relembremos o título do poema: *Bolha na eternidade*. Diante da quase anulação dos limites entre o mundo real e o virtual, pergunta o poeta no primeiro verso da segunda estrofe: *O que faço neste corredor à prova de unhas?* A fragilidade da separação entre o real e o virtual contido nas metáforas em gradação *bolha*, *corredor* e *labirinto* (na eternidade e a prova de unhas) dá a medida exata do seu estar no mundo, a sua insegurança e as suas dúvidas, cuja resposta em enumeração caótica completam o segundo seguimento do texto. Veja-se, contudo, que o tempo ou a passagem para o futuro representados por *bolha*, *corredor* e *labirinto* a prova de unha só se realiza mediante o uso de *bombas*, *carvão* e *enxofre do comportado inferno*, instrumentos contrários à fragilidade da bolha, mas determinantes da fragilidade do eu que se diz um pirata rebelde à procura de outra dimensão da realidade. A conquista dessa dimensão pela força do *fogo da febre* e do *comportado inferno* interior desfaz o mundo das experiências racionalizadas e une a realidade e o sonho em um mundo novo e refeito com palavras, onde *os trilhos da ideologia* são rompidos, *o amor mora na carne* e onde há liberdades e todo tipo de desregramento.

A bolha é o símbolo da fragilidade, do efêmero, aquilo que estoura subitamente sem deixar vestígio. É nada mais que a ilusão de uma delimitação, é a impermanência do mundo manifestado. A bolha metaforizada no poema é uma empola ao alcance da unha, logo, passível de ser rompida, pois romper-se faz parte de sua natureza. E rompida a bolha, tende a desfazer-se a aura de dúvida, dá-se a conquista da realidade, não mais como dualidade entre real e virtual, mas como uma realidade superior que não pressupõe divisão porque todas as possibilidades são consideradas. O mundo desejado é afinal, para o poeta, um espaço onde não há lugar para a culpa. A vida que se quer não é aquela com ideais no Céu ou no Olimpo, com ideologias à direita ou à esquerda, “mas aquela que flui para todos os lados, sem rotinas, enraizada no presente e aberta ao devir” (Santos, 1994, p. 76) e ao futuro, tempo virtual, onde é possível moldar e refazer os desejos.

Esse mundo refeito chega mesmo próximo a eliminar o real até que no penúltimo verso *o relógio estaca estarrecido*, interrompe o processo e devolve o poeta à realidade, pois este sabe que o futuro, apesar das simulações

e projeções, continuará sendo uma incógnita. O relógio estaca, mas o tempo continua a fluir enquanto o poema parece resolver a dúvida inicial entre o referente e o fantástico, visto que o relógio não domina o tempo e a bolha prossegue a vagar na eternidade, simulacro-espaco-tempo imensurável.

“A suposta unidade do cosmos levou a ciência a opor o Homem (o conhecedor) à Natureza (o conhecido).” Esse tipo de conhecimento fragmentou a Natureza e decretou a “quantificação do mundo natural e social para tornar as coisas previsíveis” e programáveis, “matando assim a eterna novidade do futuro, o movimento sempre incerto com que jorra a vida”. A dissolução dessa ordem, do modo como tem dominado o pensamento ocidental, só parece possível, mesmo nestes momentos pós-modernos, pelas mãos do artista intimamente integrado ao nosso tempo, com o alerta de que o ocidente sempre rejeitou as diferenças: “do índio, do negro, do louco, do homossexual, da criança, da poesia” (Santos, 1994, p. 76, 80), expulsa da República por Platão.

A poesia de André Carneiro olha o mundo e o refaz sob a perspectiva dessa dissolução. Admite a ordem racional das coisas, mas duvida de seus preceitos; não despreza a religião, mas preza a ciência que une naturalmente à vida e à arte. Há em sua poesia o eco sem resposta de perguntas como “por que vivemos”, “o que somos”, “onde estamos” que intensifica suas dúvidas sobre os mistérios da vida, mesmo e com a presença da biologia, da química e da física a entremear os seus versos. Com efeito, a tendência de unir subjetividade poética e fenômenos biológicos ou fisicamente experimentáveis está na gênese mesma de seu processo criativo e evolui em complexidade no decorrer de toda a obra. Do interesse pela robótica, farmacologia, cosmologia que influenciam os primeiros livros, chega, nos textos mais recentes, a fazer apologia à física quântica, disciplina, que, por supor serem descontínuas as variações de grandezas pertinentes aos fenômenos naturais, assume lugar de destaque em seus textos. O *princípio de incerteza* criado pelo físico Werner Heisenberg, segundo o qual um átomo pode mudar de identidade apenas pelo fato de ser observado, parece ter, enfim, a feição de um poema hermético, e a ciência, mesmo em seu ambiente, diz-nos André Carneiro, parece prostrar-se sob o impacto do *princípio de incerteza*, palavra até então privativa aos limites da poesia. Lévi Straus, aliás, já havia afirmado que até as ciências

do homem têm suas relações de incerteza. Assim, na medida em que a ciência convive com o incerto e o inexplicável, o poeta sente-se livre na sua errância, fragmentando o mundo, construindo labirintos, alimentando a dúvida, como se vê em *Telefone calado*, –

*Fragmento coisas
porque o linear está perdido.
Cada pensamento junta pedaços,
meu intento é um abraço morno,
sem palavras.
(Virtual realidade, p. 16)*

– ou nestes versos do poema *Testemunhas falsas*:

*Toda a coerência é falsa.
Serve para discursos
e a matemática primária.
São erráticos os números quânticos,
o pensamento se arrasta
no oceano de naufragos e sereias.*

(...)
*Recrio o vazio do sonho
(Virtual realidade, p. 12)*

O fragmento, o não linear, a inversão, a *bricolage* são traços de estilo caros a este poeta e enquadram seus textos, seja como prática discursiva, seja como motivo ou assunto, como mostram os dois fragmentos em destaque, em uma organização similar ao mundo que neles se organiza, buscando o virtual e o simulacro, geradores da dúvida. Outro exemplo desse modo de realidade é o que nos dá o texto *Antigamente e hoje*, que abre o livro *Espaçoplano*. Este é um dos textos que marca a gênese do pensamento poético de André Carneiro e traz – algumas em latência, outras em vidência – as principais características do autor:

Antigamente e hoje

*Toca-se um botão,
nasce a tartaruga
exata, cibernética.*

*Euforia vai à fonte
de meprobamato.
Propaganda subliminar,
põe-se gravata
de polietileno,
dentes na clorofila.*

*Agora é fácil,
a morte vem
da estratosfera
nas estrelas a jato.*

*O medo criou asas,
alçou vôo,
cobriu o sol.*

*O cogumelo derrama
a sombra radiante
sobre o mar.*

*Peixes morrem calados.
Homens resolvem
explosões,
inocentes
e secretas.
(1966, p. 1)*

Diante desse poema, a primeira impressão que nos vem é aquela a que o título nos induz: tudo indica tratar-se de duas realidades temporais em oposição: o passado e o presente contidos, respectivamente, em *Antigamente e hoje*, mas fazendo-se o percurso do título, metáfora-chave, ao centro do poema, percebemos certa ocultação e ambiguidade por não haver nem a dualidade ou oposição prometida pelo título, nem a totalidade circular da relação passado-presente-futuro, antes a atemporalidade por sugestão do modo como o autor emprega a voz

passiva, como se um fato do presente que marcara o passado recente pudesse ser atualizado no passado como memória, no presente como constatação e medo, e no futuro como dúvida. Instaura-se, portanto, na relação título ↔ poema a primeira incongruência, ato falho, e percebe-se, através da realidade artística criada, o primeiro contraste entre as leis do universo e as da realidade vivida. Esta, sob o signo do *medo*, desfaz a organização temporal e espacial inerentes à vida que se revela sem substância, contudo sem revolta, como se poderia esperar. Há constatação, frieza, apatia pela realidade descrita, mas há também certa satisfação e certa *euforia* sensacionista pela técnica e pela industrialização. Veja-se a exemplo as referências a elementos como *meprobanato*, *politileno* ou aos *dentes* postos *na clorofila*. Há sobretudo inquietação.

Toca-se um botão / nasce a tartaruga (...). Simular por imagens é um dos procedimentos caros a esse poeta. Simula também o tempo, traça-lhe limites cronológicos que deixa implícitos, pois detém-se unicamente no presente, tempo de medo, de inquietação, mas de imagens sedutoras representadas pela *propaganda subliminar* do avanço tecnológico e da afirmação da capacidade inventiva do homem. Simular sempre, até que as marcas da memória se desfaçam, mesmo a diacronia de sua existência, já que o *antigamente*, ainda que traga lembranças boas como no poema *Mão infantil* -

(...)
*A mão infantil recomeça,
 sonho por sonho
 a fabricar
 carimbos de vitória.*
 (1988, p. 38)

está marcado também por fatos terríveis: o poema, aliás, como indica o verso onze, trata essencialmente da morte. Como já se disse, há dúvida e temor, e o texto já no primeiro verso (*Toca-se um botão*) diz o porquê. Contextualizemos o poema:

Em 1957 inicia-se a Era Espacial. Naquele ano, vários foguetes jato-propelidos seriam lançados ao espaço pelos Estados Unidos e pela antiga União Soviética, que se antepõe ao americanos e lança o Sputnik-

I. Esse evento, hoje apenas folclórico, tanto coroa de êxitos os esforços em torno da cibernética e da tecnociência que acabara de nascer, como aumenta o mal-estar e insegurança quanto ao futuro da humanidade pelo acirramento da Guerra-fria que ganha, a partir de então, novos elementos: o controle da informação e de espionagem entre nações. Note-se que é nesse contexto, ainda sob o impacto da destruição de Hiroshima e Nagasaki, mas também sob o fascínio em relação aos avanços tecnológicos que o livro *Espaçoplano* é escrito. No Brasil, vivia-se a era Juscelino com a construção de hidrelétricas, grandes rodovias e implantação da indústria de automóveis e de aviões, o surgimento dos primeiros bens domésticos e uma classe burguesa consumidora. A vida, enfim, transfigurava-se e festejava-se como legado da modernidade o momento em que a vida dependesse cada vez menos do esforço físico do homem. Em 1951 surgia o primeiro computador, em 53 descobria-se o DNA, em 1957, o chip; enfim, inicia-se o período pós-industrial e o mundo começa a ser digitalizado.

No aspecto cultural interno, a revolta modernista parecia ter esgotado seu impulso destruidor e a renovação que poderia surgir como um diálogo entre tendências, fato comum na pós-modernidade, torna-se monólogo ou pelos caminhos da tradição ou pelas aventuras da vanguarda. O futuro indicava para a superação do subjetivismo e do hermetismo moderno, a arte começa a sair dos museus, teatros e se desestetiza. A poesia vive sua aventura concreta, as ciências se desenvolvem em ritmo alucinante, amedrontando e vislumbrando as pessoas, surgem os mecanismos autocomandados, e a cibernética, com suas técnicas, quer substituir o cérebro humano por circuitos eletrônicos. Vive-se, portanto, em plena era do botão, e basta apertá-lo em casa, em Moscou ou em Washington para que tudo aconteça, inclusive a morte, como teme o poeta:

*a morte vem
da estratosfera
nas estrelas a jato.*

Além do texto aqui estudado, outros poemas como *Ar*, *O planetário*, *Corrida no espaço*, *Retrato da terra*, *Ficção Científica* e *O dia final*, do mesmo livro, *Espaçoplano*, como muitos outros dos livros seguintes,

foram influenciados por esse estado de dúvida entre o fascínio e a insegurança provocados pela presença e força encabuladora das transformações científicas. É nessa dúvida que se instauram os lapsos de sentido. É nesse tipo de visão, jogando com o medo coletivo e com o fascínio pessoal pela técnica que a voz do poeta se perde e se desreferencializa: não há no texto, como podemos ver, as marcas do *antigamente* já que o ontem é um tempo disperso e indefinido que faz parte da memória apenas subentendida. Dos doze verbos presentes no texto, apenas três - *criou, alçou, cobriu* - são formas no pretérito, e mesmo assim, por estarem em meio a uma atmosfera do aqui e agora, criam uma tensão diversa que afeta seus próprios sentidos e deixam de significar a temporalidade aparentemente expressa.

A tônica é a desconstrução dos princípios e valores ocidentais: o homem tenta criar meios para viver melhor e ao atingir o grau de progresso tecnológico desejado, constata que sua ânsia de vida também o aproximou mais da morte. Vê-se que é real a possibilidade de uma hecatombe nuclear e esse fato leva-o a admitir a inconsistência do tempo presente, a arquitetar a perda do passado e a temer o futuro, tornando-se um sujeito sem substância, num espaço sem referências possíveis para o sonho, onde lhe resta apenas o medo e a indecisão. Tanto assim, que se a bomba atômica carece, ainda, de um anônimo apertado de botão para destruir o mundo, a ideia de mundo do poeta parece já destruída pela dúvida e insegurança, como se pode ver de modo reiterado em diversos poemas como *Depois do prazer* (1988, p. 20), onde *O depois pula na / garganta sem aviso*, *Retrato da terra* (1966, p. 22) em cuja retícula *A morte chega* [também] *sem aviso* e o *homem perplexo / arma necrológicos* ou ainda em *Raio X* (1966, p. 14), onde *Passos me levam sem rumo*. Mas é precisamente na primeira estrofe do texto:

*Toca-se um botão,
nasce a tartaruga
exata, cibernética.*

que o toque anônimo (*homens resolvem*, v. 21) e quase casual de um botão faz nascer a tartaruga exata e cibernética, cuja explosão temida, mas atualizada nas três estrofes finais do texto, transformaria a terra numa espécie de vacuidade, espaço inane, sem tempo e sem medida, *Espaçoplano* de dúvida e sarcasmo pela alternância entre sonho, satisfação, morte e desespero, como sugerem os poemas *Receita* –

*Dispa-se em frente ao
espelho e sorria.
Complete a receita
com carimbo oficial,
amor, morte, absurdo,
a vida se desenrola
em noite, lágrima, verso...
(1966. p. 12)*

– e *Ficção científica* (1966, p. 24), onde o poeta *lúcido e conformado*, diz ser *proibido brincar / de saudade*, pois há *prazeres sintéticos*, sem arrependimento. Aí, projetando uma convivência fria, mas harmônica com robôs, o poeta simula ser superior às coisas do mundo, com total deserção dos valores subjetivos:

*(...)
Sou lúcido,
conformado.*

*(...)
Robot põe
a mão fria
no meu braço.
“Pensas abstrato”,
define com
ironia.*

*(...) avança
a galáxia.
Daqui mil anos
lego aos
trinetos,
este poema
arcaico.*

Postura idêntica é o que se vê em *Antigamente e hoje* e em *Retrato da terra*, onde *Discos telegrafam / que não estamos sós* (1966,

³ Esta é uma imagem freqüente na poesia do autor, veja-se, a esse respeito, o poema *Lâmina da morte* (*Pássaros Florescem*). A exemplo de outros temas, esta abordagem evolui e ganha formas diferentes no desenvolvimento da obra. O medo é superado e chega-se a fazer amor com a morte como no poema *Aquele momento*: “A esfinge me sorri / com a boca torta. / Quero possuí-la / neste lençol de areia, / arrancar um gemido / em lugar da resposta/ (*Pássaros Florescem*, p. 96).

p. 22) e o *eu* em deserção dos seus valores aceita as transformações, apesar do medo criar asas, alçar vôo e cobrir o sol³.

Toda tensão e toda dúvida advém do medo diante da constatação dos limites da condição humana. Em *Antigamente e hoje*, o foco irradiador dessa tensão é a metáfora *tartaruga* presente no segundo verso do poema e formulada com base na semelhança côncava entre a parte superior arredondada do casco desse quelônio e o espectro, imagem gerada por uma explosão. A redução do hiato de sentido entre o termo *tartaruga* e a imagem da explosão de uma bomba atômica não se completa, contudo, nessa similitude. Há outras leituras ainda mais contundentes: o formato do casco da *tartaruga* composto de estrias e a imagem de algo prestes a explodir, o fato desse quelônio vir à terra apenas para a desova, como a bomba com sua carga mortífera e, ainda, ampliando a crueza e o impacto dessa imagem, a exatidão da cena sugerida pelo artigo definido (*nasce a tartaruga*) e pela composição fonética do verbo *nasce(r)*, expressivamente oposta aos fonemas que compõem o vocábulo *tartaruga*.

Uma leitura expressiva do verso *Nasce a tartaruga* poderia representá-lo da seguinte maneira: “Nasssssssssscea - tar-ta-ru-ga”, pelo que o determinante *nascer* simula certa leveza e chiado silencioso e o objeto determinado como se surgisse ou irrompesse de modo astuto, mas sorrateiro. Além de o fonema /s/ representado por “sc” (*nascer*), fricativa surda sugerir suspense, desenhando o modo indesejadamente inesperado como nasce a *tartaruga*; a inversão do determinante para o início do verso chama a atenção para o seu significado e cria dissonância sintática e semântica pela relação que mantém com o vocábulo *tartaruga*: *nascer* pertence à esfera semântica de vida e criação e no entanto, é empregado por sinonímia a *surge*, *aparece* ou *irrompe* determinando *tartaruga*, uma das metáforas de morte presentes no poema, realçando a oposição euforia-medo, vida-morte que domina todo o texto na forma de crítica, talvez inconsciente, à época moderna, já que “o tempo concebido como história e esta como progresso sem fim acabaram” e os paraísos do futuro vão se convertendo num presente horrível que nos faz duvidar do amanhã. (Paz, 1991, p. 105).

Ainda na primeira estrofe, merecem destaque os qualificativos *exata* e *cibernética* (v. 3) dirigidos à *tartaruga*. Esses vocábulos reforçam a idéia de atualidade contida no título do poema e indicam, sobretudo o primeiro, a precisão da máquina na era tecnológica. Destaque-se mais

uma vez a composição sintática do primeiro verso: a voz passiva pronominal não deixa declarar o agente do ato fatídico (toca-se), ao mesmo tempo em que o paciente da ação, apesar de indefinido (**um botão**) ganha relevo ao lado e por oposição do vocábulo *tartaruga* (definido), objetivando poeticamente o seu valor no mundo moderno. A existência humana, na visão do poeta, parece depender desse botão cujo acionamento (não importa se por ocidentais ou orientais) atemorizaria várias gerações.

A exatidão da primeira estrofe está fundada, portanto, no aceite de um tempo apocalíptico, tempo em linha reta, que conduz ao fim de todas as coisas. E, sendo a bomba acionada (*Toca-se um botão*) no presente, projeta-se para a estrofe seguinte a explosão, a hecatombe, que, aliás, não vem plena e aterradora como a primeira estrofe nos faz temer. Na segunda estrofe, o medo parece abrandar-se, e nota-se já outra pulsação: atenua-se o significado fatídico de aniquilamento e realça-se a expressão, que através do ritmo e das pausas obtidos pela enumeração mantém apenas certo grau de dissimulação, agora sob a perspectiva distanciada de um **eu** em fuga. Nesse momento, o artista toma consciência de sua arte e a efusão íntima da primeira estrofe cede lugar à contenção lírica. Surgem no segundo segmento do poema também, vocábulos como *meprobamato*, *polietileno* e *subliminar*, indicadores do período pós industrial que tornam inconfundível e marcam sobremaneira toda a obra do autor.

É importante observar como o autor utiliza um lexico estranho à lírica corrente e como tira proveito desse recurso. Expressões “provenientes da linguagem técnica ... são eletrizadas liricamente”; a metáfora é empregada em estado natural como se se transportasse as imagens de certa realidade diretamente para o texto, sem a necessidade da comparação e à maneira de uma câmera que registrasse *flashes* descontínuos, numa sintaxe plurifragmentada e reduzida a expressões nominais, criando-se a impressão de permanente anormalidade.

Apesar da cognição difícil, como característica da vontade estilística desse tipo de linguagem (Friedrich, 1991, p. 18-9), o autor manipula cuidadosamente os recursos fonéticos como se brincasse com aquilo que a todos parece temeroso e estranho. Assim, em todos os versos dessa estrofe incidem consoantes que se assemelham ora pelo modo ou ponto de articulação, ora pelo papel das cavidades bucal e nasal, de maneira que certas seqüências de consoantes, sejam as oclusivas, fricativas ou nasais,

repõem ao poema - agora através da expressão - o efeito do ato de *tocar o botão* (v. 1), valorizando o aspecto formal e reproduzindo, de um lado, sons explosivos (oclusivas: /t/, /d/, /p/, /g/) como bombas em *de meprobamato / propaganda subliminar*, e de outro, chiados (fricativas: /f/, /v/, /s/) em *Euforia vai à fonte* que simulam a viagem ou deslocamento de algo (as ogivas dos mísseis, projéteis, foguetes?) chocando-se contra o ar, como se vê de modo quase denotativo na terceira estrofe. Observa-se aí também a concretização da fuga, a deserção do homem em relação aos problemas da realidade, como é exemplo entre outros textos, o poema o *Bisturi cego* (*Exemplos do insondável*, p. 2), pela exploração da imagem de deslizar.

Tudo converge para manter em cena a ideia de destruição do mundo ou de desconstrução do indivíduo, ideia propulsora da agonia e da dúvida sobre o amanhã. As tensões formais afetam o conteúdo e quase tudo serve para mostrar a arte de como plantar o lírico em tubos de ensaio, em fórmulas de química, seringas e astros siderais. Destaca-se, nesta estrofe, a presença de *meprobamato* (v. 5), denominação geral correspondente ao *dicarbamato de metil - 2n - protil - 2 - propanodiol - 1, 3*, uma substância dotada de ação sedativa que age sobre o sistema nervoso central e que é um dos principais tranquilizantes sintéticos, ficando claro, então, a fonte dos prazeres sintéticos descritos no poema *Ficção científica*. Quanto ao vocábulo *clorofila* (v. 9) sob o efeito de adjacência do significado de *meprobamato* não parece significar, apenas, “aromatizante” ou dentifrício, mas revela-se como metáfora de *clorofórmio* (triclorometano) que, à maneira do *meprobamato* é também sedativo.

Não há boas perspectivas, suspeita-se da continuidade da vida e a única saída parece ser a fuga da realidade. Recorre-se às drogas que aos homens adormecem em suas *euforias* (v. 7), as dores e medos; drogas, aliás, subjetivadas, que acalmam as angústias e adormecem as consciências. Foge-se dos frutos da técnica e do progresso, da crise existencial, da violência, da agonia, da opressão: foge-se da morte. O efeito sedativo não está, contudo, apenas nas drogas, mas também na ilusão de modernidade simbolizada pela utilização de elementos artificiais, criados por síntese química, como meio de substituir a natureza. Há ainda, no verso seis, como elemento da principal forma e poder de transformação de nossos dias, a presença de um outro sedativo de consciências, a comunicação de massa, a *propaganda subliminar*, sempre pronta para

persuadir e nos emocionar por signos e imagens. O poeta tem consciência do discurso subliminar da modernidade. Sabe que é impossível fugir aos seus encantos se quer continuar vivendo sem traumas aparentes. Sabe que é preciso acreditar que o progresso vale a pena, mesmo sabendo que ele pode levar o homem à dessubstancialização e a sociedade à atomização. Assim, o discurso que era propaganda passa a ser tomado como verdade única, deixa de ser estimulante (*subliminar*, v. 6) para caracterizar-se como dependência; sedando as consciências e dopando as opiniões, mesmo que “o tempo concebido como história e esta como progresso sem fim” (Paz, 1991, p. 105) tenham acabado.

É tudo um disfarce, afinal, para ir vivendo-se, enquanto a hecatombe não vem, porque, para o poeta, ser consciente que ironiza, *agora é fácil* morrer (v.10), pois

*a morte vem
da estratosfera
nas estrelas a jato.*

Nessa estrofe, o poeta nos coloca diante de uma imagem harmônica em si mesma por representar algo que lhe parece impossível de mudar. Recria a morte em pintura de rara beleza, admiravelmente poética pela simplicidade e contenção verbal, mas ao mesmo tempo trágica e amedrontadora, traçando em nossas mentes a trajetória fatídica da estrela-morte. Vemos chocar-se aqui a inquietude imagética que se quer comunicar e a serenidade da expressão comunicante; e é esse tom, esse sentido desorientado, que dominará o poema nas estrofes seguintes, principalmente as estrofes 4 e 5, as mais contidas, diretas e com menor número de versos. Ainda nesta estrofe (terceira), além da ironia e do humor negro do primeiro verso, outras duas figuras se cruzam e se destacam para assegurar lirismo à recriação da realidade trágica imaginada, pois o que vem da estratosfera não pode ser nem a *morte* (v.11), nem as *estrelas a jato* (v.13), mas os mísseis, os projéteis-estrelas e suas cargas mortíferas. Esses dois substantivos - um abstrato e outro concreto - revestem essas metáforas com seus significados e encarregam-se de criar de um lado a abstração, o fantasmagórico (morte), o tom melancólico que passa a dominar o poema; e de outro, *estrela* induz à concretude, à visualização e reforça a idéia de

explosão, calor incandescente e destruição, numa relação também metonímica em que *morte* é razão e consequência da explosão das *estrelas a jato*. Note-se, porém, que estrela, enquanto significado simbólico, representa pela luminosidade, o princípio de vida, as forças celestes, significados que não encontramos no poema, a não ser pela significação oposta: dá-se à *estrela* o sentido do seu contrário, criando-se dissonâncias pela significação às avessas. Assim, se as *estrelas a jato* surgem de um patamar superior ao da terra, é para representar o mistério, o desconhecido, o temível, como está representado no voo do medo (v. 15), na *sombra radiante* (v.17- 9) e na morte.

A era da tecnologia faz, enfim, a sua crítica das mitologias: nega a representação da realidade da natureza humana - tão imaginária quanto real, e impõe a técnica como instrumento, cuja missão é modificar e vencer a realidade presente, com tal poder que, modificar pode ser sinônimo de extinguir. Como evidência, o signo *estrela* é deslocado de sua estrutura simbólica, deixando, pois, de significar, para ser apenas função ou categoria, marca amplamente desenvolvida na obra do poeta. André Carneiro celebra o mundo físico, canta o submarino, a nave espacial, o engenho atômico, a radiologia, o polietileno, a cerâmica esmaltada, o meprobamato, a propaganda subliminar e o robô, enfim, os objetos:

*Os objetos calados
símbolos amorfos
do meu domínio
(1966, p. 19)*

Tudo enquanto funcionalidade, como engrenagens da máquina-mundo que avança em direção ao desconhecido, num tempo sem volta, no afã do progresso desenfreado, de modo que até sua criação é vista da perspectiva de uma máquina:

*O encontro dos humanos
segue regras fixas.
Ninguém cheira como os cães no cio,
há vários sorrisos e frases construídas,
os desejos inconfessáveis
pendurados na garganta
exigem consultas jurídicas.*

(...)
*Sou um computador idiota.
 Repito palavras soltas
 esperando que combinem.*
 (No fim da página, *Virtual realidade*, p. 38)

Após o acionamento do botão (*Antigamente e hoje*, v. 1) e diante da iminência da morte (v. 11), imprime-se um tom melancólico ao poema:

*O medo criou asas
 alçou vôo
 cobriu o sol.*

Os verbos no pretérito perfeito, a presença de vogais de menor abertura e o significado para onde tudo converge, criam uma atmosfera bastante sombria: o medo que nas estrofes anteriores é traduzido em euforia e tensão, aparece, agora, calmo e inevitável. Vive-se com ele porque parece impossível fugir. Vive-se, apesar da angústia e contrariedade, a certeza da dúvida, a espera do fim.

Sinônimo de *cogumelo* (v. 17), a metáfora *medo* (v.14) dinamiza a imagem criada na terceira estrofe e anima-se criando asas. Estas, traçando a imagem, criam um *vôo* sombrio e exibem pictoricamente o seu poder de morte ao cobrir o sol. Tal imagem percorre três segmentos do poema (3, 4 e 5) e atinge seu ápice na quarta estrofe, que, ao contrário de sua antecedente, cujos verbos no presente (*ser*, *vir*) e a abundância de fricativas (/f/, /v/, /s/) indicam duração, prolongamento dos fatos, aponta para o fim da situação conflitiva, criando grande surpresa e provocando o leitor, pela dissensão que a partir daí toma conta das duas estrofes finais. Fica então evidenciada toda a dissonância entre um significado de contensão e uma tessitura expressiva de extrema simplicidade: bastam apenas seis vocábulos - três verbos em ação gradativa (*criar*, *alçar*, *cobrir*) e três substantivos (*asas*, *vôo*, *sol*) para reproduzir um quadro do desespero imaginado do que seria uma explosão atômica.

Recorrente na obra de André Carneiro, destacamos mais dois momentos em que essa imagem de vôo pode ser observada:

*Na estratosfera
circula
estrôncio noventa.
(1966, p. 22)*

e

*Um pássaro despenca do céu
liquida a dourada juventude
(1988, p. 20)*

Nota-se nos dois fragmentos a presença de elementos como estratosfera/pássaro e estrôncio/liquida, dos quais destacamos duas idéias: vôo (pássaro) e material radioativo (estrôncio), que, unidos, representam carga atômica e seu lançamento (circula/despenca) por meio jato-propelido. Estão no ar, aliás, como diz Bachelard (1989, p 104), os sanguinários com seus voos de pássaro; e na terra, o homem, cujos medos, pensamentos e imagens são de enterro e sepulcro. Tudo determinantemente assim, pois nada mais lhes cabe. Na estrofe seguinte, -

*O cogumelo derrama
a sombra radiante
sobre o mar.*

- enfim, a grande surpresa para o leitor, que até então fora induzido a esperar um final trágico. Surge, pois, o alívio para o *eu* que se expressa no poema e que até então se mostrava em estado de completa e crescente agonia. A metáfora *cogumelo* (v. 17), que amplia e conclui a imagem de destruição presente nas estrofes anteriores, assume as características da água para derramar-se sobre o mar, poupando dessa vez, a terra e o homem, que pode, por um momento, respirar aliviado. A explosão atômica desencadeada pelo “toque de botão” não foi fatídica como se presumia. Atingiu o mar, símbolo materno para todos os homens, e os peixes, habitantes das águas, é que morrem. Quanto aos homens, ironiza o poeta na última estrofe: continuarão a *resolver* explosões nada inocentes, mas secretas. E se o mundo continua existindo, a idéia de mundo parece estar destruída para o eu enunciante, que em outro texto suplica:

*Que brote um sorriso
neste túnel
cenário
de sombras mortas.
(1966, p. 15)*

Se em *Antigamente e hoje* impera a insegurança e o medo da destruição, o texto que conclui a obra confirma, à maneira de um prolongamento, as expectativas: o medo, motivo do primeiro texto – depois de ser tratado com algumas variações em outros poemas e outros livros – retorna no texto final emoldurando a unidade do livro pela confirmação da ideia sugerida pelo título *Espaçoplano* e por anunciar o reinício do planeta:

*Início do planeta.
Religiões,
filósofos*

*Cibernética,
logo mais
foguetes expressos
Marte-Saturno.*

O mundo novo, todavia, apesar de imaginário é mais uma vez a imagem do progresso e da técnica à qual o homem está preso, sem que haja, com isso, incompatibilidade com a metáfora humana e poética. Esse tipo de metáfora, como diz Octavio Paz (1991), é exemplo de um momento de coincidências quase perfeitas entre um símbolo e outro que chamamos de analogia, e cujo nome verdadeiro é a busca da felicidade, seja antigamente ou hoje. É isso que busca o poeta – apesar da dor, pois *Esta é a função do poema,/ desvendar o nascimento/ do desejo.* (1988, p. 29). Se o progresso é metáfora de morte, não deixa de ser, também, metáfora de vida, porque num tempo irreversível como o da técnica, muitas vezes já se calaram para que nossa voz pudesse ser ouvida. E a nossa voz também silenciara para que novas vozes possam modificar o mundo, mesmo porque, o tempo da modernidade é um tempo de

sobreposições de mudanças: falta-lhe um começo e não haverá um fim. O homem como indivíduo de emoção não quer o tempo apocalíptico, contudo não queira apenas o tempo infinito, mas também o tempo da circularidade, o tempo das recordações e da memória. Vive-se o *hoje* com o corpo e o *antigamente* com o sonho ou com a recordação; daí os conflitos dessa fala intransitiva, esse mosaico de ideias, sob o signo da dispersão.

Em uma síntese como essa não cabe, verdadeiramente, uma obra como a de André Carneiro, visto que muitos outros elementos mereceriam ser destacados. Alguns deles, elementos de conteúdo, outros, elementos da composição relativos principalmente à disposição e à elocução, mas continuadores do efeito da dúvida de que vimos falando, pois, de modo geral, o que domina a poesia do autor é o roubar de cena e o jogo entre o real e o simbólico, o poético e o referencial, como mostra o poema *Bisturi cego* do livro *Exemplos do insondável*:

*Tetraciclina, cannabis,
conservante, anfetamina,
nicotina, café preto e a
fumaça do carro à gasolina,
vinho vermelho, banheiro,
o brilho, a fresta.*

(p. 2)

André Carneiro poetiza o amor, a vida, fala a própria poesia. Em seus versos, porém, ao lado do amor ou da metapoesia passeiam naves, dissecam-se moléculas e íons à procura de átomos, espalham-se vermes, micróbios, circulam nêutrons, prótons em sístoles e diástoles, vocábulos pouco comuns em poesia, como já dissemos, pois pertencentes a um nível de linguagem comumente chamado de grau zero. É certo, contudo, que não se pode falar hoje, como nas poéticas normativas, em uma hierarquia das palavras. Não há palavras poéticas, como não há, na forma de unidade autônoma, um contexto que seja em si poético. O que dá ao texto o estatuto da poeticidade é a disposição, a elocução e, enfim, a construção quando entendida como um fim em si mesma. A estrofe acima, vista ao longe, parece fora dessa modalidade de sistema: não há metáforas aparentes, não há hiato entre linguagem real e virtual, não há essência escondida, aliás, não há a ambigüidade, que segundo Jakobson (1991, p. 149-50) é

uma propriedade intrínseca e inalienável de qualquer mensagem centrada sobre si própria, em suma, aquele corolário, obrigatório à poesia. O poeta é consciente disso e o seu desafio ou provocação à linguagem parece ser o de poetizar o que para a poesia do senso comum parece impraticável. Limita-se em um primeiro momento a enumerar elementos do referencial e é precisamente esse limite que nos engana.

A frieza dos nomes em concepção referencial contrasta com a poesia, contudo, reverta com grande força uma representação peculiar para o poema: veja-se que todos os termos enumerados dão nome a substâncias alucinógenas ou estimulantes, sentido que remete para a perda da memória a que o poeta refere-se na segunda estrofe:

*Tiro rótulos, ponho na história,
esculpo um monstro de cera,
limpo a memória, deslizo exemplos
do insondável*

Vê-se ainda o banheiro, revelador de intimidades que remete, através de “banho” à atmosfera de êxtase que conduz à calma, seja naquele sentido dado pela psicanálise⁴, seja pela imersão aos efeitos das substâncias inebriantes. Brilho e fresta (*Exemplos do insondável*, p. 2), os vocábulos que completam a enumeração, traduzem realidades que em si se completam. Pertencem ao campo semântico de luz e estão ligados por analogia ao sobrenatural, à imagem do olhar e das estrelas, segundo Bachelard (1989), e iluminam o vocábulo *droga* no último segmento do texto. Mesmo assim, o poema parece dizer; nega-se a sugestionar, é conceito abstrato e por isso o sentido referencial não se desfaz preenchendo uma atmosfera comum aos depoimentos dos tratados sobre toxicologia.

É na segunda estrofe que a poesia se recompõe e a função poética cria referências originais. A partir daí, a estrofe inicial passa a ser reescrita e a deixar marcas sob as demais como num palimpsesto. A ambiguidade, antes ausente, é recuperada pela metáfora *monstro de cera* e pela razão ou problema geral da poesia que o poeta chama de *história*. Fica claro então o seu exercício de *bricolage* que só é

⁴ Como símbolo, o “Banho” pode conduzir a uma imagem da regressão uterina. A imersão em água preenche uma necessidade de calma, segurança, ternura que remete ao retorno à fonte de vida.

possível dentro de um espaço de distensão da memória racional e voluntária, que cede lugar à memória criadora. Oferecido pela realidade, *Rótulos* é o material que o poeta tem à mão e com o qual esculpe o simulacro que é sua criação. Parece não haver diferença entre o real e o imaginário, entre concretude e aparência, pois o *rótulo* representa a desreferencialização da realidade, embora seja também imagem, fria, mas condensada dos mesmos materiais transformados em *exemplos do insondável* pela memória criadora. São esses *exemplos* que interessam à poesia e é na memória *limpa*, criadora e involuntária, onde proliferam as imagens:

*O bisturi da caneta é cego.
Opero sem anestesia.
Dançam agulhas na cabeça,
desespero é imagem
do vampiro no espelho.*

*Embarco no fato,
o dicionário fabrica drogas,
sou anônimo fraco e me trituro,
aqueço no bico de Bunsen,
derreto veneno, amor e mortalha.
(Exemplos do insondável, p. 2)*

Ao lado da enumeração e do jogo entre as categorias poética e referencial da linguagem, fazem-se presentes neste poema outros procedimentos caracterizadores da obra do autor: o jogo, a convivência e a superação do jogo entre racionalidade compositiva e as forças intuicionistas da criação, a fragmentação da linguagem e a fusão de motivos, como se vê nos dois últimos versos do poema, onde o poeta alquímico junta *veneno, amor e mortalha*.

A expressão fragmentária, um dos postulados da arte moderna, revela aqui, na desintegração do olhar, uma visão eclética do mundo, um constante devenir, cujo retrato, em mosaico caótico, desvela a convivência com a angústia, o caos, o desespero, e a busca de identidade. São raros os poemas *unitemáticos*, pois o normal para André Carneiro é a pluriarticulação de motivos e temas, de modo a combinar, num mesmo

poema, as mais diferentes áreas de significação. É assim que fala do amor, da morte, do fazer poético e das perspectivas que imagina para o homem do futuro. Uma fala de bloqueios, quebras que põe em questão a suposta concatenação da linguagem ou a ordenação do mundo, concedendo-se ao discurso um lugar de realce: uma idolatria à própria arte, pois o que o realiza não é o poema acabado, mas o exercício de fazer poemas, como mostra o exemplo seguinte:

*Fragmento coisas
porque o linear está perdido.
Cada pensamento junta pedaços,
meu intento é um abraço morno,
sem palavras.
(Telefone calado, Virtual realidade, p. 16)*

É normal na obra do autor que os campos semânticos se cruzem e façam girar em cada texto, numa estranha ausência de ordem ou seqüência, certa proliferação de descontínuos, de modo a garantir como ideal de estrutura, a própria desarticulação que lança estilhaços verbais e remete o leitor – também com sensações em descontínuo – para todos os lados. Assim, a nádega da mulher amada transforma-se em um satélite ou caverna lunar; um órgão viril masculino é míssil, é foguete, é poema, assegurando aos textos a produção e a permanência de novos sentidos que se movimentam como móveis de ideias. *Tento, mas sou feito / de pedaços colados*, diz o poeta em *Motéis da alma* e exemplifica:

*Era uma vez um rei,
ou um sapo, ou
uma linda princesa,
Sindbad, o marujo,
transportava
misteriosas especiarias
no bojo do barco à vela.
Racionalizo, ponho etiquetas
de saudade no fios
de cabelos compridos (ou curtos)
longos abraços,
sangue*

*no transplante que se rejeita
ou é rejeitado.*

*O verso errático
não prevê nem organiza.
Tenho pastas, fotos, disquetes,
tempos de permanência
nos motéis da alma.*

(Motéis da alma, *Virtual realidade*, p. 17)

O que aí se vê é a estrofe-feixe de versos estrategicamente desamarrados. O pensamento parece movido pela dúvida programada, não entre o querer e o não querer, mas quanto a ordenação de vastos desejos. O mundo retratado pelo poeta parece desprovido da noção de ordem, seqüência ou causalidade, configurando uma espécie de mosaico de tudo, reflexo de sua atualização com o mundo moderno, cujo avanço tecnocientífico tem colocado o homem sob um bombardeio constante, maciço e aleatório de informações parceladas, que nunca formam um todo; pois o que vale é o show de estímulos, o design, a moda, a publicidade, o mercado da informação (Santos, 1994, p. 27). É nesses termos que André Carneiro retrata o mundo, fragmentando o amor, o corpo, o tempo, o espaço, a linguagem, mostrando que o homem moderno tem preferido mais o apelo aos objetos que os fatos, captando ou processando apenas retalhos, lapsos ou marejadas de ideias sobre a realidade.

Assim, se o mundo está fragmentado e é um lastro de dúvidas, a única certeza inabalável é a certeza parcial do eu. Aí, com a racionalidade da técnica, elaborando sua fala e dominando a intuição, o poeta inventor se declara: *Tenho várias línguas/ e dúbios verbetes* e isso já lhe basta, pois em seu idioma: *Sofro significa quero / dou, implica / curvas de retorno* (*Mares secos da lua. Exemplos do insondável*, p. 43), numa busca de gozos plurais, confirmando que em seus poemas há sempre um eu desejante, que sob o signo da dúvida e assemelhando-se a um sensacionista, deseja tudo a todo instante.

DUARTE, Osvaldo Copertino. *At the and of the page I am the echo*. INSTRUMENTO CRÍTICO. Vilhena, 3:53-82, 2010

ABSTRACT: This work aims at studying André Carneiro's poetical work. We try to describe and understand the expressive stylistic discourses through which shapes his poetical thought.

KEYWORDS: André Carneiro; Literary Style, Brazilian Literature, contemporary poetry.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1989.

CARNEIRO, André. *Pássaros florescem*. São Paulo: Fund. Nestlé./Scipione, 1988.

_____. *Espaçopleno*. São Paulo: Clube de Poesia, 1966.

CROCCE, Benedetto. *A poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*. Trad. Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Ed. da Faculdade de Filosofia de UFRS, 1967.

CUNHA, Fausto. Ângulo sobre a face. *A manhã*. Rio de Janeiro, 1 de out., 1949

EIKEHENBAUM, Boris et. Al. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Trad. Regina Zilberman et al. Porto Alegre: Globo, 1978.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 157.

JAKBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

MUKAROVSK. Jan Lot. *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*. Torino, Einaudi, 1971.

PAZ, Octávio. *A nova analogia: poesia e tecnologia*. In.: *Convergências* (Ensaio sobre arte e literatura). Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 105.

RIBEIRO, Jorge Ponciano. *Gestalt-terapia, o processo grupal: uma abordagem fenomenológica*. São Paulo: Summus, 1994.

LEVIN, Samuel R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós modernismo*. 13 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SPITZER, Leo. *Lingüística e história literária*. 2 ed. Madrid: Gredos, 1961.

UMA INCURSÃO NO UNIVERSO HISTÓRICO-LITERÁRIO DE SARAMAGO E CARDOSO PIRES*

Sônia Helena de Oliveira Raymundo PITERI¹

RESUMO: O artigo analisa o processo de construção da narrativa dos romances *Memorial do Convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis* de José Saramago e *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alpha* de José Cardoso Pires, discutindo como se processa a transfiguração da história no universo literário desses dois escritores portugueses contemporâneos.

UNITERMOS: José Saramago; José Cardoso Pires; literatura portuguesa; contemporaneidade; ironia; transmutação.

Na diversidade e fragmentação que caracteriza a literatura contemporânea, o resgate da história parece constituir uma tendência muito presente. Nessa tentativa de recuperação do passado parece haver uma certa “intenção restauradora”, não no sentido já ultrapassado de fazer valer o passado, mas no sentido bastante diverso, e poderíamos dizer preocupante, de reconhecer que estamos mergulhados numa indeterminação teórica que é característica da modernidade, o que reafirma a sensação de caos em que nos encontramos. Assim, o romance contemporâneo formalizará suas questões e inquietações, lançando-as no passado, distante ou próximo, normalmente resgatado pela ironia, instrumento de sua desconstrução. A ironia, ao lado da paródia, da sátira, da caricatura, do humor, são alguns dos recursos estilísticos utilizados pelo escritor com o propósito de revisar o passado histórico.

Tomando como exemplo os romances *Memorial do Convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, e *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alpha*, de José Cardoso Pires, vamos então discutir

* Palestra proferida durante o *I Simpósio de Pós-Graduação*, realizado na Universidade Federal de Rondônia, Campus de Vilhena, no período de 19 a 21 de setembro de 2001.

² Profª. Drª. da UNESP – Universidade Estadual Paulista – Campus de São José do Rio Preto – 15054-000 - São José do Rio Preto – SP.

como se processa a transfiguração da história no universo literário desses dois escritores portugueses contemporâneos.

Memorial do Convento (1982) reporta-nos ao reinado de D. João V, circunscrito no romance aos anos de 1711 a 1739, período desnudado por um autor que perscruta os caminhos infundáveis da história, posicionando-se criticamente frente aos acontecimentos do passado.

Na reconstrução do cenário setecentista o reinado de D. João V é focalizado em todos os seus pormenores, havendo uma reconstituição cuidadosa do ambiente físico da época, da família real em suas mais íntimas particularidades, dos diferentes grupos sociais e seus traços característicos, da religião, do Tribunal do Santo Ofício e da construção do monumento de Mafra.

O romance permite-nos, assim, realizar um amplo confronto histórico-literário. Entretanto, devido à impossibilidade de se analisar todos os aspectos configurados na narrativa de Saramago, selecionaremos alguns.

Servindo-se de alguns dados que a própria história oferece, o escritor de *Memorial do Convento* traça um perfil irônico-humorístico de D. João V. Caracterizado por apresentar uma personalidade forte e dominadora, fazendo prevalecer sempre sua vontade (Mendes, s.d., p. 8; Pimentel, 1992, p. 69 e Ameal, 1952, p. 10), constrói-se a figura de um rei voluntarioso, que não mede as consequências de seu querer. Acrescenta-se a esse seu retrato, a caracterização de “rei freirático”, contestada por alguns historiadores (Peres & Cerdeira, 1928, p. 192-3; Veríssimo Serrão, 1985, v. V, p. 270-3), mas exaltada por outros (Souto, 1985, p. 72; Serrão, 1971, v. II, p. 270, 272), e que se fará presente em várias páginas do romance (p. 82, 100-1, 138, 250, 255), observando-se que o próprio monarca colabora com a quebra do voto de castidade das monjas.

Aliás, o comportamento dos padres e freiras é exaustivamente explorado no universo ficcional, haja vista a narração da revolta das freiras de Santa Mônica em protesto à determinação do rei de impedir que mantivessem qualquer tipo de contato com homens que não fossem seus pais, irmãos ou parentes até segundo grau. A ironia já se instala em virtude da procedência da ordem (o “rei freirático”) e se amplifica com o sucesso obtido pelas monjas, pois “ao cabo desta manifestação chegou contra-ordem do paço, que tudo voltava à moralidade primeira” (p. 85).

A construção narrativa desse episódio sugere-nos que Saramago se serviu das várias insurreições de freiras ocorridas durante o reinado de

D. João V para criar um fato novo, pois historicamente (Chagas, s.d., 343, Serrão, 1971, v. II, 360-3, Pimentel, 1992, p. 51) o motivo da sublevação das freiras de Santa Mônica era falta de meios para se sustentarem. As religiosas que mais diretamente se rebelaram contra a ordem real foram as carmelitas, que armaram uma cilada para tapear o oficial da justiça encarregado de fazer cumprir o que fora estabelecido (Chaves, 1989, p.142-3).

Por parte dos padres há também relatos, na história (Chaves, 1989, p. 183-4, Branco, 1886, p. 200, Chagas, s.d., p. 343) e em *Memorial do Convento*, reveladores da quebra do voto celibatual, atingindo a atmosfera do cômico em alguns trechos.

A religião, elemento aglutinador da sociedade da época, é rastreada sob diferentes perspectivas, e o narrador rasga o véu de falsidade que a envolve. A suntuosidade do reinado expande-se nas práticas da Igreja, havendo desvio dos princípios básicos que deveriam reger essa instituição. A procissão do Corpo de Deus, por exemplo, é descrita com todos os detalhes no texto de Saramago (p. 129-139), acompanhando o nível de pormenorização das fontes históricas (Guimarães, 1874, p. 18-9, 23-7; Pimentel, 1992, p. 46, Chaves, 1989, p. 63, 223) e finalizando com os fluxos de pensamento do patriarca e de D. João V, construídos laboriosamente na narrativa, mostrando a desintegração do sagrado, a corrosão dos valores, a prepotência dos que estão no poder.

Chegamos então ao Convento, questionado pelo narrador a partir do motivo que levou à sua edificação, visto que ele coloca em dúvida as “virtudes proféticas” do padre franciscano, sugerindo que o frei já sabia, por meio da confissão, que D. Maria Ana estava grávida.

A ironia vai incidir também em diferentes procedimentos adotados durante a fase de construção do convento, e, diferentemente do que ocorre nos livros de história, em *Memorial do Convento* são ressaltados os verdadeiros construtores do conjunto arquitetônico de Mafra, focalizados não como um grupo homogêneo, mas como indivíduos. É também nesse sentido, que o narrador, ao invés de priorizar o relato da sagração da basílica de Mafra, onde mais uma vez se evidencia a pomposidade, dirige seu olhar para Blimunda, representativa da outra linha narrativa tecida no romance, a da construção do sonho, a da construção da passarola, arquitetada pelo padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão (personagem histórica) e construída com o auxílio de Blimunda e Baltasar (personagens

ficcionais): aí não há lugar para a ironia, para o humor, para a paródia, recursos, entretanto, primordiais para destrançar os fios da história e compor uma nova história, em que se propõe uma releitura do passado, uma abordagem crítica frente as incongruências da realidade histórica.

Blimunda mostra-se envolta em uma atmosfera de mistério, possuidora de um dom que a diferencia das demais pessoas e cuja caracterização é muito semelhante à que se encontra em *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros* (Chaves, 1989, p. 47-8, 160-3) a respeito de uma senhora portuguesa chamada Dorotheia Maria Rosa Pedegache, que viveu em Lisboa durante a época do reinado de D. João V e que possuía o dom de ver o interior do corpo humano bem como as entranhas da terra: enxergava doenças venéreas e abscessos do corpo e nunca se enganava em prever o sexo dos bebês a partir do sétimo mês, detectava ainda onde havia nascentes. Só usufruía desse poder quando estava em jejum e a visão era perturbada nas mudanças de quarto de lua.

A semelhança entre as duas personagens permite-nos sugerir que Saramago pode ter se servido dos dons peculiares daquela senhora para criar a sua Blimunda, o que não invalida a caracterização de personagem ficcional, pois Blimunda se faz e cresce, desprendendo-se de sua “sósia” no ato de construção da narrativa realizado pelo autor.

Privilegiada pelo olhar, a personagem Blimunda revela questionamento e inquietação diante das coisas do mundo. Seu olhar traz o invisível para os nossos olhos; quando ela enxerga o interior das pessoas e dos objetos está a nos revelar que “olhar é, ao mesmo tempo sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (Novaes, 1989, p. 32). Blimunda lê o mundo através do seu olhar; olhar que significa conhecer em profundidade, ter a percepção da complexidade do mundo.

Parece-nos que em *Memorial do Convento* o período do reinado de D. João V se reconstrói sob a perspectiva de um escritor que tem os olhos de Blimunda, olhar profundo, revelador, olhar de um escritor consciente de que a literatura não pode ser simplesmente ingênua e irreflexiva.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), Saramago resgata aspectos da vida e obra da entidade literária criada por Fernando Pessoa e a insere no Portugal de 1936, período histórico trazido para dentro do universo ficcional principalmente pela sequência de notícias de jornais da época, que vão adquirir função estrutural na narrativa na medida em que o

escritor se apropria do texto jornalístico com o objetivo de contestar, de desconstruir a história oficial.

O jornal será também o meio de comunicação a que Reis recorrerá em busca de notícias concernentes à morte de Fernando Pessoa, ocorrida no final de novembro de 1935. Aliás, esta personagem irá visitar Reis posteriormente, por meio de uma estratégia narrativa calcada no fantástico. Nos seus encontros dialogam sobre a atividade poética de ambos e sobre Portugal.

As inúmeras notícias presentes no romance, confirmadas pelo rastreamento dos jornais até setembro de 1936, quando a narrativa finaliza, permite-nos traçar um quadro da situação portuguesa e mundial nesse período. Do ponto de vista político, principalmente, são focalizados países como França, Inglaterra, Itália, Alemanha e Espanha e muitas são as informações mobilizadas nas páginas romanescas, o que nos leva a um processo de seleção. Assim, optamos por ressaltar, no momento, apenas aspectos referentes a Portugal.

O romance de Saramago trará um retrato minucioso do país, com ênfase no seu dirigente político Salazar. O narrador, servindo-se da ironia e da sátira e alcançando um efeito humorístico-cômico, critica o elogio exacerbado à figura do ditador português por parte da imprensa nacional e estrangeira. Também Fernando Pessoa (p. 280-2) alinha-se ao posicionamento do narrador, pois além de ironizar, satirizar e rir em função de algumas notícias lidas por Reis, deixa registrado que as referências elogiosas a Salazar são produto de “artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte” (p. 278-9) e conta também a Reis sobre versos que escreveu certa época contra Salazar². De modo semelhante, a personagem Lúcia junta-se a eles, tendo em vista que questiona a informação jornalística, não acreditando em tudo o que os jornais escrevem e evidenciando a condução da imprensa de acordo com os interesses vigentes.

² Fernando Pessoa foi autor de três poemas satíricos intitulados “Sim, é o Estado Novo, e o povo”, “António de Oliveira Salazar” e “Poema de amor em Estado Novo”, datados de julho, março e novembro de 1935. Os dois primeiros poemas foram publicados pela primeira vez em Portugal por Jorge de Sena, respectivamente no *Diário Popular* de 30 de maio e 06 de junho de 1974, p. 9, observando o autor citado que o fato de ter encontrado várias cópias datilografadas do segundo poema, que vinha assinado por “um Sonhador Nostálgico de Abatimento e da Decadência”, sugere que “o poema fora copiado para alguma distribuição anônima e clandestina”. A primeira publicação do terceiro poema ocorreu em 1985, em *Fernando Pessoa, o último ano*, catálogo de exibição Comemorativa do Cinquentenário da Morte de Fernando Pessoa, p. 135-139, organizada e coordenada por Teresa Sobral Cunha e João Rui de Souza.

No processo de resgate do conteúdo jornalístico, Saramago aproveita até mesmo os anúncios, como é o caso de uma propaganda com foto de automóveis (*O Século*, 21/01/36, p. 12). Um dos modelos denomina-se “Dictator”, sugestão que não passa despercebida: “este é o resumo perfeito do mundo nos dias que vivemos, um automóvel chamado Ditador, claro sinal dos tempos e dos gostos” (p. 124). Reafirma essa ideia a inserção feita pelo narrador em uma manchete alusiva à inauguração “por Salazar, **esse ditador paternal**, ... de refeitórios na Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho” (p. 242), combinando irônica e paradoxalmente o déspota ao protetor benevolente.

Também é objeto do olhar perspicaz do narrador, o presidente da República, general António Oscar de Fragoso Carmona. Os jornais constantemente mostram a figura do presidente associada à inauguração de exposições, o que é trazido para as páginas romanescas de modo irônico, ficando sugerida a posição decorativa e subalterna do chefe do Estado, cuja atuação é limitada, circunscrevendo-se a atividades mais secundárias, mais circunstanciais, sem poder de influência nas decisões governamentais.

Além dos jornais portugueses que, controlados pelos órgãos de censura, exaltavam o ditador Salazar e as realizações empreendidas em seu governo, camuflando a real situação em que se encontrava o país, Saramago cria personagens que incorporam na totalidade a doutrina salazarista, destacando-se como defensores incondicionais do sistema vigente e do seu líder. É o caso do Dr. Sampaio, que sugere a Reis a leitura do livro *Conspiração*, uma verdadeira apologia do Estado Novo, e que realça as consequências para quem se atreve a conspirar, funcionando como um aviso opressor. Do lado oposto, contrariando o poder instituído, Saramago dá voz em seu romance à oposição, especialmente por meio de Lídia, que em seus diálogos com Reis evidencia o pensamento revolucionário dos marinheiros.

As últimas notícias registradas em *O ano da morte de Ricardo Reis* dizem respeito à revolta dos barcos. Esse tipo de manifestação é um demonstrativo de que existiam posições contrárias ao sistema de governo, principalmente na esfera da Marinha, e vão se concretizar, de fato, na revolta dos barcos Afonso de Albuquerque e Dão, em 08 de setembro de 1936. O relato desse acontecimento no romance acompanha basicamente as informações trazidas pelo vespertino *Diário de Lisboa* (08/09/36, p. 1 e centrais), e Saramago se apropriará de um

dos subtítulos do jornal (“Morreram doze marinheiros”) para aí incluir o nome do irmão de Lídia, Daniel Martins, e sua respectiva idade.

A Lídia de Saramago surge numa relação contrapontística à personagem feminina das odes de Ricardo Reis, parodiando a época clássica recuperada na poesia heterônima de Fernando Pessoa, desfigurando a noção de equilíbrio, de simetria, de coerência, de logicidade, de exatidão, de ordem. Deslocada no tempo, a Lídia não mais se encaixa nos moldes padronizados, na forma fixa e estruturada, deixa de ser a mulher cantada pelo poeta para se transformar na personagem do povo, que, ao invés de acompanhar os deuses da mitologia, vai indiretamente questionar o homem Salazar tornado Deus e o país Portugal pintado como perfeito por intermédio da palavra.

A desconfiança em relação ao discurso se instaura, fazendo-nos refletir sobre o ato de enunciação. O romance problematiza a sua própria matéria – a palavra, questionando o seu poder de representação dos fatos, a sua eficácia no desvendar ou encobrir os acontecimentos, a sua retórica do excesso, mimetizada na grande quantidade de notícias que percorrem as páginas de *O ano da morte de Ricardo Reis* e que são transformadas para integrar a narrativa num processo de descaracterização de sua fonte primeira, da mesma forma que muitas vezes os versos de Reis são ajustados à linguagem narrativa.

Com uma técnica de colagem construtiva, que se realiza pela incorporação de discursos distintos ao seu texto literário, Saramago desmonta o ano de 1936: a fragmentação na estrutura narrativa torna-se homóloga aos recortes do passado numa linha conjuntiva em que a ‘deformação’ da forma dessacraliza o sistema simulado como uno, mas com frestas que se alongarão no tempo, até chegar o momento em que a terra não mais esperará para dar o grito de liberdade de Adamastor. Mas ainda não chegara esse momento: no final do romance, a rebelião frustrada dos barcos indicia que a situação vigente ainda perduraria e o povo teria que esperar a hora de libertação.

O romance de Saramago se fecha: “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (p. 415), trazendo o verso transfigurado de *Os Lusíadas* que iniciou a narrativa (“Aqui o mar acaba e a terra principia”, p. 11), persistindo o clima disfórico, traduzido no efeito de circularidade.

Transpondo-nos agora para o mundo ficcional de Cardoso Pires, deparamo-nos com um escritor que em muitas de suas narrativas revisita a história e, como um ente demiúrgico, subverte-a na elaboração de seu texto literário.

Com a configuração de uma narrativa policial, *Balada da Praia dos Cães* reconstrói o assassinato do ex-capitão do exército José Joaquim Almeida Santos, cujo corpo foi localizado na praia do Guincho em 31 de março de 1960, acontecimento relatado quase que diariamente, durante três meses, por alguns jornais da época: *Diário da Manhã*, *Diário Popular*, *Diário de Notícias* e *O Século*, constituindo o que se poderia considerar a versão oficial do crime. Foram responsáveis pelo assassinato, o oficial miliciano médico Jean Jacques Marques Valente e o cabo António Marques Gil; a amante do ex-capitão, Maria José Maldonado Sequeira, acobertou o caso.

Confrontando os jornais com o romance, é possível verificar alterações quanto ao local onde o corpo foi encontrado, aos nomes das personagens, ao lugar em que se refugiaram e ainda em relação à forma como se procedeu do assassinato e às circunstâncias em que os envolvidos no crime foram capturados³. O tempo transcorrido no romance foi também prolongado, nenhuma das datas correspondendo exatamente às dos jornais, variando também o enfoque dado a determinadas personagens, como o chefe das investigações, que ocupa posição diferenciada na narrativa enquanto na imprensa aparece apenas como uma das pessoas encarregadas do caso.

Ao lado das transmutações perceptíveis no confronto entre o romance e as fontes documentais, e que por si só já atestam o processo de “reelaboração” artística, reelaboração irônica, deformadora, visualiza-se uma forma de composição entrecortada, uma vez que se desenvolve uma linha narrativa firmada a partir do início da investigação do chefe de brigada Elias Santana em função da descoberta do cadáver e que se entremeia aos acontecimentos passados, ou seja, transcorridos entre a fuga do major do forte de Elvas e a sua morte. Entrecruzam-se no romance indicações contidas no processo Dantas C, elaborado por Elias, declarações de Mena e do advogado Dr. Gama e Sá durante os interrogatórios, relatórios, apontamentos, autos, notícias de jornais, num processo de montagem

³ Na transposição da realidade factual para o universo ficcional, o ex-capitão José Joaquim Almeida Santos transforma-se no major Dantas Castro; Maria José Maldonado Sequeira em Filomena Joana Vanilo Athaide (Mena); o aspirante-médico Jean Jacques Marques Valente no arquiteto Renato Manuel Fontenova Sarmento; sua mãe Renée Marie Roux Marques Valente em Marta Aires Fontenova Sarmento; o cabo António Marques Gil no cabo Bernardino Barroca; o advogado Cunha Leal no Dr. Gama e Sá; o chefe de brigada da Polícia Judiciária José Saraiva Teixeira no chefe de brigada Elias Cabral Santana; o inspetor Francisco Correia das Neves no inspetor Manuel F. Otero; o agente Urbano no agente Silvino Roque.

caótico, que não segue a ordem dos acontecimentos, entrelaçando espaço e tempo distintos.

A estrutura multifacetada de *Balada da Praia dos Cães* é homóloga ainda à heterogeneidade de vozes de personagens que se entrecruzam e representam diversos posicionamentos no contexto narrativo. Concomitante às vozes das personagens, destaca-se o narrador em 3ª pessoa, que aparece no início do 1º capítulo caracterizando de forma bastante negativa Elias Santana. A personagem é ridicularizada, seja pelos seus traços físicos, seja no exercício de sua profissão (p. 13-5). Percebe-se a desconfiança do narrador ao focalizar a investigação conduzida pelo chefe de brigada, desconfiança que se intensifica por meio de uma estratégia no plano da enunciação, tendo em vista que o narrador desloca o tempo da história (1960) para a época de publicação do romance, interceptando-se aí também a figura do autor, que avalia os fatos à distância do acontecido, trazendo Elias do passado para o presente da escrita e, assim, perpetuando uma dúvida de outrora: aparentemente o caso estava solucionado, mas estaria revelada a verdade de fato?

A dúvida se instala, e dentro da perspectiva da literatura pós-moderna, segundo Hutcheon (1991), pode-se sugerir que ela persistirá, pois os “vazios” não tendem a ser preenchidos, ao contrário, inserem-se mais dúvidas sobre o que é apresentado como verdade. O ato de revisitar criticamente o passado, oferecendo-se mais perguntas que respostas, dá origem a uma arte intensamente questionadora e paradoxal. Procura-se negar o dominante, de forma crítica, sem a pretensão de ocupar seu lugar, mas sim com o propósito de questioná-lo, num contínuo movimento dialógico do contexto social. Esse processo de autoconsciência, muito característico da arte contemporânea, já havia sido considerado por Bakhtin (1972) em seus estudos sobre a obra de Dostoievski, nos quais afirma que este “criava imagens vivas de ideias auscultadas”, imagens que representavam as “vozes-ideias” tanto do passado, quanto do futuro, dessa forma confluindo os tempos passado, presente e futuro. Semelhante procedimento manifesta-se no narrador do romance pós-moderno, que se coloca num tempo presente e “presentifica” o discurso histórico do passado por meio do tempo da enunciação, no qual paulatinamente se delineiam as mudanças propostas pela ficção à história.

Ao lado das vozes das personagens e do narrador, também desponta a dos jornais: é a voz direcionada, que só pode propagar o que é permitido

e convém ao governo totalitário, tornando-se um veículo desacreditado, pois não pode cumprir o seu papel de fornecer aos leitores a verdade irrestrita dos fatos.

No romance, a expressão “jornais amestrados” (p. 20), expressão que demonstra o quanto existe de coisificação ou desumanização, em que tudo perde a sua essência ou legitimidade, pois até jornais se transformam em bichos manipuláveis, e a indicação de que foi segredo à imprensa que desviasse o caso do major para o crime comum revelam de modo sarcástico a interferência dos censores: não convinha deixar nenhum rastro que possibilitasse vincular o crime à PIDE.

A PIDE e a censura constituem mecanismos-chaves do governo de Salazar para manter a subserviência da população, o que justifica a ênfase com que são focalizadas em *Balada da praia dos cães*, tendo em vista as circunstâncias do assunto narrado. Mas, paralelamente, o que se apresenta como mais significativo são os recursos de construção literária de que se serve o autor para revelar a feição de um país oprimido.

Os fatos relatados no romance não são articulados por um narrador onisciente, pois eles aparecem de forma desordenada, constituindo um grande quebra-cabeça, cabendo ao leitor reunir as diferentes peças espalhadas nos diálogos, nos fluxos de consciência, nas falas provenientes dos interrogatórios, nos panfletos, nos dossiers, nas notícias de jornais e do rádio, nas notas do autor, no apêndice e na voz do narrador em 3ª pessoa.

Diante dessa miscelânea de dados, o leitor realiza um trabalho de investigação, semelhante ao do chefe Elias na tentativa de desvendar o crime, e ao montar o jogo, o que se tem, simultaneamente à história do assassinato do major, é um panorama de Portugal de 1960. Uma interessante abertura, afinal, oferecida pela narrativa pós-moderna, que solicita o trabalho ativo do receptor na co-produção da obra. Conforme sugere Jauss (1994), pautando-se na estética da recepção, ao leitor é atribuído o papel de dar vida à obra por meio de perspectivas diversas, negando-se, assim, a autonomia absoluta desta. O que Jauss propõe, portanto, não é a mudança de um enfoque pelo outro, mas sim uma ação recíproca entre o texto e o leitor, de tal modo que o texto incita no leitor uma cooperação interpretativa. Este convite ao leitor para participar na construção da obra consiste, ao final, em uma estratégia, provocada pelo autor, de revitalização do sentido potencial da obra, visto que por mais que os leitores “tenham liberdade e controle final

sobre o ato de leitura, também são restringidos por aquilo que leem, pelo texto” (Hutcheon, 1991, p. 112). Estabelece-se uma espécie de cumplicidade entre os sujeitos da narrativa, pois ao mesmo tempo em que se percebe um sujeito-narrador manipulador, capaz de levar o leitor a algumas conclusões, este exerceria a função de sujeito-receptor que se deixa ou não conduzir, identificando-se aí uma relação interativa dos dois sujeitos.

A composição diversificada e entrelaçada reflete a ambigüidade do caso relatado em *Balada da Praia dos Cães*. Se, por um lado, a narrativa de Cardoso Pires fornece-nos a resolução para o crime, pautando-se nas declarações fornecidas pelos envolvidos, por outro, a dúvida persiste pelas artimanhas da linguagem⁴.

Parece-nos que o crime em si funciona como um artifício do escritor na tentativa de desenhar um quadro muito mais amplo e complexo: o de um país que vive encarcerado, haja vista a imagem final do romance.

Balada da Praia dos Cães, título que, a princípio e sem a leitura do romance, apresenta-se com um enunciado extremamente poético, atrai a atenção do leitor, o seduz, canta-lhe a “balada” dos cães, “cães-polícias medalhados” (p. 54), cães perseguidores, cães que estão sempre à espreita, cães que encontraram o major, cães metaforicamente representados no romance de Cardoso Pires, escritor que problematiza a história em seu texto literário, recorrendo a mecanismos de manipulação da linguagem que transfiguram a fonte documental, dando-lhe uma nova forma, e revestindo a sua narrativa de uma estrutura fragmentária, reflexo de uma situação caótica.

Em *Alexandra Alpha* (1987) recria-se um período significativo da história portuguesa contemporânea, que se estende de 1961 a 1976, incluindo, assim, os últimos anos do governo de Salazar, o governo de Marcello Caetano (1968-1974), a Revolução de 25 de Abril de 1974 e a sua repercussão nos dois anos seguintes.

⁴ Cabe aqui um dado extratextual, apenas a título de informação. Passados 14 anos da publicação do romance, Maria José Maldonado declara na *Revista Expresso* (n. 1224, 13 de abril de 1996, p. 44, 46,43) que ela e os companheiros forjaram a versão a ser contada. Transformaram Almeida Santos em um louco que queria matá-la e em um traidor que denunciaria à PIDE os amigos de Jean Jacques. Também é falso o problema de impotência do capitão. Maria José usou de muita astúcia durante os interrogatórios e inventou muitas mentiras. Diante disso, mais uma vez podemos indagar: do mesmo modo que os motivos alegados para o assassinato foram inventados, quem nos garante que o caso foi realmente solucionado. A dúvida parece persistir no romance de Cardoso Pires e na história portuguesa.

As diferentes personagens de *Alexandra Alpha*, representantes de estratos sociais distintos e ideologias diversas, constituem a estrutura multifacetada e complexa da sociedade portuguesa do período transfigurado no romance. Essas personagens agem e assumem posicionamentos sob o olhar de um narrador que analisa o processo político, deixando transparecer sua postura diante dos três momentos considerados - o ditatorial, o da Revolução de 25 de Abril e o pós-revolucionário -, e expressando-se em diferentes tons narrativos. A voz em 3ª pessoa que inicia o romance transmuta-se em 1ª ao relatar o momento revolucionário, com o retorno da 3ª e algumas interferências da 1ª, na sequência final.

Estabelece-se um jogo de proximidade e distanciamento do narrador em relação às personagens, cujo determinante é a posição ideológica das mesmas com referência à ditadura e ao movimento revolucionário. A sua visão alinha-se à das personagens que participam ativamente do movimento revolucionário e afasta-se da visão das personagens contrárias à Revolução e das indefinidas. No seu ponto máximo, esse distanciamento intensifica-se com o uso da ironia, com grande poder de contestação e crítica.

No grupo das personagens históricas, o centro de atenção do narrador é a figura de Salazar, em torno da qual gravitam outras personagens históricas que participaram do governo ditatorial, incidindo também sobre elas o julgamento da voz que narra. O distanciamento moral e intelectual do narrador em relação ao mais alto representante do sistema autoritário que dominou em Portugal durante quase 50 anos, leva-o a caracterizar sarcasticamente o chefe do governo.

A ironia do narrador de *Alexandra Alpha* recairá também sobre personagens específicas dentro do conjunto das personagens ficcionais. A sua visão é positiva com referência às personagens Miguel e Maria, contrárias à ditadura, unindo-se a elas pelos princípios defendidos, estabelecendo-se assim um vínculo emocional e intelectual que os aproxima. Entretanto, o narrador revela distanciamento em relação às personagens que pela sua geração e posição social estão de acordo com os ideais salazaristas, como o cônego Domingos, a mãe de Alexandra, Berlangas e Afonso. O distanciamento transforma-se em olhar depreciativo para as personagens cujas posições não se definem claramente, realçando particularidades que as inferiorizam, casos de Bernardo, Amadeu e Diogo Senna.

A ironia, recurso utilizado no desenrolar de todo o romance, interliga-se ao exercício analítico de reflexão crítica do narrador em relação às personagens e às situações que marcaram o período da história portuguesa delimitado em *Alexandra Alpha* e, conjuntamente, revelam o posicionamento do narrador frente aos acontecimentos, posicionamento evidenciado pelo tom dominante em cada segmento: distanciado e irônico no primeiro, engajado e emocional no segundo, reflexivo e crítico no último.

A narração em 3ª pessoa do primeiro momento assinala um distanciamento do narrador em relação à matéria enunciada, distinguindo-se por um tom altamente irônico, que atinge, por vezes, a sátira e o ridículo. Essa atitude evidencia o repúdio da voz narrativa ao período focalizado, dando-nos pistas da ideologia que orienta o romance. O tom irônico persistirá até o final do texto, sempre a dirigir-se aos elementos ligados ao regime ditatorial.

No segundo momento, o narrador expressa-se na 1ª pessoa do plural, numa forma de adesão à explosão revolucionária focalizada. Utiliza o recurso da presentificação, de modo que toda a cena descortina-se aos olhos do leitor como se estivesse ocorrendo no exato instante da narração. A voz que canta a Revolução é vibrante, emocionada, participativa, levando o leitor a participar do clima de entusiasmo e euforia que dominou o movimento, evocando o espírito libertário coletivo que prevalece, contrapondo-se à repressão de outrora. O narrador cria até um jogo de contrastes entre a ironia e a adesão emocional, para registrar, de um lado, o fim dos representantes da ditadura e, de outro, o triunfo revolucionário.

A consciência de que as revoluções se enfraquecem depois da fase dinâmica que lhes deu origem, aliada ao fato de que a geração mais velha não desaparece com o novo momento e que muitos da geração mais nova foram apenas inconscientemente envolvidos pelo clima revolucionário, dará lugar a um outro tipo de narração em *Alexandra Alpha*. A voz do narrador em 3ª pessoa, com intervenções da 1ª na cena final do romance, espelhará o espírito reflexivo preponderante no terceiro momento. Num clima de desenlace, estabelece-se um processo de análise da situação como um todo, cujas conclusões demonstram uma visão negativa da pós-revolução. É a avaliação consciente de quem luta por um ideal e se depara com forças contrárias.

O romance abre-se para o indefinido; a situação presente é conflituosa, não há solução imediata aparente, o futuro é uma incógnita. É

a própria condição de Portugal que se discute, um país desestruturado, que se apresenta sem identidade, um país que traz do passado o peso de uma burguesia rural que se choca com uma sociedade urbana que, por sua vez, ainda não conseguiu definir seus valores. Esta ausência de identidade e integridade política e social do país é trabalhada metaforicamente no romance por meio da ambiguidade que caracteriza várias personagens de *Alexandra Alpha*. Expressão maior da falta de identidade é a própria Alexandra. Seu nome remete-nos ao título do romance, que, ao reunir o nome de batismo da personagem ao nome de uma grande empresa, estaria refletindo o seu caráter dúbio: de um lado, ela acompanha o fluxo revolucionário, mas, de outro, ainda parece vacilar, não arrisca ir até o fim.

Em um nível mais abrangente, o título sintetizaria a situação indefinida do país, que avança com a Revolução, mas sofre os percalços próprios da Revolução e da contrarrevolução. Configuraria o próprio Portugal da época, país que congrega no seu interior várias tendências políticas; um país que atravessou um longo período de ditadura, alcançou a liberdade com a Revolução dos Cravos e procura se estruturar nos anos subsequentes, entretanto, perde-se na indefinição.

Alexandra Alpha finaliza em 14 de novembro de 1976, recriando o clima de instabilidade que devasta o país. O ato terrorista é mais uma atitude radical que visa interromper a evolução do processo revolucionário:

Sobrevoaram em asa de brinquedo retângulos verdes, campanários, comboios alegres em trilhos reluzentes. Traziam no rastro uma mensagem a singrar no azul e levavam por companhia um coração assassino que não parava de pulsar: tique taque, tique taque, tique taque... (p. 361)

Este trecho, que encerra o romance, assinala metaforicamente o voo final de Alexandra, Maria e Miguel e ilustra o processo de construção da narrativa de Cardoso Pires, e poderíamos dizer também de Saramago, escritores que revisitam a história e, ao mesmo tempo, numa relação paradoxal, afastam-se dela, na medida em que a ficção flui e impera, rompendo com as amarras do referencial e mergulhando no mundo singular da literatura.

PITERI, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. *An incursion in the history-literary universe by Saramago and Cardoso Pires*. INSTRUMENTO CRÍTICO. Vilhena, 3:83-98, 2010.

ABSTRACT: The article analyses the process of building a narrative of Jose Saramago's Memorial do Convento and O Ano da morte de Ricardo Reis and Jose Castro Pires' Balada da Prata dos Cães and Alexandra Alpha. We discuss how the transfiguration of history is processed in the literary universe of these contemporary Portuguese authors.

KEYWORDS: Jose Saramago, José Cardoso Pires, Portuguese Literature; contemporaneity, irony, transmutation.

Referências bibliográficas

- AMEAL, João. *D. João V e a sua época*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1952.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.
- BRANCO, Manuel Bernardes. *Portugal na época de D. João V*. Lisboa: s.n., 1886.
- CABRITA, Felícia. Amores de perdição. *Revista Expresso*, Lisboa, n. 1224, p. 29-49, abril 1996.
- CARVALHO, Otelio Saraiva de. *Alvorada em abril*. 1.ed. Lisboa: Ulmeiro, 1984.
- CHAVES, Castelo Branco. (trad., pref. e notas). *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. 2. ed. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989.
- CHAGAS, Pinheiro. *História de Portugal*. Lisboa: Escritório da Empresa, s.d.
- DIÁRIO de Lisboa*. Lisboa, set. 1936, jun.1972, jun.- out. 1976.
- DIÁRIO da Manhã*. Lisboa, mar.-ago. 1960.
- DIÁRIO de Notícias*. Lisboa, dez. 1935-set. 1936, mar.-ago. 1960.
- DIÁRIO Popular*. Lisboa, mar.-ago. 1960.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- GUIMARÃES, José Ribeiro. *Sumário de Vária História*. s.l.:Rolland & Semiond, 1874. 5v.
- JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação (história da literatura como provocação literária)*. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Veja, 1994.
- MENDES, Fernando. *D. João V, rei absoluto*. Lisboa: João Romero Torres, s.d.
- MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São

- Paulo: Perspectiva, 1995.
- NOVAES, Adauto. (org.). *O olhar*. São Paulo: Schwarcz, 1989.
- O Século*. Lisboa, dez. 1935-set. 1936, mar.-ago. 1960.
- PERES, Damião; CERDEIRA, Eleutério. *História de Portugal*. Barcelos: Portucalense, 1928. v. IV.
- PIMENTEL, António Filipe. *Arquitectura e poder: o real edifício de Mafra*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, 1992.
- PIRES, José Cardoso. *Alexandra Alpha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Balada da Praia dos Cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 8.ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- SÉCULO Ilustrado*. Lisboa, mar.-ago. 1960.
- SERRÃO, Joel. (dir.). *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971. v. II.
- SOUTO, José Correia. *Dicionário de história de Portugal*. s. l.: s.n., 1985. v. III, IV.
- VERÍSSIMO SERRÃO, Joaquim. *História de Portugal*. s.l.: Verbo, 1985. v. V.

A EDUCAÇÃO CLAUSTRAL NUMA OBRA ROMÂNTICA

Silvia Craveiro GUSMÃO-GARCIA¹

Antonio Manoel dos SANTOS SILVA²

RESUMO: Análise de *O seminarista* de Bernardo Guimarães do ponto de vista da representação de um dos setores do sistema educacional brasileiro do século XIX: a educação feita em seminário. Analisa-se a formação educacional do personagem central e sua relação com métodos coercitivos, tais como a vigilância e o castigo. Analisa-se também a relação do personagem com o processo de instrução desvinculado da experiência real.

UNITERMOS: Educação claustral; vigilância; castigo; instrução abstrata; alienação pedagógica.

Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (1825-1884) deve a sua popularidade à reprodução de usos e costumes, paisagens e tradições da vida rural no século passado. O registro de aspectos característicos do viver sertanejo da época é a marca maior no regionalismo de Guimarães: quer o mutirão e a quatragem, quer quando anota credences e hábitos ou quando escreve costumes dos seminários. Essa tradição da crítica considerar o Bernardo Guimarães como um costumista, paisagista, acabou obscurecendo outros aspectos talvez mais relevantes. Por exemplo, no caso de *O seminarista* parece que a crítica preocupada com os usos e os costumes, se fixou no caso do celibato visto como um costume antinatural. Daí avaliar a obra como um texto de combate ao celibato do clero. Desse modo, *O Seminarista* (1872) é analisado como a história da luta interna de um candidato (Eugênio) à vida clerical entre uma paixão amorosa e o

¹ Aluna de doutorado em Letras – Departamento de Estudos Linguísticos e Literários do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP – 15 054-000 – São José do Rio Preto – SP.

² Prof. Titular do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP – 15 054-000 – São José do Rio Preto – SP.

dever religioso. Como a história de um sacerdócio sem verdadeira vocação, este julgamento encontra apoio no próprio autor mineiro que diz:

“Ah, celibato!... terrível celibato!...ninguém espere afrontar impunemente as leis da natureza! tarde ou cedo elas têm seu complemento indeclinável, e vingam-se cruelmente dos que pretendem subtrair-se ao seu império fatal!...” (1989, p.124).

Nessa mesma linha de análise, a ruptura de um compromisso religioso (quebra dos votos de castidade) se interpreta como ruptura das leis da natureza. Pois o caso se radicaria na biologia, sendo a luta íntima de Eugênio consequência da repressão de uma necessidade biológica que é a união sexual. Sendo assim, as leis da natureza constituiriam a causa direta de uma ação inevitável, junto com as influências sofridas pelo jovem seminarista dos elementos circundantes que moldam o seu caráter. Essa leitura, enviesadamente naturalista passa por cima de um componente essencial, que é a crítica romântica a um sistema de educação.

Dentro desse conjunto se lembra de que o autor estudou no seminário de Campo Belo, além de ter vivido ao ar puro e nas montanhas, em contato com indivíduos sem preocupações filosóficas. Mais tarde, estudou na Faculdade de Direito de São Paulo e o que se sabe é que não foi bom aluno por não se adaptar aos programas quadriculados dos cursos acadêmicos.

Antes de passar o estudo do romance sob a perspectiva que nos interessa, recordemos o seu argumento: narrativa em ordem cronológica trata do problema do celibato clerical, que impede a realização amorosa de Eugênio, a personagem principal - moço fino e de vontade franzina. Este se vê obrigado a ser padre por vontade dos pais, renunciando a um forte sentimento de amor que, desde criança, sentia por Margarida - moça decidida e corajosa. Na ida para um seminário, Eugênio ainda oscila entre o amor e a religiosidade e a certa altura do romance, quando resolve desistir do seminário, os pais fazem chegar até ele a falsa notícia do casamento de Margarida. Com tudo isso e conformado, Eugênio acaba ordenando-se padre. De volta à sua cidade, é chamado para confortar espiritualmente uma doente, que é a própria Margarida. Ao se encontrarem, ficam sabendo de toda a verdade e acabam por consumir o antigo amor. Margarida morre e não consegue casar-se com Eugênio, mas

o arrebatava ao altar para a encomendação do seu corpo, pouco antes dele rezar sua primeira missa. Eugênio enlouquece de dor sentimental e crise moral.

A imagem que o romancista oferece ao leitor da vida no seminário fundamenta-se em antagonismos: de um lado a educação informal, o aprendizado da vida no contato direto com a natureza e com a manifestação que brota espontaneamente do indivíduo; do outro lado a educação formal, num ambiente escuro e sufocante. Evidentemente esse esquema apanha apenas a polarização que caracteriza a vida no internato, deixando de lado algumas caracterizações secundárias.

Começamos pela descrição do espaço físico do seminário. O que fica impresso de imediato na mente do leitor é que se trata de um edifício de sobrado com lúgubre e sombria fachada, em um recinto desligado do mundo exterior, estabelecido em local tranqüilo, afastado dos ruídos e das distrações da vida cotidiana. Enfim, um espaço adequado a personagens que convivem em relações de autoritarismo e repressão.

As primeiras imagens de que se vale Bernardo Guimarães para essa descrição são muito claras: “austera prisão” (1989, p.22) e “vasto viveiro” (1989, p.22). Elas se articulam com outras descrições que nos introduzem na pequena sociedade formada por seminaristas e seus educadores; ao mesmo tempo com essa articulação reforça o contraste fundamental. A prisão vai se desdobrar na atmosfera de dominação e vigilância que percorre todo o livro. Por exemplo, no capítulo IV, o personagem central parece tomado pelo medo quando é mostrado com “um olhar rápido e furtivo” (1989, p.25) sob os “olhares severos e vigilantes” (1989, p.25) do regente.

A comparação com o viveiro parece atenuar a primeira imagem, mas se trata de uma comparação determinada pela idéia de confinamento obrigatório; os seminaristas são identificados como “anus pretos encerrados em um vasto viveiro” (1989, p.22), ou como “melros pretos a quem se abriu a entrada do viveiro” (1989, p.25). Mesmo quando se narra o passeio dos seminaristas pelo ambiente circundante, Bernardo Guimarães sugere a liberdade vigiada. Ao mesmo tempo a paisagem que circunda o edifício austero está ali para, com sua variedade, luminosidade, colorido e movimento, contrastar, dando-lhe relevo, com a prisão ou o viveiro. Essa relação opositiva entre o seminário e a natureza imediata adquire um desenho mais amplo quando o autor trata de Eugênio antes de seu internamento.

Antes de Eugênio ir para o seminário, sua vida era percorrer os campos e bosques da fazenda paterna. É bom frisar a preocupação do autor em mostrar a influência do campo sobre o espírito do moço. E isto se desenvolve nos espaços abertos, em meio da relva, das flores silvestres, das águas do ribeiro, dos animais; às luzes da manhã, às sombras da tarde ou na escuridão da noite.

Já no seminário, Eugênio não pode deixar de estranhar a vida monótona e ritmada, a severa reclusão. Em termos de vida, aprende-se muito mais, por exemplo, no mutirão de D. Umbelina, do que no colégio dos padres. O rapaz tem consciência da falta de vínculo entre a ação e a aprendizagem na vida extra-escolar e na ação e aprendizagem no seminário. Torna-se claro que ocorria um grande distanciamento entre a escola e a vida, pois o seminário não levava em conta os interesses vitais de Eugênio nem os problemas do meio em que se desenvolveu. Mesmo lendo com gosto o livro dos *Tristes* de Ovídio ou as *Éclogas* de Virgílio, as matérias estudadas no seminário eram desvinculadas da sua vivência de criança do campo. Através de processos tão crus de ensinar, os padres ministravam, além das práticas de devoção e piedosas leituras, o ensino das Matemáticas, de Filosofia, Latim e Teologia. Essas bases de leitura, apontadas no romance de Bernardo Guimarães, não se distanciam daquelas já descritas, fora da ficção, por Gilberto Freyre (1936, p.268), muito tempo depois:

À proporção que o ensino dos jesuítas foi criando pelas cidades da colônia, elitezinhas ralas de letrados, uns latinistas untuosos, seráficos, de livro de missa, dos quais, entretanto, se desgarraram alguns temperamentos destabanados como o de Gregório de Matos - a leitura dos livros latinos tornou-se a única leitura nobre e digna: Virgílio, Tito Lívio, Horácio, Ovídio, e não apenas o livro de missa.

Lembre-mos, por outro lado de que, em *O seminarista*, encontramos, por trás da crítica aos métodos pedagógicos, idéias concordantes com as esposadas muito antes por Comênio em sua *Didática Magna*.

Comênio defendia a necessidade de se coordenar as matérias a ensinar, de modo que primeiro se ensinasse as que estivessem mais próximas da criança

(e não exemplos extraídos dos grandes autores) e as ilustrassem com a vida prática de todos os dias. Criticava, também, as escolas por ensinarem “um discurso antes de ensinar a conhecer as coisas sobre que deve versar o discurso, pois obrigam, durante anos, os alunos a aprender as regras da retórica, e, somente depois, não sei quando, os admitem ao estudo das ciências positivas (*studia realia*), da matemática, da física, etc” (1966, p.211).

Para Bernardo Guimarães (1989, p.47) “a educação claustral é triste em si e em suas conseqüências: o regime monacal, que se observa nos seminários, é mais próprio para formar ursos do que homens sociais”. E continua o autor:

O rapaz que sai de um seminário depois de ter estado ali alguns anos, faz na sociedade a figura de um idiota. Desazado, tolhido e desconfiado, por mais inteligente e instruído que seja, não sabe dizer duas palavras com acerto e discrição, e muito menos com graça e afabilidade. E se acaso o moço é tímido e acanhado por natureza, acontece muitas vezes ficar perdido para sempre (1989, p.47).

Eugênio é tímido e está perdido no seminário; pertence a outro ambiente, membro de outra espécie, como o pássaro notibó. Une-se a esta idéia, uma outra que é a imagem da separação do mundo veiculada por Guimarães: o seminário descrito como uma prisão, uma gaiola, um viveiro, com um bando de pássaros encerrados, propicia um clima de terror e medo de tal ordem, que o florescimento de uma certa espontaneidade só ocorria fora da escola ou na hora do recreio quando os seminaristas despenhavam-se “fora das portas como uma nuvem de melros pretos a quem se abriu a entrada do viveiro” (1989, p.25), tagarelando, assobiando ou cantando.

Eugênio está na adolescência, e é no correr desse período difícil e no ambiente do seminário, que começam as grandes aprendizagens que permitem a adaptação, para não dizer submissão, à futura vida de padre. Mas o seminário produz desadaptações comprometedoras de desenvolvimento da personalidade e do sentimento de felicidade. Além disto, produz submissão e adestramento, ignora o indivíduo como tal, não permite o diálogo e a cooperação. Reina o autoritarismo, e as necessidades de vigilância predominam sobre as de educação; o diálogo aberto é abafado

pela aprendizagem da obediência cega. O aluno deve organizar-se em torno de certas formas de conduta que têm, aos olhares vigilantes e severos dos padres, grande valor: como devotamento, piedade e submissão.

Apesar de estimado pelos padres, a inquietação desses educadores estava nos perigos em que, com ou sem razão, acreditavam estar Eugênio envolvido, e das novas dificuldades que encontrava para desempenhar suas tarefas: ler e reler páginas e páginas da lição na tentativa de memorizar algumas palavras, o compêndio de Antônio Pereira, as definições e classificações gramaticais e as séries de morfemas, número-pessoais e modo-temporais próprias da língua latina. Isso implica tocar em uma questão: o da memorização, um instrumento pedagógico extremamente utilizado. Se uma atividade apresentada ao aluno está ligada a certas regras rígidas de solução, se não há uma certa explicação por parte do professor, o que ocorre é uma imposição. Esse mesmo aluno, na impossibilidade de se mover livremente num sistema de idéias, é levado a memorizar.

Em sua *Didáctica Magna*, Comênio escreveu: “Erram, portanto aqueles professores que querem realizar a formação da juventude que lhes foi confiada, ditando muitas coisas e mandando-as aprender de cor, antes de as terem explicado devidamente” (1966, p.218).

Em resumo, Comênio nos ensina que a boa memorização deve ser precedida de explicações e de um processo de assimilação. Talvez seja neste sentido que esse instrumento pedagógico vem assim avaliado por Hans Aebli (1973, p.16): “quanto mais uma matéria é desprovida de sentido, mais dificilmente é memorizada e mais rapidamente é esquecida”.

No romance de Bernardo Guimarães, Eugênio se caracteriza como um garoto dotado de boa memória e de inteligência fácil, mas no seminário grava com lentidão as lições na memória. Deve haver, portanto, outros fatores intervenientes. Seriam a imagem de Margarida e a saudade do lar que o perturbavam incessantemente? Seria a acentuada distância entre as matérias lecionadas no seminário e sua vivência de mundo?

A começar pelo significado do nome Eugênio - em grego, “bem nascido”, que se entende como “de estirpe ilustre” - o autor não deixa de citar as belas qualidades do rapaz: inteligente, boa memória, cordato, obediente, dócil, índole calma e pacata, submisso. Com estas características em que prevalecem uma tendência ao conformismo e a submissão, Eugênio parece talhado para a vida claustral. Notando-as, os padres não deixam

de empregar meios para atraí-lo ao seio da Congregação, e desde o início de sua reclusão usam habilmente os meios convenientes: exortações e leituras adequadas a esse fim. Ou seja, o que importa é a educação do homem, num universo que só será assepticamente pedagógico, alheio ao seu passado e a seus sentimentos.

Bernardo Guimarães (1989, p.29) chama atenção para isto, escrevendo: “Como os jesuítas, porém com mais escrúpulo e menos violência, [os padres do seminário] procuravam dirigir a educação moral e intelectual dos meninos, de modo a inspirar-lhes o gosto pela vida ascética dos claustros e a resolvê-los a tomar a loba e o barrete de congregados”.

Ainda adiante, desenvolvendo esta idéia, o autor lembra que “não ficaram totalmente sem frutos os seus esforços, e viram-se muitos moços de famílias distintas alistarem-se nas fileiras dos filhos de S. Vicente” (1989, p.29). Essa intromissão autoral nos remete para um processo seletivo colonial com pleno sucesso no Brasil.

Diz Caio Prado Júnior (1945, p.279) que “o que ocorreu na Europa medieval se repetiria na colonização do Brasil: a batina se tornaria o refúgio da inteligência e da cultura; e isto porque é, sobretudo em tal base que se faria a seleção para o clero”.

Diga-se de passagem, que os internatos do século XVII foram uma das causas do êxito dos jesuítas. Detenhamo-nos um momento na descrição não ficcional desses internatos, que tinham como finalidade específica proporcionar aos jovens uma vida metódica e rotineira em seu interior, longe dos perigos e problemas da época e da idade.

O papel do internato estava marcado por dois traços essenciais: separação do mundo e vigilância constante do aluno. Os internos eram constantemente vigiados, tanto para que não mantivessem contato com o mundo exterior, considerado perigoso e temido como fonte de tentações, quanto para que não se deixassem dominar por seus desejos e instintos naturais.

A clausura impunha a dura prescrição de viver no desprendimento, no sacrifício e na humildade. Um eficiente sistema competitivo entre os alunos mantinha a exigência e o esforço; havia divisão das classes em grupos rivais, (“Grécia e Tróia”, “Roma e Cartago”); hierarquicamente organizados. Provas diversas eram lançadas para levar esses grupos a disputas. A cada elemento de um grupo correspondia um outro, de igual

força: os êmulos. Estes eram adversários oficiais e deviam acusar as faltas e inexactidões de seu correspondente. Desta forma, para suscitar o amor ao trabalho escolar, apelava-se para a emulação entre indivíduos e grupos. Competições múltiplas, recompensas, graus, dignidades atribuídas aos alunos e outros meios inventados e renovados sempre pelo professor eram, segundo René Hubert (1976, p.51), “empregados para desenvolver o sentimento individual e coletivo da emulação e, mediante a emulação, o do esforço pessoal associado ao espírito de grupo”.

Os métodos de ensino apoiavam-se no contato direto e sem interrupção entre educador e aluno. O papel do mestre nos internatos era o de assegurar a ordem, o cumprimento das regras e formas, organizar o conhecimento - adaptando-o à idade e as forças dos alunos - selecionar e estruturar os temas de estudo que deveriam ser ensinados, resolver os problemas que fossem aparecendo, enfim, dar direção à vida dos alunos pelo caminho previamente traçado. O mestre era modelo e guia; portanto, deveria ser imitado e obedecido. Como escreve Aebli, “aprender significaria, então, para a criança, ‘tirar uma cópia’ da explicação dada pelo mestre” (1973, p.14). A vigilância do aluno era constante e integral, e o mestre se esforçava por penetrar-lhe o caráter para melhor influir-lhe na inteligência, procurando garantir a transformação dos desejos do educando.

Esses dois autores nos mostram como no século XIX a educação e os instrumentos pedagógicos eram concebidos.

Nas sociedades patriarcais, nas quais se enquadra aquela descrita em *O seminarista*, a criança era mantida à grande distância do adulto. Até os cinco ou seis anos era adorada como um “anjo”, mas dos seis ou sete anos aos dez, passava a ser considerado um “demônio”. Nessa segunda faixa de idade era apenas tolerada. Era-lhe exigido que não se aproximasse dos adultos; não levantasse a voz na presença deles; desaparecesse da sala quando estivessem conversando; brincasse sem fazer barulho. Em suma, era tratada como criatura estranha (anjo ou demônio), a ponto de se usar o castigo para preservar a distância quando a criança tentava diminuí-la. A criança era castigada pelo pai, pela mãe, pelo padrasto, pela madrastra, pelo avô, pela avó, pelo tio-padre, pelo padrinho, pela madrinha, pela tia solteirona, pelo padre-mestre, pelo professor de gramática; e essa pedagogia onde entrava boa dose de sadismo teve seu prolongamento nos colégios de padre e nas aulas dos mestres-régios mesmo com a decadência do patriarcalismo.

Em *O seminarista*, a ótica interna dos padres, com relação ao sistema educativo, é concordante com a ótica dos pais; demonstra o esforço de ambos no sentido de levar o jovem Eugênio a enfrentar os rigores e escrúpulos da vida claustral. Basta recordar que o pai de Eugênio, reenviando-o para o seminário depois das férias, escreve aos padres pedindo-lhes encarecidamente que procurassem dirigir a consciência do filho a fim de banir-lhe do espírito certa paixão que ia desviando-o de sua natural vocação e louvável propósito de ordenar-se.

Desde o princípio do romance, Eugênio é “meigo e plácido e em sua fisionomia como em todo o seu ser transluziam indícios de uma índole pacata, doce e branda” (1989, p.9). Esses traços externos, a inclinação religiosa e o gosto pelos rituais eclesiais, são interpretados pelos adultos como vontade de ser padre. Numa sociedade em que o adulto impõe a sua vontade, a consequência é óbvia: Eugênio interioriza a mesma interpretação. Na verdade, a imitação do rito consiste para o personagem numa atividade lúdica, mas os pais entendem, por esse comportamento, dever destiná-lo ao estado clerical. Impõem ao rapaz a vocação sacerdotal, pois ter um filho padre na família era, além de preservar a tradição, um meio de ascender socialmente. Como enfatizam os livros de sociologia, a carreira de padre era vista no século XIX como um ganha-pão seguro e uma brilhante marca de prestígio.

Essa vocação por vontade alheia fica mais clara quando nos damos conta de que a falta de colégios leigos favorecia a existência de um grande número de rapazes que se tornavam padres sem vocação. O que importa salientar aqui é que os filhos do senhor de terras tomavam três direções que, não raro, depois de algum tempo, voltavam para a mesma casa familiar que era apanágio do primogênito. Este, o morgado, era o herdeiro das terras, seguia o destino do pai e reproduzia os costumes avoengos. O segundo filho ia estudar na Europa: velho orgulho para as famílias abastadas. Em Coimbra bacharelava-se e seguia a carreira letrada. Pedro Calmon (1937, p.84) observa que “a universidade era um ideal comum: a magistratura, o clero honravam por seus privilégios, elevavam o homem a um nível egrégio, davam-lhe principalmente, na colônia, uma eminente situação, a par dos cargos de governo”. O terceiro filho estava destinado à Igreja, pois não era nada neste mundo quem não tinha um filho religioso. As famílias numerosas não ficavam sem o seu

frade: seu conselheiro e confidente, e o amparo de que dispunha a matriarca para administrar os negócios da casa. Completa Pedro Calmon (1937, p.86): “a vocação viria depois, com o hábito, o cercilho e o voto. O importante era penetrar os umbrais do convento, para aí ficar”.

Eugênio, vítima da vontade dos pais submete-se as imposições alheias até o momento em que, descoberta a mentira paterna em relação ao falso casamento de Margarida, entrega-se à mulher amada. Em *O seminarista*, mais do que tudo, importa a pressão social que conduz o protagonista ao seminário, privando-o do amor de Margarida. Bernardo Guimarães (1989, p.21) alude a esta pressão com as seguintes palavras:

Naquelas épocas de crença viva e piedade religiosa, ter um filho padre era um prazer, uma glória, de que muito se ufanavam os pais e as mães de família, e mesmo hoje, principalmente entre os nossos morigerados e religiosos fazendeiros, não falta quem pense que não pode haver carreira mais bonita, mais santa, nem mais honrosa.

Estamos diante da concretização de uma idéia vigente no século XIX: a educação do homem requeria um meio escolar tão alheio quanto possível ao século, a suas idéias e a suas paixões. Desta idéia fundamental resultaram as características dos programas adotados e dos métodos postos em prática pelos jesuítas, dos quais uma das grandes preocupações era a educação das boas maneiras, da boa aparência e da linguagem.

O latim era a língua utilizada no desenvolvimento das aulas e até mesmo no recreio, quando então os alunos eram obrigados a se comunicar através dele; ou seja, por assim dizer, “viviam-se” em latim.

O registro de Comênio sobre o ensino do latim parece exemplar. No século XVII, ao traçar o esboço de um plano orgânico dos estudos, Comênio distinguiu quatro tipos de escolas: infância, puerícia, adolescência e juventude, sendo que para a puerícia (dos seis aos doze anos), propôs a “Escola de língua nacional”. Reagia desta maneira contra o costume de se começar a aprendizagem da leitura e da escrita pelo latim. Perguntava-se ele como era possível ensinar uma língua estrangeira a quem ainda nem dominava a sua língua nacional! E respondia que o ensino da língua materna, por ser mais conhecida,

deveria ser ministrado primeiro que o da língua latina. Por tudo isso, e seguindo esta linha de pensamento, Gilberto Freyre (1936, p.268) escreveu que “nada mais amolecedor da inteligência que o ensino exclusivo do latim ou qualquer língua morta. Foi o ensino que se desenvolveu entre nós sob a influência dos colégios de padre”.

A forma de organização interna do seminário no arraial de Congonhas do Campo está articulada ao perigo da idade. Portanto, a divisão dos seminaristas, com suas batinas e barretes negros, ocorre segundo a faixa etária: grandes, médios, submédios e meninos. Eugênio, ao ingressar no seminário, pertence ao grupo dos submédios, estudando e dormindo em um vasto salão aberto. Quando entrou nos dezenove anos, já não dorme no salão dos meninos: “pertencia à turma dos grandes, e dos que propriamente se chamam ‘seminaristas’ ou candidatos ao sacerdócio. Como tal, tinha, portanto, o seu cubículo ou cela particular” (1989, p.87).

O regime de vigilância descrito em *O seminarista* compreende regentes (ou vigilantes) que passeiam todo o tempo seus severos e vigilantes olhos sobre os alunos como se fossem espiões. Ao menor deslize, o regente entra em ação, tentando descobrir a falta cometida e relatando-a ao padre-mestre diretor - o grande vigilante - tirando, assim, a privacidade dos alunos. E isto se comprova quando o regente dos submédios, que era também o professor de latim de Eugênio, vasculha os papéis do estudante, quando este e seus companheiros saem para o recreio.

Não é demais insistir sobre o papel que a puberdade exerce sobre Eugênio: uma fase do crescimento quando o jovem passa por uma série de transformações orgânicas que repercutem em sua vida mental. A puberdade, sem dúvida, aumenta o caráter de conflito do período. O “despertar” do instinto sexual vem chocar-se com um conjunto de hábitos, de regras sociais e morais que o freiam ou o canalizam.

A afeição, por exemplo, cede lugar a um sentimento mais exigente e mais seletivo, a amizade, e esta, por sua vez, podem vir a ser prelúdio do amor. Esta é a situação de Margarida e Eugênio.

Sabe-se que a necessidade de amar alimenta não apenas as amizades apaixonadas do adolescente, mas também os namoricos de colégio, de rua, de portão. No caso de Eugênio, essa necessidade alimenta o “primeiro amor”, em que a ternura férvida e profunda sobrepuja o desejo de posse, pois, até os dois primeiros anos de

seminário, nunca lhe havia passado pelo espírito a idéia de casamento³. Isto se torna mais verdadeiro ainda quando Bernardo Guimarães, enunciando o discurso de Eugênio escreve: “sabia que tinha de ser padre, sabia igualmente que o padre não pode casar-se, e muito menos amar uma mulher qualquer” (1989, p.37).

Mas é bem verdade que, para Eugênio, o antagonismo entre o amor humano e o amor divino é confuso, a ponto de não compreender a incompatibilidade que os homens tentam estabelecer entre um e outro, já que para ele a mulher foi criada por Deus para amar e ser amada.

No ambiente opressivo e artificial do internato, os acontecimentos do dia-a-dia, especialmente, os que fogem dele, tornam-se motivo para sonhos, fantasias, devaneios e pesadelos.

Eugênio sonha acordado com Margarida, muitas vezes divaga, e essa desadaptação ao real se acompanha de fuga na ficção lírica - os versinhos amorosos dirigidos à menina - e no recolhimento. Vários trechos de *O seminarista* confirmam isto: “nas orações, na igreja, no recreio, nas horas de estudo e de repouso, Eugênio encontrava sempre mil motivos que lhe avivavam na idéia a imagem de Margarida” (1989, p.25).

Também as tediosas lições de gramática latina, tão difíceis de aprender, passam a ter outro sentido, a partir do momento que o rapaz entra para a terceira classe de latim e começa a ler os primeiros versos de Virgílio: “sentiu-se tomado de um vivo gosto pela poesia” (1989, p.30), e a tal ponto que resolve ensaiar alguns versos para a rapariga Margarida. E se os poemas lidos por ele apresentassem painéis da vida campesina, era o que bastava para fazê-lo lembrar de Margarida e da fazenda paterna. Por meio dessa articulação com a experiência pessoal dá-se o aprendizado. É fácil de entender: quando o interesse de Eugênio correspondeu a uma sua necessidade o ensino tornou-se eficaz e estimulante. No entanto, a tarefa educacional era desempenhada como imposição, sem qualquer consideração para com a mentalidade do educando, cujo interesse era relegado a um plano inferior.

O episódio dos versos chama a atenção para um fato de que nem mesmo Eugênio havia se dado conta: da descoberta do amor. Eugênio experimenta um terno sentimento por Margarida, mas não tem consciência

³ Para um estudo da Psicologia do Desenvolvimento, ver RAPPAPORT et al. *Psicologia do desenvolvimento*. São Paulo: EPU, 1981, 4v.

de sua natureza. Ele só chega a tomar consciência de que o sentimento por Margarida, que lhe parecia tão inocente e sem consequência, é amor, no incidente ocorrido após dois anos de seminário: um severo interrogatório por parte do padre diretor, depois da descoberta dos versos amorosos dirigidos a ela.

O próprio Bernardo Guimarães comenta que em vez do padre diretor tentar banir do coração de Eugênio uma paixão mundana, um crime hediondo, interrogando-o com rigor e aplicando-lhe severos conselhos e exprobações, deveria ter dado ampla liberdade de expansão aos sentimentos do garoto, e assim, quem sabe, teria facilitado a ele a vitória sobre si mesmo. O comentário autoral ajuda-nos a perceber o processo de formação do indivíduo no seminário e encaminha-nos no entendimento dos castigos.

Do ponto de vista pedagógico, o castigo tem como finalidade a correção moral de quem não sabe comportar-se conforme as normas de moralidade ou de convivência social. O castigo apresenta-se assim, como um meio de educação.

Na *Didática Magna*, Comênio já defendia a utilização da disciplina e do castigo como meios de barrar os maus costumes e estimular o progresso do aluno. Portanto, seja com repreensões e castigos, com palavras e com vergastadas, a disciplina deveria ser severa e a escola deveria estar atenta e vigilante, da parte dos professores e da parte dos alunos. Comênio estava convencido da importância da disciplina a ponto de deixar assinalado: “uma escola sem disciplina é um moinho sem água” (1966, p.401). Salientava que a disciplina deveria ser aplicada sem paixão, sem ira e sem ódio, com tal candura e tal sinceridade, que o aluno perceberia que a pena disciplinar lhe era imposta para seu próprio bem e que não era senão uma consequência do afeto paterno que lhe dedicavam aqueles que o dirigiam, seus mestres. Mas, no que se refere aos estudos e às letras, a disciplina severa não era recomendada. No entanto, deveria aplicar-se uma disciplina mais severa e mais rígida àqueles que exorbitassem no domínio dos costumes, como a impiedade, a blasfêmia e outras faltas.

Por um momento, examinemos o que representa a disciplina no ambiente escolar. De imediato, podemos afirmar que o melhor meio para mantê-la é ocupar e interessar o aluno em projetos ou tarefas de êxito possível. Se o aluno puder resolver, sozinho, uma atividade mediante uma pesquisa pessoal, seu interesse, certamente, será maior do que se receber a solução

pronta. Não se pode negar que o aluno que participa numa atividade que o entusiasma disciplina-se automaticamente. Os padres do seminário acreditam que, convertendo os internos em indivíduos “artificialmente” silenciosos e imóveis, estão disciplinando. A disciplina não é efeito de certas medidas disciplinares, mas sim, resultado de uma boa educação.

Em se tratando dos castigos corporais, Comênio dizia que “os açoites e as pancadas não têm nenhuma força para inspirar, nos espíritos, o amor das letras, mas, ao contrário, têm muita força para gerar, na alma, o tédio e a aversão contra elas” (1966, p.402). No seminário onde estuda Eugênio, os padres acreditam no castigo como formação, e embora o castigo físico não apareça, o castigo indutivo está sempre presente. Este começa na vigilância, passa por repreensões, sermões, rezas, vigílias e macerações, até chegar aos jejuns e penitências. O castigo de Eugênio já começa na intimação do seu regente para comparecer no quarto do padre-mestre diretor; “este chamado era terrível” (1989, p.33). E daí prossegue, até a imposição de jejuns e penitências, que quase o levam à morte. Eugênio luta contra as próprias fraquezas, procura elevar-se aos próprios olhos, mas seu amor por Margarida prevalece soberano.

Enfim, o castigo não diminui a quantidade de erros, ou seja, o amor que Eugênio sente por Margarida, senão que os retém inibidos até que se apresente a ocasião mais propícia para manifestar-se. Após jejuns e penitências, Eugênio ouviu conselhos do padre diretor que, entre outras coisas santas e salutares, disse-lhe que decerto o demônio havia tomado a figura de Margarida para perturbar-lhe o espírito, afastá-lo de sua verdadeira vocação e levá-lo para o caminho da condenação eterna. Lembra-lhe o padre diretor a relação entre a mulher e a serpente, encarnação do demônio. Eugênio, estarrecido ao ouvir essa referência bíblica recorda-se do que havia ocorrido com Margarida quando criança e das palavras que sua mãe, senhora Antunes proferiu na ocasião a respeito da serpente que tentou Eva no Paraíso. Supersticiosa que era, a senhora Antunes viu na aventura da cobra enleando-se no corpo de Margarida um sinistro prenúncio, que ela mesma não sabia explicar; apenas comentou com D. Umbelina, mãe da garota, que aquele era um bicho que Deus excomungou e que foi exatamente o animal que tentou Eva. Resposta de Umbelina: “- Ora, comadre, também a minha Eva ainda está muito pequenina para poder ser tentada pela serpente” (1989, p.15).

Parece-nos, portanto, que tudo isto aponta para a seguinte constatação: a de que a própria mãe, daquela menina de olhos grandes e cheios de “vivacidade”, ao tentar explicar o ocorrido, como que admitiu a comparação de sua filha Margarida com a figura de Eva.

No final do capítulo XVI, o autor volta de novo a essa comparação: Margarida é expulsa das terras do capitão Francisco Antunes, “daquele éden saudoso da sua infância” (1989, p.86), tal qual Eva expulsa do paraíso. Mais adiante, duas circunstâncias contribuíram para o triunfo das palavras persuasivas do padre diretor e para o reforço da imagem de Margarida como Eva: o sermão do padre missionário Jerônimo e o sonho de Eugênio. Nos dois casos, a figura de Eva se faz presente trazendo à memória de Eugênio a aventura da infância de Margarida. “Já para ele não havia dúvida: aquele acontecimento era um aviso do céu; aquela serpente fatídica era o demônio; e Margarida, nova Eva por ele seduzida, lhe oferecia o pomo fatal, e o levava ao caminho do exílio e da perdição eterna” (1989, p.96).

Finalmente, no capítulo XIX, conclui-se o que vinha se arquitetando por todo o livro, desde o segundo capítulo; a analogia entre o episódio do Gênesis e aquele incidente da infância de Margarida. Eugênio transforma analogia em identificação: “Oh, Margarida! Margarida! que fizeste!... Ah!... tu eras mesmo a serpente; teus lábios destilavam veneno de morte...” (1989, p.99).

Com estas palavras de Eugênio, praticamente fica selada a vitória da educação claustral no que concerne ao mundo dos afetos.

Para compreender melhor a posição de Bernardo Guimarães em relação à pedagogia claustral da época, convém recordar como no século XIX era organizada essa instituição para a formação dos clérigos. Tomarei como base para isso, a descrição dos seminários de Olinda e do Caraça, respectivamente, tentando verificar em seguida, em qual dos dois se encaixaria melhor o seminário descrito por Bernardo Guimarães.

O Seminário de Pernambuco fundado na cidade de Olinda em 22 de fevereiro de 1800 pelo bispo Azeredo Coutinho foi a grande renovação educacional que se processou no Reino por iniciativa do ministro de D. José, e com a colaboração de parentes do bispo.

Azeredo Coutinho pode ser considerado não só um dos principais produtos da Universidade de Coimbra reformada, como, também, um dos grandes admiradores e continuadores da reforma pombalina. Exerceu no Brasil, dentro das novas idéias, uma ação pedagógica e cultural direta com a criação

do Seminário de Olinda, onde fortemente se manifestaram o novo espírito e métodos implantados pela referida reforma. Nomeado bispo de Pernambuco, fundou o famoso seminário, instalado no prédio do antigo colégio dos padres jesuítas, doado em 1796, com a igreja e as alfaías, à catedral de Pernambuco.

Tipo de colégio que rompeu com a tradição jesuítica do ensino colonial, tanto na sua orientação como nos seus métodos, em pouco tempo o Seminário de Olinda já era considerado o melhor estabelecimento de instrução secundária do país.

As novas tendências pedagógicas podiam ser sentidas não só no ambiente onde se criou, com métodos mais suaves e mais humanos que o dos padres da Companhia e que o dos padres régios. Havia maior respeito à personalidade do menino. Transformaram-se as relações entre adultos e crianças, entre mestres e discípulos, e principalmente, no plano de estudos. Este abrangia, além das matérias do currículo tradicional - gramática, latim, retórica, poética, filosofia (agora, segundo novos pontos de vista) e a teologia - o ensino de francês, grego, história, cronologia, geometria, física, história natural e desenho ministradas aos que queriam fazer o curso de humanidades e aos que se destinavam à vida sacerdotal.

Luiz Antônio Cunha (1986, p.64), em *A universidade temporã*, escreve que

é possível perceber, nos Estatutos, que a meta principal era justamente a formação de sacerdotes. Todos os cursos do Seminário levavam ao curso de Teologia e funcionavam como instrumento de seleção para o ingresso nele e na vida sacerdotal. Mas, além dos óbvios e imediatos objetivos religiosos, o criador do seminário atribuía aos sacerdotes neles formados funções novas, como o de pesquisador e difusor de conhecimentos e técnicas.

Nos *Estatutos* de Azeredo Coutinho, o conhecimento não devia ser retirado dos livros, tampouco de pessoas consideradas sábias, mas da natureza. Azeredo Coutinho se preocupava profundamente com o estudo de teologia, por considerar parcela importante da educação geral do cidadão e não apenas dos eclesiásticos.

Por tudo isso, Gilberto Freyre (1936, p.105) escreve que:

o Seminário de Olinda começou a ensinar as ciências úteis, que tornassem o rapaz mais apto a corresponder às necessidades do meio brasileiro, cuja transição do patriarcalismo agrário para um tipo de vida mais urbana e mais industrial, exigia orientadores técnicos bem instruídos e não apenas mecânicos e artífices negros e mulatos, que aqui continuassem de oitiva a tradição peninsular dos artistas mouros ou a africana, dos seus avós negros.

O seminário estava destinado a crianças pobres ou órfãos da Diocese de Pernambuco, ou a filhos de pais pobres, que não tivessem possibilidade de sustentá-los nos estudos. Segundo os *Estatutos*, crianças ricas ou pobres, eram todas internas, moravam em quartos iguais, usavam as mesmas roupas e não eram tratadas com diferenças no refeitório. O seminário não oferecia curso de primeiras letras, embora houvesse um professor apto para isso, cuja função, na verdade, era o de completar o ensino insuficiente que algum garoto tivesse recebido anteriormente. Além disso, dava aulas em casa de crianças que não freqüentavam o seminário.

O Colégio do Caraça, que tomou o nome à Serra do Caraça, em Minas Gerais, foi fundado em 1820 pelos padres portugueses da Congregação da Missão de São Vicente de Paulo e tem um lugar marcado na história da educação de Minas Gerais. Até recentemente, gozou de prestígio além das fronteiras do estado, por causa do rigorismo disciplinar, do tradicionalismo de sua grade curricular e também pela crueldade dos padres.

O estabelecimento ministrava um ensino humanístico, de cunho monacal, responsável pela formação de grande parte da elite mineira do tempo do Império e da Primeira República. Como transparece no texto de Mariza Guerra de Andrade (1992, p.132), “essa educação decorativa classificava os que a haviam recebido e simbolizava, antes de tudo, a marca de uma distinção social evidente. Um de seus fins era a formação do homem educado, do bacharel dotado de uma cultura humanística clássica e, em resumo, do futuro dirigente”. Portanto, se os ex-alunos caracenses ocuparam cargos e funções proeminentes na vida pública, isso se deveu essencialmente à formação que lhes proporcionou o Colégio.

O seu curso de humanidades compunha-se de uma grade curricular extensa, e a formação e instrução eram centradas no mestre, memorativa e enciclopédica. A educação se processava, basicamente, pelo trabalho individual do aluno: cópias, repetições e recitações a partir das disciplinas de línguas, retórica, gramática e literatura. O máximo dessa formação geral e enciclopédica ficava a cargo do discurso, que adestrava o estudante para o aprendizado e prática do exercício retórico em uma sociedade constituída de analfabetos e escravos.

Referir-se ao Colégio do Caraça é traçar o perfil de um colégio modelo para a época, prestigiado pelos imperadores da Nação e pelas famílias abastadas, que confiavam a ele a educação de seus filhos. A educação que fornecia tinha custos elevados; o número de bolsistas era baixo se comparado aos alunos matriculados; possuía um corpo discente numeroso se comparado aos demais estabelecimentos de ensino mineiros; enfim, esses dados sobre a vida do estabelecimento reforçam a idéia de que a clientela caracense encontrava-se entre os segmentos sociais privilegiados.

No projeto pedagógico do Caraça a idéia básica era isolar a criança ou o jovem do mundo, ainda que para isso fosse necessários a aplicação de castigos corporais e o regime da vigilância. Somente submetido a essa espécie de confinamento que foi o internato, é que o jovem poderia ser entregue sadio, educado e honrado à sociedade.

“Caraça” tornou-se nos primeiros tempos do Império, um nome que causava medo nos meninos, que eram arrebatados aos engenhos, às casas de sítio, aos sobrados da cidade e reduzidos a internos, num lugar no meio das montanhas, dentro de salas úmidas e, sobretudo, com mestres exigentes e carrascos, que empunhavam palmatórias de sucupira e varas de marmelo.

A vida escolar caracense se desenrolava num espaço fechado, de reclusão, de silêncio, de recolhimento meditativo (orações) e reflexivo (estudo), com regras severas e inflexíveis. Todas as atitudes e posturas dos alunos estavam sob controle e vigilância por meio de códigos disciplinares hierarquizados, do superior do Colégio ao estudante escolhido para fiscalizar o cumprimento das normas. É com esse perfil que o Colégio do Caraça é lembrado até hoje, um estabelecimento com a mais esmerada educação durante todo o tempo de sua existência mais do que secular.

O seminário de *O seminarista* não pode ser comparado ao Seminário de Olinda, principalmente porque seu criador, padre Azeredo Coutinho rompeu

com os restos da tradição jesuítica de ensino colonial. As idéias do bispo sobre as relações dos adultos com as crianças eram bastante adiantadas para a época; e em vez de só retórica, religião, latim e gramática, o Seminário passou a ensinar as ciências úteis. O seminário descrito por Bernardo Guimarães se aproxima, sim, do Colégio do Caraça em vários aspectos.

A começar pela caracterização do edifício de sobrado, localizado no meio de montanhas e colinas bastantemente acidentadas, cobertas de verde por todos os lados. O seminário da ficção nos lembra o da realidade. O local é tranquilo e afastado das possíveis tentações provenientes do mundo exterior. A mesma idéia o move: isolar a criança do mundo, sob o regime de vigilância e castigos. As atitudes e posturas dos internos estavam sob vigilância de regentes através de regras disciplinares.

No seminário de *O seminarista* a vida escolar se desenvolvia em um ambiente fechado, de severa reclusão, de rigoroso silêncio, à força de muitas orações e estudo. Juntem-se a essa vida de grande esforço intelectual, jejuns, penitências e mortificações. O ensino humanístico, de cunho monacal, formador de muitos moços de segmentos sociais privilegiados também se refere em *O seminarista*. A educação era a mesma no espírito e no método de romper a individualidade da criança, visando a adultos passivos com profundo sentimento de respeito e submissão como acaba acontecendo com Eugênio. Finalmente o romance deixa claro que a opressão da pedagogia exercida sobre o menino, tinha os pais como aliados dos mestres.

Tanto para o Caraça quanto para o seminário de *O seminarista* valeriam estas observações de Gilberto Freyre (1936, p.99):

Os meninos formados nesses seminários e nesses colégios foram um elemento sobre o qual em vez de se acentuarem os traços, as tendências, por um lado criadoras, mas por outro, dissolventes, de uma formação excessivamente patriarcal, à sombra de pais heróicos, de indivíduos em extremo poderosos, senhores de casas-grandes quase independentes do resto do mundo, se desenvolveram, ao contrário, o espírito de conformidade, certo gosto de disciplina, de ordem e de universalidade que os padres, e principalmente os jesuítas, souberam como ninguém comunicar aos seus alunos brasileiros.

O romance de Bernardo Guimarães está entremeado de intromissões autorais. Em algumas delas o autor expõe suas reflexões sobre a educação claustral. Nessas reflexões está em germe uma visão pedagógica que pode ser confrontada com algumas vigentes no século XX. Vamos recorrer a quatro delas para tentar uma aproximação ou um contraste: as de Alain, Château, Durkheim e Snyders.

Alain pretendia que o aluno se confrontasse com a majestade dos teoremas e com a poesia mais alta, com Homero e Tales, com os tesouros dos poetas, dos políticos, dos moralistas e dos pensadores; Château considerava também a educação como o contato com os mestres da civilização universal; Durkheim defendia que educar era colocar o aluno frente às grandes idéias morais do seu tempo e do seu país; e para Snyders, o fundamento da educação tradicional estava “na pretensão de conduzir o aluno até ao contato com as grandes realizações da humanidade: obras primas da literatura e da arte, raciocínios e demonstrações plenamente elaborados, aquisições científicas atingidas pelos métodos mais seguros” (1974, p.16).

Para eles, educar era propor e eleger modelos aos alunos, conferindo-lhes clareza e perfeição.

Segundo Alain (apud Snyders, 1974, p.21), “só há um método para bem pensar: ter em conta pensamentos antigos e já provados... Só há um método para inventar: imitar”. Portanto, os alunos deveriam submeter-se aos modelos propostos, imitá-los e apoiar-se neles constantemente. E esse confronto da criança com os modelos, segundo a educação tradicional, gerava alegria, além do que, ao aproximar-se dos modelos, o aluno tornava-se ativo e original. O papel do professor era o de mediador entre o aluno e o modelo, ao apresentar-lhe o mesmo e torná-lo sedutor. Podemos, então, definir a educação tradicional como o caminhar para os modelos apoiado pelas mãos do professor. O objetivo, na verdade, era o de ordenar, ajustar e regular a inteligência dos alunos. Prova maior dessa regulação da inteligência, eram os múltiplos exercícios escolares que a pedagogia tradicional utilizava, entre os quais a caligrafia, a ortografia e a matemática. Os exercícios escolares tinham como finalidade criar certas disposições físicas e intelectuais no aluno, para que o encontro com os modelos não causasse perturbação. “Todos os exercícios são exercícios de autodomínio” - diz Snyders (1974, p.32) - “libertando a criança dos tumultos, do caos e tornando-se receptiva aos modelos”.

E a disciplina escolar, como era justificada? A criança deveria acostumar-se às determinações estritas da pontualidade, de modo que fosse impedida de liberar seus desejos, sua espontaneidade e suas embirrações. Durkheim apresentava a disciplina escolar como uma via de acesso aos valores essenciais, morais, e ao domínio de si mesmo. Quando as normas ou regras da escola tradicional eram transgredidas, o castigo era a forma utilizada para acalmar o professor que foi aborrecido pelo aluno. Por tudo isso, o mestre deveria permanecer a uma certa distância do aluno. Neste sentido, Alain dizia que o mestre deveria ser insensível às gentilezas do coração; e Château afirmava que o mestre deveria se impor, aparentemente, com certa indiferença.

Um último aspecto a destacar na escola tradicional: a idéia de que a escola deveria proteger o aluno de todos os acontecimentos negativos da vida. Ilustram essa afirmação fórmulas célebres, tanto de Alain: “a escola felizmente fechada para o mundo” (apud Snyders, 1974, p.39), como de Château: “a escola não é uma prisão, é uma cidadela” (apud Snyders, 1974, p.39). Georges Snyders (1974, p.39), de onde tiramos essas citações, explica que Alain e Château “esclarecem que não se trata de impedir a criança de sair, mas de suster ou ao menos filtrar os barulhos, os ataques, as agressões - e com certeza também as tentações - provenientes do mundo exterior”.

Bernardo Guimarães, na sua obra, tenta estabelecer o antagonismo entre o mundo aberto e claro do campo e o ambiente fechado e escuro do seminário. O romancista ataca o seminário, mas na verdade, ao fazê-lo, está criticando um sistema educacional e não uma instituição religiosa. Essa atitude crítica é bem expressiva nos capítulos IX e XXIV do livro, em que o autor realmente dá a sua visão sobre a educação claustral. Ataque ao clero existe, mas esse clero é constituído por educadores e não somente sacerdotes. Ataca-se o instituto do celibato, mas não os padres; censura-se a perversão dos jovens por meio da instrução e da pedagogia antinaturais.

Durante a leitura da obra, é comum nos depararmos com comentários e críticas do autor tanto ao sistema educacional quanto à sociedade dos homens. Dada a sua importância, vale a pena citar as passagens mais significativas:

“Fatal e deplorável poderio do fanatismo sobre um espírito novel e exaltado...” (1989, p.41); “Eis como uma educação fanática e falseada, abusando de certas

predisposições do espírito...” (1989, p.41); “...e somente uma lei meramente convencional, impondo o celibato como um preceito, imperativo, podia levantar entre eles esse odioso antagonismo, contra o qual a razão protesta e revolta-se o coração” (1989, p.88); “...pobre e frágil criatura exposta a todos os embates de um destino cruel e a todas as seduções e azares de um mundo corrupto e libertino” (1989, p.90); “...se as instituições humanas não houvessem erguido entre eles uma barreira insuperável” (1989, p.94), etc.

Por tudo isso, diz o romancista que os métodos e as práticas do clero brasileiro, entre maus e imorais, são assim porque, ao serem aplicados à educação da juventude, tendem a perverter e não a educar. Não é contrário àqueles que exercem o sacerdócio com dignidade, mas é a favor da livre opção, único modo de o jovem realizar-se plenamente na vida.

GUSMÃO-GARCIA, Sílvia Craveiro & SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *The claustral education in a romantic work*. INSTRUMENTO CRÍTICO. Vilhena, 3:99-122, 2010.

ABSTRACT: This is an analysis *O Seminarista* by Bernardo Guimarães as a representation of one of the sectors of the Brazilian Educational System in the Nineteenth Century: Seminary Education. The education of the central character is analysed by considering his relation with coercive methods, such as close supervision and punishment. We also analyse the character's relation with an education process divorced from real life experience.

KEYWORDS: Claustal Education; close supervision; punishment; abstract instruction; pedagogical alienation.

Referências bibliográficas

- AEBLI, Hans. *Didática psicológica*. Trad. João Teodoro d'Olim Marote. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1973. 196p. (Atualidades pedagógicas, 103) Tradução de: Didactique Psychologique.
- ANDRADE, Mariza Guerra de. A educação exilada: o Colégio do Caraça. *Teoria e Educação*, Porto Alegre, n.6, p.128-134, 1992.
- CALMON, Pedro. *História social do Brasil: espírito da sociedade colonial*. 2.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1937. v.1, 359p. (Brasiliana, 40)

COMÊNIO, João Amós. *Didáctica magna*: tratado da arte universal de ensinar tudo a todos. Trad. e notas Joaquim Ferreira Gomes. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966. 525p.

CUNHA, Luiz Antônio. *A universidade temporã*. 2.ed.rev.aum. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. 339p.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*: decadência do patriarcado rural no Brasil. São Paulo: Ed. Nacional, 1936. 405p. (Brasiliana, 64)

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim da Silva. *O Seminarista*. 14.ed. São Paulo: Ática, 1989. 126p. (Bom Livro)

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*: colônia. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1945. 388p.

SNYDERS, Georges. *Pedagogia progressista*. Trad. Dr. Manuel Pereira de Carvalho. Coimbra: Livraria Almedina, 1974. 225p. Tradução de: Pédagogie Progressiste.

A POÉTICA DA GEOMETRIA: SEBASTIÃO SALGADO

Tieko Yamaguchi MIYAZAKI¹

RESUMO: A comunicação discute a natureza da fotografia como signo indicial e icônico, para em seguida analisar fotos de Sebastião Salgado (*Terra*); mostra como a partir de procedimentos de desreferencialização as imagens são submetidas a uma estilização, privilegiando traços geométricos que as reorganizam de maneira a possibilitar a emergência de novos planos de significação.

UNITERMOS: Sebastião Salgado; fotografia; signo indicial; signo icônico; geometrização; linguagem visual.

Muito se tem insistido na natureza indicial da fotografia, contra a sua compreensão como analógica, esta em virtude do imediato reconhecimento nela da figura do referente. Ou seja, da realidade incluível, como diria Roland Barthes, de que sem referente não há fotografia.

A argumentação a favor do indicial baseia-se em palavras do próprio Peirce ao definir o índice e o ícone. Com relação ao primeiro, destaca a sua conexão real, física, isto é, da ordem da metonímia, com o objeto, e, com relação ao segundo, lembra que ele simplesmente denota graças a características que o objeto possui, sendo este realmente existente ou não na fotografia. A favor, pois, do índice invoca-se todo o processo físico-químico de sua produção. E, nessa discussão, procura-se colocar em xeque o seu entendimento analógico, lembrando a não fidelidade da fotografia ao referente, quanto a aspectos como a coloração, a conformação tátil, sensorial, etc..

É possível acatar esse caráter metonímico quando se restringe ao processo de produção, o qual o situa no universo de certas experiências fetichizadas, em que um objeto substitui outro, ou é dado como substituinte, pelo contato havido entre eles, muitas vezes totalmente circunstancial e

¹ Docente do curso de Pós-Graduação da UNESP – São José do Rio Preto e da Universidade do Estado de Mato Grosso.

efêmero. A conexão física aqui é o que funda a relação: o fiel tem necessidade de tocar com os dedos a efígie santa para depois benzer-se, sem o qual não lhe parece garantir a bênção desejada.

Não nos parece, por outro lado, que cabe o mesmo argumento quando se considera a incapacidade, até hoje, de a fotografia reproduzir de forma absoluta características, traços do referente. Basta lembrar: qualquer imagem obtida pelo homem de forma natural não lhe garante o estatuto de fidedignidade absoluta: ela está sempre condicionada às limitações físico-químicas, variáveis de indivíduo a indivíduo, do aparelho ótico humano – que não é o mais perfeito entre os existentes na natureza –, e das condições situacionais da percepção do objeto. Os avanços tecnológicos na área nos colocam diariamente diante da verdade da relatividade das imagens com que lidamos no dia-a-dia.

Seria sempre interessante ter presente o cuidado em não confundir *real* com *realismo*. O nexó factual, físico que possibilita a existência da fotografia faz parte do real, mas não garante o *efeito de realismo*. Principalmente no sentido ingênuo de fidelidade em profundidade e em pormenores. Mesmo que o reconhecimento do referente na fotografia requeira aprendizado, ela é sempre real, ainda que nem sempre realista. No tocante à sua imagem, não se pode aplicar a famosa frase de Magritte, de que ela não se refira a um objeto real. Ali, a imagem do cachimbo sempre se referirá a um cachimbo havido, ainda que em ambos os casos, do ponto de vista da recepção, se trate de representações a partir da semelhança, garantindo a natureza icônica do produto. A crença primitiva de que a imagem assim obtida significa o aprisionamento da alma do indivíduo, de certa maneira, se justifica por duas razões: ainda que o desconheça, o homem primitivo intui de alguma forma que a imagem resultante depende do mecanismo de fotografar, mas é o seu caráter icônico a garantia de sua certeza e de sua crença.

O fato corriqueiro, anedótico, folclórico da reação normalmente de rejeição a fotografias destinadas à documentação – 3x4 ou para passaporte – exemplifica bem a diferença entre o que se pode denominar real e o que se poderia entender por realismo. A rejeição talvez proceda, de uma parte, do entendimento de que a foto é realista, ou seja, ela não esconde o que de negativo o sujeito ali vê cruamente revelado. Porém, ele não pode negar que é real, ou seja, de que é a sua fotografia e não de outro: entendo desta maneira a aderência do referente de que fala Barthes.

Por outro lado, a reação do sujeito fotografado coloca em pauta o jogo de imagens de que fala Michel Pêcheux numa relação de comunicação. Para além da possibilidade de os sujeitos saberem, de forma mais ou menos consciente e clara, qual o ângulo em que se produziria a imagem (mais) desejada, ou qual aspecto deveria ser privilegiado ou escamoteado, uma imagem ideal deve estar sempre à espreita, com a qual se conta, joga, em suas relações intersubjetivas e que se gostaria de ver confirmada fisicamente na materialidade da fotografia, graças à pretensa neutralidade do aparato tecnológico.

Ou ainda: é ambígua essa atração irresistível por deixar-se ou fazer-se fotografar, e mais ainda a pose intencional e declaradamente assumida. Na verdade, o que declaram senão a desconfiança de que a fotografia é ou não capaz de captar outros aspectos que a foto comum não expressa? Uma outra realidade, escondida, que assim se revelaria, ou que, paradoxalmente, se deixaria ver melhor quando se transveste: como se explica esse prazer de perpetuar alguma coisa efêmera como o são as maquiagens, a “produção” cosmética?

Do ponto de vista da produção, não se tem controle total sobre o resultado: a sequência vertiginosa, quase erótica, do fotógrafo profissional de modelos, de tomadas sobre tomadas, denuncia essa fragilidade, como se houvesse a desconfiança de que o melhor se encontra na/s diferença/s mínima/s, interpretadas como dependentes de curtíssimos intervalos temporais. Ou seja, o tempo é visto como o produtor-destinador avaro, controlador, dessa imagem ideal e fugidia.

Enfim, o que nos interessa nesse momento é que, do ponto de vista do receptor, a fotografia como imagem é um signo icônico; resultante de um recorte sobre o que se oferece ao olho humano, recorte fundante de uma nova realidade. Não é gratuito o amor de Roland Barthes pelo fotograma. O campo cego que ele cria está próximo do da foto e distante do da imagem cinematográfica. A narratividade que a sequência implanta aparece na foto, enquanto unidade única, como pura negatividade: a horizontalidade própria da diegese verticaliza-se e se aprofunda como uma cala: ao mesmo tempo que promove um desprender-se da imagem de onde foi recortada, não lhe permitindo reinserir-se nele senão às custas da perda de sua natureza específica. Num corte definitivo e sem volta, ao mesmo tempo revela-a instalada numa outra realidade, inacessível e mesmo incompreensível. Algo

muito próximo ao Grande Tempo dos mitos, ao *illo tempore* que não se define por uma simples anterioridade ao aqui, agora, nem do espectador nem mesmo do ato fotográfico. A materialidade da película, fina, que recobre a superfície da foto adquire a feição de um poder específico, o de imobilizar, e a imagem ganha a aura – numa tensão de repulsa e atração – de uma esfinge que guarda um segredo a que jamais se terá acesso: não há via de entrada, todas as portas estão trancadas, mesmo que a imagem se reconheça como a do próprio espectador; daí Barthes reconhecer essa dimensão, específica da fotografia, como a da Morte.

Mais prodigiosa se torna a foto em preto-e-branco. O avanço tecnológico pretende alcançar aquela fidelidade e realismo a que já nos referimos: a nitidez das imagens e a realidade – isto é, pertencente ao referente – das cores. Roland Barthes, porém, diz em *A Câmara Clara* não gostar da cor em fotografia, pois lhe parece como algo postiço, que se agregou às coisas. Enganosa e especiosa. A palavra cor, etimologicamente, vem de uma raiz que significa *ocultar*: vem do indoeuropeu *kel, kol, kl, que se reconhecem em *celare*, *cilium*, *cella*, *clandestino*, *ocultar*, como lembra Ivan Lopes. Ou seja, a cor seria aquilo que esconde. Nesse sentido, o curioso é que, com relação à foto, a expressão *branco-e-preto* é uma síntese nos quais os termos se refletem pelo avesso: o branco, que é a reunião de todas as cores, parece, à primeira vista, significar o contrário, que estaria no preto. Nesse jogo apertado, quase em conexão física, de contrários, eles se encarregam de revelar – inclusive no sentido fotográfico – as coisas, despojando-as daquilo que as escamotearia: as cores. No branco-e-preto, a visão se desacelera porque não é dinamizada pela descontinuidade, pela variação, pela heterogeneidade.

De qualquer maneira, a opção pelo branco-e-preto é o ponto de partida de um movimento de estilização. A estilização compreende-se como um processo, não de anulação, mas de neutralização de traços, de sua implicitação, graças à colocação em evidência, de priorização de outros, selecionados. Em outros termos, pode-se pensar a estilização como a textualização de um percurso inverso e posterior ao da criação do sentido. Enquanto este caminha dos níveis mais rarefeitos, conceituais, abstratos, em direção à tematização recoberta depois pelas opções figurativas, a estilização corresponderia a um desbaste, em sentido contrário, das particularidades mais concretas, um procedimento de desreferencialização.

A desreferencialização tem como efeito o desenraizamento do referente, de seu contexto spatiotemporal original, denotativo. É ela que possibilita, graças à implicitação de semas, a instalação de outros níveis de significação, muitas vezes pouco próximos do primeiro.

O livro *Terra*, de Sebastião Salgado, particularmente, num primeiro momento, exige o reconhecimento do universo referencial focalizado. Na verdade, é isso que a intenção manifesta na dedicatória e no prefácio dá a entender. O cotejo, por outro lado, entre as fotografias e as legendas denuncia a preocupação de reinserir a fotografia em seu contexto real, sócio-histórico, devido ao reconhecimento da fluidez, da flutuação de sentido da imagem fotográfica. Direciona, desta maneira, a recepção delas.

No entanto, já num primeiro momento da recepção, as fotos de Salgado impõem o reconhecimento de outros planos de sentido, sinalizados pela opção sistemática pelo branco-e-preto em detrimento do colorido. Como dito, com boa pertinência é possível ver nessas duas cores não o descarte das cores/traço/sema, mas a sua implicitação, adensando o volume significativo dos termos explicitados.

Essa opção homologa o corte/recorte que delimita a dimensão do universo em pauta e a área em cujo interior os elementos selecionados passam a contrair entre eles relações no âmbito de estruturas próprias.

É, pois, a partir desse recorte que as escolhas enunciativas ganham sentido. Entre elas, o enquadramento que dão aos objetos captados pelo fotógrafo o estatuto de componentes de novas estruturas que não propriamente as reconhecíveis no mundo-referente. O enquadramento, que nem sempre obedece à risca a conformação do espaço representado com o da representação, faz parte de estratégias enunciativas que podemos classificar como *retóricas*, que configuram a imagem do sujeito *observador*. Observador não somente no sentido daquele que vê, por tratar-se de uma linguagem visual, mas no sentido daquele que escolhe como dar a ver, aspektualizando o efeito discursivo.

Na obra-*corpus* de Salgado, um dos efeitos dos procedimentos até aqui mencionados é a *geometrização* da foto-quadro. A geometrização como que trabalha sobre um nível de entropia das realizações figurativas: o mundo referencial aparece aí como que imerso em uma concha de ruído, tendendo ao enfraquecimento das descontinuidades e das pertinências distintivas e, com isso, da significação. E no universo da geometria, as

figuras privilegiadas são exatamente a *linha* e o *círculo*, obtidas predominantemente graças ao posicionamento da câmera que, pelo ângulo da visão, permite que componentes, aspectos dos objetos fotografados, passem a contrair novas relações, tais como de reiteração, paralelismo, equivalência e correspondência, chão para a emergência de sentidos metafóricos, alegóricos. O plano figurativo referencial é relegado à condição de substância que é submetida a uma nova ordenação formal. O mundo disfórico objeto do discurso documental, que na fotografia muitas vezes adquire uma feição dionisiaca, reordena-se numa configuração apolínea.

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. *The poetic of geometry: Sebastião Salgado*. INSTRUMENTO CRÍTICO. Vilhena, 3:123-128, 2010

ABSTRACT: This essay is an attempt to discuss the nature of photography as an indicial and iconic sign and then analyses some of Sebastião Salgado's picture (Terra). It shows how the images are submitted to a stylization, privileging geometrical traces that re-organize themselves in such a way that they cause the emergence of new plains of significations.

KEY-WORDS: Sebastião Salgado; Photograph; indicial sign; iconic sign; geometrization; visual language.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. J. T. C. Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

A NARRATIVA INFANTO-JUVENIL E SUAS FUNÇÕES¹

Odette Penha COELHO²

RESUMO: O presente texto trata panoramicamente da produção literária brasileira destinada a crianças e jovens, do pioneirismo de Monteiro Lobato à produção de autores como João Carlos Marinho Silva e Fernanda Lopes de Almeida, responsáveis por aguçar tanto o sentimento lúdico como a crítica dos jovens leitores.

UNITERMOS: Literatura infanto-juvenil brasileira, história literária, crítica.

A narrativa infanto-juvenil representa, no momento atual de nossas letras, uma das vertentes mais pujantes: não só sua produção quantitativamente falando é expressiva, como também sua qualidade é relevante.

Monteiro Lobato, ainda que deva ser resguardado o seu papel, enquanto autêntico pioneiro, deixou há bastante tempo de ser o nome exclusivo nas letras nacionais voltadas para o receptor mirim e ou jovem. Novas vocações, a maioria delas merecedora de crédito pela incontestável seriedade com que exercem seu ofício, deixam gravadas suas histórias, proporcionando a todos aqueles responsáveis pela educação uma gama bastante variada de escolha.

Não obstante não só a elevada produção e a qualidade da mesma caracterizam o espaço da narrativa dirigida quer para a infância, quer para a juventude em nosso país. Inovações de toda ordem são corajosamente assumidas, rompendo com modelos tradicionais, do ponto de vista estrutural e/ou temático. A esse respeito, simplesmente, a título de exemplificação, pode-se citar *O caneco de prata*, de João Carlos Marinho Silva, cuja ordem de sua sintagmática narrativa deixa de ser previsível, inclusive, pela introdução de elementos estruturadores não esperados

¹ Súmula da conferência com idêntico título proferida durante os trabalhos do IV Encontro de Estudos de Língua Portuguesa realizado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Santos.

² Pesquisadora, docente aposentada da Unesp, campus de Assis e de Bauru, desenvolve trabalho de formação de leitores em comunidades carentes.

(cartas, poemas, “sketches”, recursos próprios das histórias em quadrinhos, entre outros) ou *A fada que tinha idéias*, de Fernanda Lopes de Almeida, onde o comportamento da heroína, a pequena fada Clara Luz, rompe convenções e faz com que o grupo no qual atua lhe siga o exemplo que lembra os livros da Coleção do Pinto (Belo Horizonte, Editora Comunicação), que privilegia uma temática, que, num primeiro momento pode chocar o leitor adulto responsável com problemas da educação e que não compreende estar a criança de hoje habilitada não só para conviver com a fantasia, mas também com o real menos colorido. O sério e o engraçado, por sua vez, devem fazer parte e serem, sob a perspectiva existencial, agudamente experimentados nos textos criados para seres em formação. A alegria não pode ser abolida. E ela também se encontra vivamente representada em muitos livros infantis e juvenis da atualidade. Com todo esse esforço, constata-se terem sido, enfim descobertos e tratados com todo o respeito devido à sua própria identidade a criança e o jovem.

As ilustrações dos livros infantis constituem outro elemento a ser levado em conta nesse quadro. Hoje, a ilustração deixa de ter como função exclusiva a ocupação de um espaço. Vincula-se ao texto, formando com ele um só todo. Portanto ela não deve ser saltada. Deve ser lida também.

A função maior da literatura infantil e juvenil é formar e/ou desenvolver hábitos corretos de leitura, consequentemente o gosto, o amor pelos livros. Logo é condenável toda a prática voltada para a verificação da compreensão do texto que cerceie a individualidade do ser. Estão nesse caso as fichas de leitura, os testes, os resumos e outras modalidades de exercícios que mais não o brigam do que repetir o que já foi lido, não oferecendo, pois, qualquer margem para a participação criativa do leitor. Tais modalidades de avaliação em face da compreensão do texto não fazem do leitor senão um ser passivo. Logo não basta compreender. É necessário criar, expor o seu eu, comprometer-se, assumir com sua individualidade específica o texto. E isso – o adulto não pode esquecer-se – a criança e/ou o jovem é superiormente capaz de realizar. Basta apenas dar-lhe a liberdade da palavra e/ou criar condições para o seu exercício.

Portanto a produção de uma literatura identificada com interesses próprios da infância ou da juventude de hoje aliada a uma leitura adequada do texto só poderão contribuir, para formarem seres habilitados a usar

com verdade a palavra seja no exercício de sua vida individual, seja no exercício de sua vida profissional, seja enquanto cidadãos. Em suma, a literatura infantil e juvenil de hoje quer fazer de seus leitores homens mais completos, mais eficazes e, sobretudo, homens melhores do que nós.

COELHO, Odette Penha. *Stories for children and youth and their role*. INSTRUMENTO CRÍTICO. Vilhena, 3:129-132, 2010.

ABSTRACT: The current article gives an overview of the Brazilian literary production for children and youth, from Monteiro Lobato to João Carlos Marinho Silva and Fernanda Lopes de Almeida, responsible for arousing both the children and youth's imagination through games, and the criticism of the young readers.

KEY-WORDS: The Brazilian literature for children and youth, stories and criticism.

Referências bibliográficas

MARINHO, João Carlos. *O Caneco de Prata*. São Paulo: Moderna, 1994.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil. Teoria. Análise. Didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

ALMEIDA, Fernanda Lopes de. *A fada que tinha idéias*. São Paulo: Ática, 2004.

O JOGO DA PARAFRASAGEM

Nair F. Gurgel do AMARAL¹

RESUMO: Estudo sobre as estratégias discursivas, utilizadas pelos vestibulandos durante a redação, admitindo, com Michel Pêcheux, que palavras, expressões e proposições, literalmente diferentes, podem ter o mesmo sentido no interior de uma formação discursiva dada.

UNITERMOS: paráfrase, discurso, estratégia, formação discursiva.

“... o objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto de discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele: o objeto já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras.” (Bakhtin)

A Análise do Discurso Francesa (doravante AD) mantém uma relação essencial com a paráfrase desde o seu início. Michel Pêcheux (1969) já afirmava que era preciso admitir que palavras, expressões e proposições literalmente diferentes podiam ter o mesmo sentido no interior de uma formação discursiva dada. A parafrase é utilizada na AD, conforme Maingueneau (1987), como uma tentativa para controlar em pontos nevralgicos a polissemia aberta pela língua e pelo interdiscurso. Fingindo dizer diferentemente a mesma coisa para restituir uma equivalência preexistente, a paráfrase abre, na realidade, o bem-estar que pretende absorver, ela define uma rede de desvios cuja figura desenha a identidade de uma formação discursiva. A bem da verdade, nenhuma parafrase é neutra do ponto de vista discursivo. Ela ocorre sempre em um momento definido, em uma determinada cena enunciativa e numa formação discursiva particular. Em outras palavras, a paráfrase coloca o seu usuário no lugar de enunciador “autorizado”.

¹ Docente da UNIR - Universidade Federal de Rondônia - Campus de Porto Velho

Para o presente trabalho, interessa sobremaneira o conceito de paráfrase discursiva, resultante de coerções de determinada formação discursiva, e que não é prevista na língua e nem possui aparente relação de identidade semântica. Só uma abordagem discursiva pode explicar as similaridades de interpretação existentes entre os enunciados de cada família parafrástica, em função do contexto específico de ocorrência de tais enunciados.

Como esta pesquisa não se propõe a discutir profundamente as questões da parafraseagem, mas apenas utilizá-la para compreender alguns aspectos de seu uso pelos vestibulandos, darei a seguir, de passagem, alguns conceitos básicos relativos a termos relevantes para o entendimento desse capítulo e passarei imediatamente para o *corpus*, mostrando alguns casos de paráfrase discursiva.

O termo paráfrase vem do grego - *para-phrasis* - e significa continuidade ou repetição de uma sentença. Para Catherine Fuchs (1983), o termo “paráfrase” aparece na literatura linguística por volta dos anos 60 (do século XX), em função do triplice desenvolvimento de pesquisas: tratamento automático de textos, estudo sistemático das relações entre frases (gramáticas transformacionais) e alargamento das preocupações semânticas (da palavra ao enunciado).

Já o termo *paráfrase discursiva* nos traz a “noção contextual, no sentido de que as paráfrases discursivas dependem das condições de produção e de interpretação, ou seja, das formações discursivas às quais o discurso pode estar relacionado para nelas produzir o sentido. Formulações diferentes jamais podem ser tomadas como ligadas por uma relação de paráfrase discursiva a não ser a partir da aproximação entre sequências nas quais elas aparecem nos mesmos ambientes” (Henry, 1975, p.59).

É importante também ressaltar o conceito de *formação discursiva* como “um conjunto de enunciados marcados pelas mesmas regularidades, pelas mesmas regras de formação. A formação discursiva determina ‘o que pode e deve ser dito’ a partir de um lugar social historicamente determinado. Um mesmo texto pode aparecer em formações discursivas diferentes, acarretando, com isso, variações de sentido” (Brandão, 1993, p.90).

Fuchs (1983) apresenta três fontes históricas de que se alimenta a reflexão linguística contemporânea em matéria de paráfrase:

A paráfrase como equivalência formal entre frases:

Duas paráfrases são formalmente equivalentes na medida em que elas compartilham uma propriedade comum. Trata-se então de estabelecer as famílias de enunciados que, em língua, são equivalentes, isto é, de que o linguista pode descrever o parentesco sintático e que ele postula terem o “mesmo sentido”.

Esta abordagem da paráfrase em termos de equivalência formal se defronta com dois tipos de problemas: a consideração do léxico e o impacto semântico das operações de derivação.

A paráfrase como sinonímia de frase:

Os semanticistas contemporâneos concordam em caracterizar a paráfrase em termos de identidade de um núcleo semântico (do tipo “significado base” comum, correspondendo mais ou menos ao esquema proposicional asseverado) sobre o qual vêm se enxertar semanticismos diferentes, que modulam diversamente o núcleo de partida (do tipo “significados secundários” variáveis).

Esta abordagem da paráfrase como sinonímia de frases se defronta com dois tipos de problema: a qualificação das semelhanças e diferenças semânticas, e a presença da idéia intuitiva de identidade de sentido na consciência linguística dos locutores.

Se a idéia de uma identidade pura e simples de sentido se revela insuficiente para uma análise precisa do fenômeno sinonímico, ele funciona, no entanto, em um certo nível do qual o linguista também deve dar conta, como dado imediato da consciência dos locutores.

As duas abordagens da paráfrase citadas acima têm como ponto comum tratar a paráfrase como uma relação virtual da língua, e não como uma relação atualizada no discurso, ou seja, como uma propriedade intrínseca de grupos de enunciados, abstração feita a toda consideração sobre a prática linguística concreta dos sujeitos.

A paráfrase como reformulação:

Trata-se da atividade pela qual o locutor restaura o conteúdo de um texto-fonte sob a forma de um texto-segundo. É nessa linha que se

podem inscrever diversas abordagens da paráfrase conduzidas nas perspectivas enunciativas, discursivas e pragmáticas. Estas abordagens levantam três tipos de questões:

- a reformulação parafrástica repousa sobre uma interpretação prévia do texto-fonte;
- a reformulação parafrástica consiste em identificar a significação do texto-fonte assim reconstruída àquela do novo texto;
- a reformulação parafrástica se traduz por formas características de emprego metalinguístico da linguagem.

Pêcheux & Fuchs (1975) explicam o funcionamento da paráfrase a partir das relações de sentido que se dão no interior de determinada formação discursiva. Para Pêcheux, o processo discursivo corresponde ao sistema de relações de substituição, paráfrases, sinônimas, etc., que funcionam entre elementos linguísticos - significantes - em uma formação dada. Dessa forma, toda formação discursiva dissimula sua dependência ao interdiscurso. O interdiscurso, enquanto traço daquilo que determina o sujeito no interior de seu discurso, atua de duas formas: pelo efeito do encadeamento do pré-construído e pelo efeito da articulação. O pré-construído “corresponde ao ‘sempre-já-aí’ da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade e seu sentido’ sob a forma da universalidade (‘o mundo das coisas’), ao passo que a articulação constitui o sujeito em sua relação com o sentido, de modo que ela represente, no interdiscurso, aquilo que determina a dominação da forma-sujeito” (Pêcheux, 1975, p.164).

Ainda na perspectiva da análise automática do discurso, Henry (1975) faz considerações importantes sobre a paráfrase discursiva. Para o autor, todo discurso ‘concreto’ é duplamente determinado: pelas formações ideológicas que relacionam este discurso a formações discursivas definidas e pela autonomia relativa da língua. Daí a ‘noção contextual’ dada à paráfrase discursiva.

“Uma noção contextual, no sentido de que as paráfrases discursivas dependem das condições de produção e de interpretação, ou seja, das formações discursivas às quais o discurso pode estar relacionado para nelas produzir o sentido. Formulações diferentes jamais podem ser tomadas como ligadas por uma relação de paráfrase discursiva a não ser a partir da aproximação entre sequências nas quais elas aparecem nos mesmos ambientes.” (Henry 1975:59)

A título de exemplo, forneço abaixo um conjunto de paráfrases de um enunciado clichê. As paráfrases que apresentarei são exemplos utilizados pelos vestibulandos como recurso discursivo de reformulação de um enunciado apenas, tido como o mais recorrente.

Para a análise que será feita, considerarei três tipos de paráfrase:

a) paráfrase linguística - que pode ser localizada na superfície textual, ou que está prevista na/pela autonomia (relativa) da língua;

b) paráfrase semântica - que pode ser localizada a partir da aproximação de sentido entre duas ou mais sequências;

c) paráfrase discursiva - que só pode ser observada a partir de uma abordagem discursiva, considerando o contexto específico de produção dos textos de que fazem parte.

A paráfrase é aqui tomada como um já-dito, e o levantamento feito serve para mostrar como o 'já-dito' pode ser reformulado de diferentes maneiras nas redações.

Dado um dos temas para a redação do vestibular/92 - UNIR - *A violência deve ser combatida com mais violência?*, tirou-se um enunciado de base, recorrente na maioria das redações, e a partir dele, a construção de paráfrases como estratégia discursiva.

PARÁFRASES DISCURSIVAS	
ENUNCIADO DE BASE: <i>A VIOLÊNCIA NÃO DEVE SER COMBATIDA COM MAIS VIOLÊNCIA</i>	
01.	a violência jamais deve ser combatida com mais violência
02.	a violência não deve e nem pode ser combatida com mais violência
03.	a violência não diminui a violência
04.	a violência não é solução para acabar com ela mesma
05.	a violência não deve, de modo algum, ser combatida com mais violência
06.	a violência não seria a solução para acabar com a mesma
07.	a violência não resolve o problema da violência
08.	a violência não é caso para a violência
09.	a violência não precisa de violência para ser combatida
10.	a violência com a violência não pode ser combatida

Este primeiro grupo representa um tipo de paráfrase linguística onde é possível observar, através da negação, uma reformulação do

enunciado base. Aqui, “a violência” é colocada em primeiro plano, ou seja, sendo sujeito da oração principal, evidencia-se o repúdio ao uso da violência como combate à violência.

11. a violência só pode atrair violência
12. a violência com mais violência só agrava o problema

As duas paráfrases acima, apesar de não usarem a negação explicitamente, reforçam a idéia de oposição ao uso da violência, através do advérbio “só” (no sentido de apenas), seguido de verbo que significa dificuldade no processo de eliminação da violência.

13. a violência deve ser combatida , porém não com mais violência e sim com doses de amor
14. vamos combater a violência sem que seja com ela mesma
15. vamos combater a violência , mas não pode ser com violência.

Nos casos acima, observamos o desejo de combater a violência em primeiro lugar, ressaltado logo a seguir, a fim de não deixar dúvidas em relação ao posicionamento final, pelo uso de conjunção adversativa, mesmo que implicitamente, como é o caso de 14.

16. não se deve combater violência com mais violência
17. não cremos que a violência deva ser combatida com mais violência
18. não devemos combater a violência com outra maior
19. não é com violência que se deve combater a violência
20. não devemos usar a violência para defesa da mesma
21. não se pode combater violência com o uso da própria violência
22. não devemos deixar que a violência gere mais violência
23. não podemos deixar essa violência ser combatida com mais violência
24. não é através da violência que iremos combater a violência
25. não resolve absolutamente nada combater violência com mais violência
26. não usar a violência contra a violência é o melhor remédio para combatê-la
27. não devemos combater essa imoralidade com mais violência
28. não se pode acabar com a violência, aplicando mais violência

A diferença principal existente entre essas paráfrases e a primeira sequência é o enfoque dado à negação ao combate da violência pela violência. Aqui, quem aparece em primeiro plano, não é a violência, como nos casos acima, mas o **não se pode, não se deve**. Outro recurso interessante de ser observado, em relação às estratégias parafrásticas, é a consciente substituição da palavra *violência* por similares do tipo: *essa imoralidade, outra maior, a mesma, ela própria, etc.*

29. nunca , em hipótese alguma, a violência poderá ser combatida com mais violência
30. nunca se deve combater violência com mais violência
31. nunca a violência deverá ser combatida com mais violência
32. jamais conseguiremos esse objetivo, combatendo a violência com violência
33. nada se consegue com violência, muito menos querer usar dela para eliminá-la

Mais uma vez, o reforço negativo é visto nesse grupo de paráfrases, que difere do terceiro grupo apenas na escolha do advérbio de negação (a impressão que se tem é que o ‘nunca’ e o ‘jamais’ são mais enfáticos que o ‘não’) e no uso do pronome indefinido ‘nada’, no sentido de ‘nenhuma coisa’. Destaque para a substituição do termo *violência*, como se fosse uma “palavra tabu”: ... usar dela (violência) para eliminá-la (violência).

34. veementemente , a violência não deve ser combatida com mais violência
35. em hipótese alguma , a violência deve ser combatida com violência
36. sou contrário da mesma ser combatida por si própria
37. discordo de que o combate à violência deva ser feito com mais violência
38. desacredito que a violência deva ser combatida com mais violência

Através de expressões, (advérbios de modo, locuções, etc.), que demonstram a não concordância com o que está afirmado no enunciado de base, usa-se o recurso da sinonímia para a reelaboração do mesmo. Novamente, a ocorrência de substituição do termo *violência*, como que

para exorcizar o problema, através da eliminação da palavra: “... da mesma (violência) ser combatida por si própria (violência)”.

39. é totalmente errado revidar violência com mais violência
40. é ridículo responder violência com mais violência

Observa-se nesses exemplos o uso da paráfrase semântica, através da aproximação de sentido com o enunciado de base. Compare-se:

[A violência]	[não deve ser combatida]	[com mais violência.]
[Não devemos combater]	[violência]	[com mais violência.]
[É totalmente errado revidar]	[violência]	[com mais violência.]
[É ridículo responder]	[violência]	[com mais violência.]

“Não deve ser combatida”, “Não devemos combater”, “É totalmente errado revidar”, “É ridículo responder”, são enunciados que podem ocupar o mesmo lugar no discurso.

41. toda violência é resultado de outra violência
42. o combate à violência deve ser feito sem violência
43. para combater a violência, nós precisamos usar a inteligência
44. combater violência com mais violência é falta de competência
45. violência com violência: uma solução de aparência
46. não devemos fazer injustiça com as próprias mãos

Através de frases afirmativas a respeito da violência, os sentidos são aproximados, estabelecendo-se, assim, uma paráfrase semântica em cada enunciado da seqüência. Notamos que a palavra ‘violência’ é, em alguns casos, substituída por outras que, além de proporcionarem a rima, (inteligência, competência, aparência) sugerem uma tomada de posição diferente daquela que, supostamente, atribui-se aos responsáveis pelo combate à violência.

A última paráfrase retoma o clichê “fazer justiça com as próprias mãos”, nega-lhe o ensinamento original, acrescentando ‘não devemos’ e, num jogo parafrástico, que inclui o linguístico, o semântico e o discursivo, nega-o, mais uma vez, através do prefixo de negação “in”, juntado à palavra justiça. É o sujeito fazendo incursões na língua e mostrando-se como agente no processo interacional da linguagem.

47. não é impossível de combater o mal com o bem
48. não é com o mal que iremos evitar mais males
49. em hipótese alguma, o mal deve ser combatido com atos repulsivos
50. não devemos combater o mal com o mal
51. não devemos responder um erro com outro
52. um erro não corrige outro erro
53. não se apaga fogo com fogo
54. não devemos colocar fogo onde já há fogo
55. não adianta tratar fogo com fogo
56. não se apaga incêndio com fogo
57. não devemos colocar mais lenha na fogueira
58. jamais apagaremos uma fogueira se nela colocarmos mais lenha

As sequências das paráfrases acima são representadas por provérbios e suas reformulações. Aqui, a palavra *violência* é substituída por *mal*, *erro*, *fogo*, *incêndio*, *fogueira*, *lenha*, e, numa abordagem discursiva, é possível explicitar a aproximação com o enunciado de base.

59. violência gera violência
60. fazer justiça com as próprias mãos
61. pagar com a mesma moeda
62. quem planta vento, colhe tempestade
63. o crime não compensa
64. o veneno da cobra não é o antídoto para sua picada*
65. a toda ação corresponde uma reação
66. faça amor, não faça guerra

Este último segmento apresenta alguns tipos de paráfrases discursivas entre enunciados que contêm relação parafrástica com o contexto enunciativo de produção das redações. Nesses exemplos, representados por provérbios de semelhança ideológica, podemos ler sempre no ‘vão discursivo’ o enunciado de base; qual seja: “a violência não deve ser combatida com mais violência”. No exemplo 64, o provérbio é utilizado para contra-argumentar, ou seja, no caso da violência, o provérbio não deve ser aplicado, ou “o veneno não cura”.

A utilização do provérbio, ou de qualquer outra forma considerada clichê, é um recurso argumentativo que livra o locutor da responsabilidade única pelo que disse. Sua própria enunciação evoca um locutor autorizado, aqui reconhecido como toda a coletividade.

Para apreender esse tipo de paráfrase é preciso levar em consideração o locutor e a situação particular de discurso, pois trata-se de estudar as reformulações a partir do contexto e das circunstâncias.

Segundo Fuchs (1983), ao fazer opção por uma dentre diferentes paráfrases possíveis, o enunciador manifesta o domínio que tem das sutilezas da língua, ao utilizar uma formulação ou outra, conforme a situação. E, nesse sentido, cada enunciado é sempre único. A propósito, Marques (1995, p.68) diz que “os enunciados são, a rigor, a única realidade do discurso, por sua historicidade - isto é, localização no tempo e no espaço - e por seu caráter interacional e, portanto, dialógico. O que não significa, no entanto, que o discurso se esgote na língua ou se reduza a ela. Significa apenas que o que não é lingüístico no discurso só é relevante na medida em que afeta os enunciados”.

Finalizando, pode-se concluir que, se, por um lado, o material acima sugere uma monótona repetição, por outro, apresenta algum trabalho do sujeito, que introduz algo de novo ou de diferente no seu texto. É a partir do outro que se constrói o próprio discurso; afinal, todo discurso é construído com o prévio e o novo.

AMARAL, Nair F. Gurgel do. *The paraphrase game*. INSTRUMENTO CRÍTICO. Vilhena, 3:133-144, 2010.

ABSTRACT: This is a study on the discursive strategies, used by the “vestibulandos” during their writing test. We agree with Michel Pecheux when he states that words, literally different expressions and prepositions may have the same meaning within a given discursive formation.
KEY-WORDS: paraphrase, discourse, strategies, discursive formation.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1992.
 BRANDÃO, Helena. H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1991.

FUCHS, Catherine. “A paráfrase lingüística: equivalência, sinonímia ou reformulação?” Trad. de João Wanderley Geraldi. in: *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, 08. Campinas, SP, UNICAMP-IEL, 1985.

HENRY, Paul. “Construções relativas e articulações discursivas”. (Trad. de João Wanderley Geraldi e Celene Margarida Cruz). in: *Cadernos de Estudos Lingüísticos* 19: 43-64, Campinas, UNICAMP- IEL, 1990.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP, Pontes, 1993. (trad. de *Nouvelles tendances en analyse du discours*).

MARQUES, M. Celeste Said. *Disputa de uma Reitoria: a cenografia dos discursos*. Dissertação de Mestrado, Campinas, UNICAMP-IEL, 1995.

PÊCHEUX, Michel. “Análise automática do discurso (AAD-69)”. in: GADET, F. e HAK, T. (orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1993, pp.61-161 (trad. de *Towards an automatic discourse analysis*).

PÊCHEUX, Michel e FUCHS, Catherine. “A propósito da análise automática do discurso: atualizações e perspectivas”. in GADET, F & HAK, T. (orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas, Pontes, Editora da UNICAMP, pp.163-252, 1975.

Bibliografia

ATHAYDE, J. Mário Cândido de. *O discurso político em redações de professores: exercícios de leitura*. Dissertação de Mestrado, Campinas, UNICAMP-IEL, 1995.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. “Heterogeneidade(s) enunciativa(s)”. in: *Cadernos de estudos lingüísticos*, 19, Campinas-SP, UNICAMP-IEL, pp.25-42 (trad. Hétérogénéité(s) énonciative(s))

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Campinas, SP, Pontes, 1988.

GERALDI, João Wanderley. “Tópico-comentário e orientação argumentativa”, in Vários. *Sobre a estruturação do discurso*. Campinas-SP, UNICAMP-IEL, pp.63-85, 1981.

POSSENTI, Sírío. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

_____. “Discurso, sujeito e o trabalho de escrita”. in NASCIMENTO & GREGOLIN (orgs.) *Problemas atuais da Análise do Discurso*. Araraquara, Unesp. pp. 27-41, 1994.

_____. “A heterogeneidade e a noção de interdiscurso”. Aula ministrada no concurso de livre-docência, Campinas. (inédito), 1994.

ROMUALDO, Jonas de Araújo. *Lugar comum: espaço da repetição e da criação*. Tese de Doutorado. Campinas, UNICAMP-IEL, 1995.

SANT’ANNA, Afonso Romano. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo, Ática, 1991.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1990..

VIANA, Haroldo Marelin. “Flutuações de julgamento em provas de redação”. in *Caderno de Pesquisa*, 19, Fundação Carlos Chagas, São Paulo, 1976.

REDAÇÃO: INSTRUMENTO GERADOR DE CONSCIÊNCIA CRÍTICA

Maria Cristina Victorino de FRANÇA¹

RESUMO: Este trabalho propõe discutir como a produção de texto pode desencadear a construção de consciência crítica no indivíduo. Para a fundamentação teórica, ora nos referimos aos pressupostos de Platão e Engels, que concebem a consciência crítica através da mente, ora reportar-nos-emos às contribuições de Marx e Paulo Freire, que têm como tese a consciência crítica constituída a partir das práticas vivenciadas pelos indivíduos, na tentativa de apreender suas teorias e compreender a necessidade precípua de como pensar o pensamento. Quando pensamos, fazemo-lo através de um código. Este, no nosso caso, é a língua portuguesa. Como pensar em língua portuguesa, se a “arte de pensar” não foi desenvolvida a contento em nossas instituições escolares? O problema se configura complexo à medida que as políticas públicas, no final do milênio passado, não atenderam às demandas feitas às escolas por parte da sociedade diante das constantes transformações sociais, culturais, tecnológicas e econômicas pelas quais esta tem vivenciado.

UNITERMOS: Produção de texto; consciência crítica; oralidade x escrita.

Uma introdução²

Este artigo foi elaborado com o propósito de ser uma disciplina ministrada no SELL³, em um minicurso para professores do ensino fundamental/médio e acadêmicos das áreas de Letras e Pedagogia. Ao se conceber à variante padrão oral e à escrita caráter sinonímico, atribuiu-se ao texto escrito uma característica homogênea e uniforme. Consequência dessa visão dicotômica, o aprendizado da variante padrão torna-se o ponto de chegada e a variante materna das crianças, o ponto de partida, que a escola deverá “paulatinamente” substituir. Como os modelos textuais apresentados às crianças estão longe de suas práticas orais cotidianas,

¹Docente da Universidade Federal de Rondônia – Campus de Guajará-Mirim.

²Agradecemos as valiosas contribuições sócio-filosóficas do Prof. Dr. Dorosnil Alves Moreira.

³ XIII SELL - Seminário de Estudos Lingüísticos e Literários da Universidade Federal de Rondônia, Campus de Vilhena.

elas acabam tornando-se escritoras inseguras, pois se “não sabem pensar no dialeto padrão, também não sabem escrever no dialeto padrão”.

É bem verdade que outros pressupostos teóricos poderiam ter sido abordados, entretanto, devido à própria característica do evento, optamos por aquele que julgamos relevante para os participantes. Não pretende ser um abstrato ou revisão do que se conhece acerca da produção de texto, nem um tratado teórico, mas a base deste trabalho abrange várias disciplinas, além de investigações na área da Filosofia da Linguagem, da Lingüística, da Pedagogia, da Sociologia, da Psicologia. Pretende, sim, ser mais uma contribuição àqueles que se deparam com os mecanismos envolvidos na *tessitura* de textos. Assim, organizaremos este *artigo-redação-texto* pensando e, portanto, expondo nosso pensamento ao leitor. A linguagem é apenas um dos códigos que usamos para externá-lo e fazemo-lo escrevendo.

Uma conceituação

Como já dissemos, pretende ser uma face, dentre muitas, e um ponto de partida. Iniciemos explicando nosso referencial teórico. Começemos por definir *produção de texto*. Para tanto, vamos nos valer do latim: *textu* que significa *tecido*. Em outras palavras, o texto é um tecido confeccionado de palavras, que se ajuntam em frases, períodos e parágrafos. O desenho a ser elaborado principia na mente do tecelão, neste caso, na mente do escritor. Uma bela analogia viria também do poema de João Cabral de Melo Neto, “Catat Feijão”:

1

*Catat Feijão se limita com escrever:
Jogam-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada por chumbo seu verbo:
pois para catat esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.*

*Ora, nesse catar feijão entra um risco:
O de que entre os grãos pesados entre
Um grão qualquer, pedra ou indigesto,
Um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.*

As palavras são os feijões e o texto a vasilha rasa. E as pedras? Elas fazem a diferença. E como diria Luís Fernando Veríssimo (2002, p. 77-8) na sua crônica “O gigolô das palavras”:

... a linguagem, qualquer linguagem, é um meio de comunicação e deve ser julgada exclusivamente como tal ... Sempre fui péssimo em Português. Mas – isto eu disse – vejam vocês, a intimidade com a Gramática é tão dispensável que eu ganho a vida escrevendo, apesar da minha total inocência na matéria. Sou um gigolô das palavras. Vivo às suas custas. E tenho com elas a exemplar conduta de um câften profissional. Abuso delas. Só uso as que eu conheço, as desconhecidas são perigosas e potencialmente traiçoeiras. Exijo submissão. Não raro, peço delas flexões inomináveis para satisfazer um gosto passageiro. Maltrata-as, sem dúvida. E jamais me deixo dominar por elas. Não me meto na sua vida particular... Um escritor que passasse a respeitar a intimidade gramatical das suas palavras seria tão ineficiente quanto um gigolô que se apaixonasse pelo seu plantel...

Para se produzir um texto é preciso não se emaranhar nas regras gramaticais, é preciso dominar o instrumento de trabalho, é preciso ler, comentar, argumentar, refutar, analisar, interpretar, buscar o mais perfeito, divertir-se e, finalmente, produzir um texto. Recentemente, numa de nossas aulas, foi aplicada uma avaliação ao 8º Período de Pedagogia para professores magisterianos que atuam em sala há cerca de pelo menos cinco anos. Foi feita a seguinte pergunta: Por que as crianças escrevem cachorro com a

letra x? Quatro universitários deram a seguinte resposta: *porque fazem analogia com focinho*. Vale salientar que a palavra *analogia* foi incorporada ao vocabulário dos discentes durante as aulas, assim como idiosincrasia, prolegômenos, paradigmas, léxico, translineação, etc. Trata-se da 3ª praga do ensino de português à que se refere Geraldi (1984, p. 19):

3ª praga: Redações – TORTURA

Queremos que nossos alunos escrevam, mas não lhes criamos as condições para tal. O processo rotineiro de orientar a redação tem sido mais ou menos assim: damos um título (silencioso por excelência porque coisa alguma lhe sugere!) ou aumentamos o sofrimento deles, deixando o tema livre e esperamos tranqüilos o fim da aula para recolher o produto suado daqueles angustiados minutos. Todos sabemos o quanto nos custava atingir os limites mínimos de linhas (este limites tão indispensáveis neste processo, do contrário ninguém escreve nada!) Mas, assim mesmo, continuamos a submeter nossos alunos a essa tortura monstruosa que é escrever sem ter idéias.

Assim dito, para se produzir um texto é preciso ter ideias. Buin (2003, p. 15) diz que “*em todas as ações lingüísticas, um outro está presente. Para construir um texto escrito, por exemplo, o sujeito não pode estar desvinculado de um outro. As resoluções tomadas por quem escreve, relativas à coesão e à coerência textual, de certa maneira sempre estão visando ao outro*”. Quando escrevemos comprometemo-nos. Quando escrevemos, expomos, escondemos ou sublimamos nossos pensamentos. Diferentemente das crianças, que escrevem para si mesmas, nossa produção escrita tem um destinatário.

Uma consciência crítica

Primeiro devemos, pelo menos, tentar explicitar o que se entende por consciência crítica. A Humanidade, ao longo dos séculos, procurou definir conceitos para as mais diversas áreas do conhecimento. E um dos grandes problemas das Ciências Sociais tem sido utilizar determinadas

palavras com sentido restrito e específico que rotineiramente são usadas na sociedade em geral com vários significados e, muitas vezes, emprestando matizes sinonímicos indistintamente em áreas também distintas. Vejamos o uso e efeito da palavra *liberdade* em duas situações, propostas por Platão & Fiorin (1999, p. 201-202):

- 1 – *O presidente Reagan, em defesa da liberdade dos povos latino-americanos, solicita ao Congresso Americano verbas para apoiar os movimentos contrários ao governo da Nicarágua.*
- 2 – *O presidente da Nicarágua, Daniel Ortega, em nome da liberdade dos povos latino-americanos, solicita da ONU sanções contra os Estados Unidos pelo apoio que vêm dando aos movimentos contrários ao governo revolucionário.*

Um mesmo conceito está sendo empregado como argumento para duas solicitações que se opõem: EUA contra Nicarágua e Nicarágua contra EUA. Ou seja, o conceito de liberdade permite essa diversidade devido ao caráter amplo e vago de sua definição. Não há consenso inclusive nas chamadas ciências humanas, como a Psicologia, a Sociologia e a Filosofia. Quanto à definição dicionarizada para consciência, temos:

- ✓ *O atributo pelo qual o homem pode conhecer e julgar sua própria realidade;*
- ✓ *faculdade de estabelecer julgamentos morais dos atos realizados;*
- ✓ *conhecimento imediato de sua própria atividade psíquica;*
- ✓ *cuidado com que se executa um trabalho, se cumpre um dever;*
- ✓ *senso de responsabilidade;*
- ✓ *conhecimento noção* (Dicionário Aurélio, 1993, p. 140).

Dessa forma, pretende-se definir o que é consciência crítica com a finalidade de determinar parâmetros e distinguir esse conceito da forma

como é usado cotidianamente e em algumas abordagens teóricas diferentes. As grandes correntes teórico-filosóficas que desenvolveram definições acerca do conceito consciência seguem dois caminhos: um se refere ao proposto por René Descartes e o outro produzido a partir de F.C. Brentano. Se em Descartes a consciência se define como conhecimento reflexivo, ou seja, ser consciente é apreender-se a si próprio de modo imediato e privilegiado, isso leva a uma coextensão entre consciência e psiquismo. Brentano, por sua vez, retoma o conceito de intencionalidade da tradição escolástica, que se torna conceito central na fenomenologia de Husserl. Segundo essa proposta, a consciência é definida pela intencionalidade, pela referência ou relação a um objeto que caracterizaria como mental, imanente ou intencional, excluindo-se a obrigatoriedade da existência real ou efetiva. Por outro lado, temos a proposição de Berger & Luckmann que corrobora a língua como o principal meio de institucionalização dos objetivos sociais:

A linguagem, que pode ser aqui definida como sistema de sinais vocais, é o mais importante sistema de sinais da sociedade humana. ... As objetivações comuns da vida cotidiana são mantidas primordialmente pela significação lingüística. A vida cotidiana é sobretudo a vida com a linguagem, e por meio dela, de que participo com meus semelhantes. A compreensão da linguagem é por isso essencial para minha compreensão da realidade da vida cotidiana. (BERGER & LUCKMANN, 1999, p. 57).

E, finalmente, para Vygotsky, pensamento e linguagem constituir-se-iam num fenômeno verbal indissociável, um dois em um, um em dois, que se realiza através da verbalização do indivíduo:

O significado de uma palavra representa um amálgama tão estreito do pensamento e da linguagem que fica difícil dizer se trata de um fenômeno da fala ou de um fenômeno do pensamento. Uma palavra sem significado é um som vazio; o significado, portanto, é um critério da palavra, seu componente indispensável. Pareceria, então, que o significado poderia ser visto como um fenômeno da fala. Mas, do ponto

de vista da Psicologia, o significado de cada palavra é uma generalização ou um conceito. E como as generalizações e os conceitos são inegavelmente atos do pensamento, podemos considerar o significado como um fenômeno do pensamento. Daí não decorre, entretanto, que o significado pertença formalmente a duas esferas diferentes da vida psíquica. O significado das palavras é um fenômeno de pensamento apenas na medida em que o pensamento ganha corpo por meio da fala, e só é um fenômeno da fala na medida em que esta é ligada ao pensamento, sendo iluminada por ele. É um fenômeno do pensamento verbal, ou da fala significativa - uma união da palavra e do pensamento.

Uma mesma pessoa pode experimentar faces diversas que se evidenciam de acordo com as diversas situações. É como um ator no palco. Representa conforme o texto. Se por um lado a consciência em si estabelece-se a partir do ambiente em que o indivíduo está inserido, na interação dela com o meio, e isso diz respeito ao seu caráter ou à sua moral, portanto é definida historicamente e socialmente; por outro, a experiência é pessoal, particular. Não vivemos numa sociedade homogênea. Os indivíduos vão se amoldando aos padrões sociais, resultado de processos de adaptação do ambiente. Há uma diversidade de ambientes sociais caracterizados por fatores culturais, econômicos, sociais e políticos que os seres humanos conseguem produzir e suas respectivas relações de dominação, exclusão, discriminação, poder etc. Daí, elementos racionais, emocionais e sociais conceberem o constructo da consciência do homem. Aquilo que denominamos consciência seriam as generalizações encontradas na sociedade, que se conceituam nos dicionários. Poderíamos dizer que consciência crítica é um esforço individual de transcender valores e ampliá-los, é a capacidade do indivíduo em estabelecer correlação coerente entre as informações que dispõe. Quanto mais informações, maior sua capacidade de estabelecer correlações, conexões com os fatos históricos ou hodiernos. Questionar as lacunas e falhas entre as informações leva-nos a desenvolver a consciência crítica e rejeitarmos passivamente as explicações sociais e do meio social. Conforme Berger & Luckmann, o pensamento é produto

do meio em que o indivíduo está inserido. Compreender as relações entre os sujeitos e o mundo que constroem e a forma com que constroem nos permite compreender o processo de formação do pensamento e, portanto, de sua consciência. Então, o indivíduo consciente precisa conhecer o ambiente em que ele se insere, os elementos que interferem em seu posicionamento. Desse modo, ao explicitar os próprios elos que orientam seu pensamento e sua ação, o indivíduo estaria mais próximo de uma possível consciência crítica, ao explicitar os próprios elos que orientam seu pensamento e sua ação. E através do diálogo com outro é capaz de reconhecer seu estado existencial e tomar consciência da sua realidade. É possível perceber no diálogo seus erros, suas falhas, suas virtudes, suas mazelas e, a partir daí motivado, modificar ou não suas atitudes e ações.

Uma retrospectiva no currículo de Língua Portuguesa

O milênio acabou. Estamos a todo vapor no século XXI. Entramos na era da globalização, da comunhão da informação. Sem querer dicotomizar fala de escrita, faremos uma pequena retrospectiva nos currículos do final de século passado. Precisamos indagar quais as motivações que levaram nossos gestores educacionais a constituir e conceber o currículo de Língua Portuguesa nas duas décadas passadas. Se considerarmos o processo de inclusão acelerado de alunos nas escolas a partir dos anos sessenta, não podemos perder de vista que o ingresso de docentes para o ensino de Português desconsiderou algumas competências que caracterizam o perfil desse profissional, acrescidas as condições de trabalho, dentre outras que acabaram levando a categoria à proletarização. Como qualquer outra área profissional, a experiência e o aperfeiçoamento se fazem com o tempo. Isso não ocorreu, além do abandono a que foram sujeitos. Para minimizar o despreparado professor, criou-se o famigerado livro didático. Este trazia todas as orientações didático-pedagógicas a serem aplicadas e cumpridas. O professor acabou “acomodando-se” à situação e de mestre passou à condição de “virador de páginas”. Não leu mais. Não escreveu mais. Não questionou mais. O pensamento ficou embotado, por exemplo, a ponto de não diferenciar processos flexionais de processos derivacionais para o nome (substantivo), não tendo fundamentação teórica para distinguir um e

outro caso. De acordo com Marinho (2000, p.12), podemos fazer essa constatação quando:

...Até hoje, quando se tenta integrar as três áreas básicas da disciplina – leitura, produção de textos e gramática – nos livros didáticos, a gramática se impõe ativa e autônoma ... Força da tradição ou não, a presença da gramática tradicional, explicitamente prescritiva ou maquiada pela prescrição “científica” da língua, é o calcanhar de Aquiles do ensino de Português. Assistimos, hoje, por um lado, a uma pressão social sobre a escola para que esta acompanhe a demanda de aprendizado da escrita e responda a exigência na reformulação do conceito de sujeito alfabetizado que, de fato, precisa saber ler e escrever determinados tipos de textos e, principalmente, transitar em um universo de trabalho cada vez mais organizado por uma lógica burocrática perpassada pela escrita; por outro lado, nos deparamos com a constatação da ineficácia da gramática tal como concebida tradicionalmente, para a aquisição dessa nova competência do sujeito alfabetizado.

A Nova República optou por um ensino conservador, cujo sujeito do processo não o pode ser. O cidadão que se ia concebendo era o que se entende por “quadrado”, incapaz de refletir ou questionar. Subjaz, aí, um currículo oculto, a cultura do não pode, não pode, não pode. O aluno que indaga é o indisciplinado. O “bonzinho” é o ideal. Mascara-se, na realidade, a verdadeira prática pedagógica. Além disso, as propostas curriculares da época nos levam à seguinte inferência, conforme apresentadas ainda em Marinho: “*Um primeiro indício que nos permite inferir sobre as concepções que orientam o processo de produção de um texto é a sua forma de organização. No currículo, já pelo índice, o leitor pode verificar as prioridades, a seleção de informações e o modo com deve ser supostamente ser lido, em função da ênfase que é atribuída a cada tópico*”. As peculiaridades, as experiências pessoais, as trocas, as individualidades, as diferenças, as origens, acabam sendo relegadas a um plano qualquer. Prioriza-se a seqüência prescrita pelo livro. O livro sobrepuja a autoridade do professor. Ao aluno não é dado nem o

direito de uma segunda hipótese. Resultado, muitos egressos, oriundos dessa política educacional, estão sentando-se nos banco das faculdades sem a competência que se poderia exigir de um acadêmico.

Um dialeto de prestígio legitimado pelo poder

Parece bastante simplista a ideia de se querer reduzir a língua, em toda a sua dinâmica e complexidade como sistema de representação de mundo, a uma única variedade dita padrão para fins democráticos. Quando a própria lei em que é escrita essa mesma normatização o faz numa variante de prestígio econômico, intelectual, social e político, como Gnerre (1985, p. 7) apresenta: Os cidadãos, apesar de declarados iguais perante a lei, são, na realidade, discriminados já na base do mesmo código em que a lei é redigida. A maioria das pessoas, mesmo na escola, não tem acesso ao código, à variante padrão. A escola diz que ensina, mas os bancos universitários têm a prova de que foram cerca de onze anos de estudo formal, cujo ensino não foi capaz de legitimá-lo. Entenda-se, aqui, *“legitimação como um processo de dar ‘idoneidade’ ou ‘dignidade’ a uma ordem de natureza política, para que seja reconhecida e aceita”* (Habermas, 1976). Sua variedade lingüística intimida-o a falar e escrever, pois ainda em Gnerre (1985, p. 4): Uma variedade lingüística “vale” o que valem na sociedade os seus falantes, isto é, vale como reflexo do poder e da autoridade que eles têm nas relações sociais e econômicas. Além disso, ele acrescenta dizendo que a variedade culta é associada à escrita e à tradição gramatical. Digamos, de uma forma bem simplista, que se trata de uma espécie de guarda-roupa. Nele há uma diversidade de vestimentas, para as mais diversas situações. Dependendo pode-se ou deve-se usar uma em detrimento de outra. Tal peça combina em tal ambiente, outra seria motivo de escândalo, chacotas, risos, outra impressionaria pela pompa, pelo luxo. Os falantes “vestem”, os “escritores “vestem”. Quem tem mais roupa sai-se melhor, socialmente falando. Tem lugar de prestígio. Além disso, padronizar a língua para fins “democráticos” é não entender o verdadeiro funcionamento da linguagem, se é que a resposta já exista como verdade estabelecida e inquestionável.

Uma prática pedagógica e um medo de tecer

Uma aula de “redação”, quando há, tem sido reduzida ao aprendizado de dicas, macetes, esqueletos, roteiros, esquemas, temas livres, temas engajados, truques, fórmulas etc. A prática de propor um assunto com o qual o discente não tem intimidade alguma, tem sido uma constante na sala de aula. Outras vezes, é o castigo. Classe indisciplinada tem como consequência arrancar uma folha de caderno e escrever sobre um tema aleatório escolhido pelo professor. Quando não, pedir as famosas redações: Volta às aulas, Dia da Páscoa, Dia da Independência, Dia do Índio, Minhas Férias, etc. Alunos do Ensino Médio pouco escrevem, e quando o fazem é apenas para cumprir uma exigência conteudística. Não se discute o assunto, não se lê, não se informa. Daí a produção de textos medíocres, destituídos de coerência, coesão, clareza. Escreve-se mais para se livrar de um fardo, para receber uma nota, quando deveria ser um momento de reflexão, discussão, apropriação de conhecimento, posicionamentos, tomada de decisão e correlação de idéias. Resultado: textos inócuos, soltos, parágrafos desagregados, quase sempre sem sentido, desarticulados, fragmentados. Alunos mal preparados, incapazes de articular um pensamento coerente. Não foram treinados. Além disso, não devemos nos esquecer das famosas cartilhas que apresentavam e ainda apresentam modelos textuais que não existem na literatura escrita. Com a desculpa de agrupar famílias silábicas mutilam a coerência do texto. Ficam, assim, os alunos expostos a textos, no mínimo, insanos, que dificilmente são capazes de perceber suas experiências e vivências neles. Ou seja, o primeiro modelo de texto não é texto, é pretexto.

O ato de escrever sempre gerou medo, pois quando escrevemos estamos posicionando-nos, expondo-nos ao outro, apresentando nossos valores e nossas concepções de mundo. A bem dos valores morais, propagou-se a cultura do medo. Daí escritores apavorados. Além disso, ao escrever tomamos ciência e consciência de quem somos, daquilo que nos instiga ou impulsiona. Podemos até nos surpreender. É como se olhássemos num espelho e víssemos nossas ideias materializando-se diante de nossos olhos. No entanto, parece que nossos professores e alunos entraram em um caminho claustrofóbico, ensimesmados, incapazes de se constituírem sujeitos de seus próprios pensamentos, de suas idéias, de seus textos, os quais se fundamentam em experiências de vida e de legitimação.

Uma conclusão

O que nos difere dos animais é justamente nossa capacidade de seres pensantes, capazes de transformar o meio a nossa volta. Somos a única espécie capaz de refletir criticamente sobre suas próprias ações. Nesse sentido, redigir torna-se um ato de refletir sobre nossas ações através de uma consciência crítica. Somos capazes de analisar, exercitar nossa mente. Através do texto escrito, temos a oportunidade de memorar e rememorar fatos, experiências, erros, acertos, acontecimentos que nos angustiam e nos motivam, que, por sua vez, desencadeiam lampejos instigantes, movem-nos a exteriorizar para o outro aquilo que nos vai à mente. Ou somos capazes de sublevar, expor nossa consciência política, nossa idiossincrasia. Somos capazes de ordenar, organizar, orientar, sublimar, pensar o tecido e tecer. Expomos conceitos, anseios. Emitimos juízos de valor. Uma redação pode traduzir nossa consciência crítica, nosso ponto de vista. Para tanto é preciso destreza gramatical, léxico adequado, conhecimento de fatos, experiência, segurança, ousadia, metalinguagem. É necessário refletir, ler, experimentar, viver. Destituído desses elementos, o homem não é homem. É homem privado de direito, podado pela força da palavra pensada e escrita. É bicho caipira. É um mais que nada. Precisamos aprender a pensar, e a pensar urgente, sob pena de ficarmos ao léu das grandes sociedades ditas democraticamente (ou legitimamente) críticas. É o preço a pagar pelo desenvolvimento globalizado.

FRANÇA, Maria Cristina Victorino de. *Writing: generator instrument of critical conscience*. INSTRUMENTO CRÍTICO. Vilhena, 3:145-158, 2010.

ABSTRACT: This work considers to argue as the text production can unchain the construction of critical conscience in the individual. For the theoretical recital, we will be however in relating to estimated of Platão and the Engels, that conceive the critical conscience through the mind, however to report to the contributions of the Marx and Paulo Freire, who have as theses the constituted critical conscience from the practical ones lived deeply by the individuals, in the attempt to apprehend its theories and to try to understand the main necessity of as to think the thought. When we think, we make it through a code. This, in ours in case that, it is the portuguese language. How to think about Portuguese language, if the “art to think” was not developed contents it in our pertaining to school institutions? The problem if configures complex to the measure that the public politics, in the end of the passed millenium, had not taken care of to the done demands to the schools on the part of the society front to the constant social transformations, cultural, technological and economic for which this has lived deeply.

KEYWORDS: Production of text; critical conscience; orality x writing.

Referências bibliográficas

- BARRETO, Elba Siqueira de Sá (org.). *Os currículos do ensino fundamental para as escolas brasileiras*. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2000.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BRENTANO, Franz C. *The theory of categories*. Boston: Martinus Nijhoff, 2007.
- BUIN, Edilaine. *A aquisição da escrita: coerência e coesão*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- DESCARTES, René. *Os pensadores – Descartes*. São Paulo: Abril Cultural, 1999.
- DICIONÁRIO AURÉLIO, Folha de São Paulo: 1993.
- DOWBOR, Ladislau. *A reprodução social*. São Paulo: Vozes, 1998.
- ENGELS, Friedrich. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. 7 ed. São Paulo: Global, 1985.
- FIORIN, José Luiz & SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto*. 15 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- GERALDI, João Wanderley. *O texto na sala de aula: leitura e produção*. 2 ed. Cascavel: Assoeste, 1984.
- GNERRE, Maurizio. *Linguagem, Escrita e Poder*. 1ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- HABERMAS, Jürgen. (1976) Legitimation Problems in the Modern State, in *Communication and the evolution of society*, Boston: Beacon Press.
- MAGALHÃES, Josiane. *A formação da consciência crítica e o ensino de Ciências*. UNESP – Campinas, 2002.
- MARINHO, Marildes. A língua Portuguesa nos currículos de final de século. In BARRETO, E. S. de Sá (org.). *Os currículos do ensino fundamental para as escolas brasileiras*. 2 ed. Campinas: Autores Associados, 2000.
- MARX, Karl. *O capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MOREIRA, Dorosnil Alves. *Ética, Educação, Universidade, Sociedade*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- PLATÃO. *Os pensadores – Platão*. São Paulo: Abril Cultural, 1999.

TRIVELATO, Sílvia L.F. *Ciência, Tecnologia e Sociedade: mudanças curriculares e formação de professores*. São Paulo, Faculdade de Educação, USP. 1993 (Tese de Doutorado).

VERÍSSIMO, Luís Fernando. In.: *O nariz & outras crônicas*. 3ª ed. 2ª impressão, São Paulo: Ática.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes. S/d.

O TERRITÓRIO FEDERAL DO GUAPORÉ E AS PRIMEIRAS INICIATIVAS PARA A ORGANIZAÇÃO ESCOLAR - 1943-1944

Pascoal de Aguiar GOMES¹

RESUMO: O presente trabalho é resultado parcial da pesquisa *A Educação Escolar no Território Federal do Guaporé 1943-1956*. Configura-se como objetivo desta pesquisa analisar a implantação e desenvolvimento da educação escolar neste território, assim como recuperar, através de seleção e organização de fontes documentais. A escolha do período justificou-se pelo fato de o Território Federal do Guaporé ter sido formado com terras dos Estados do Amazonas e Mato Grosso. No intuito de alcançar os objetivos propostos, abordou-se esse objeto a partir dos trabalhos desenvolvidos por Elias (1994) sobre o processo civilizador. Também foram de grande contribuição os estudos de Lourenço Filho (1963), que discute as bases da organização e administração escolar do período estudado. Como fonte documental elege-se a legislação educacional, portarias, instrução normativa, regimentos, dados do IBGE, além dos relatórios. Até 1943, este Território encontrava-se fragmentado, dividindo-se entre as legislações educacionais dos Estados do Amazonas e Mato Grosso. Em 1944 as primeiras ações administrativas começaram a serem tomadas nesse sentido, quando o governador do Território fez a solicitação ao Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos de “um plano geral para os serviços de Educação”. Esse pedido foi atendido e as novas diretrizes para o ensino do novo território começaram a ser traçadas.

UNITERMOS: Território do Guaporé; Organização; Educação.

Esta pesquisa histórica tem a finalidade de analisar a implantação e desenvolvimento da educação escolar no Território Federal do Guaporé (1943-1956), bem como compreender as relações estabelecidas entre o sistema recém-implantado no novo território com as diretrizes emanadas do Sistema Nacional de Ensino no período. Configura-se também como objetivo desta pesquisa recuperar, através de seleção e organização de fontes documentais, a História da Educação do que viria a ser o Estado de Rondônia.

¹ Mestre em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e Secretário Adjunto de Educação do Estado de Rondônia.

A escolha do período justificou-se pelo fato de o Território Federal do Guaporé ter sido formado com terras dos Estados do Amazonas e Mato Grosso e criado em 1943, permanecendo com essa denominação até 1956, ano em que teve seu nome alterado para Território Federal de Rondônia.

A conquista dos portugueses da região dos vales, dos rios Guaporé, Mamoré e Madeira iniciou-se com a fundação do Forte do Presépio, núcleo da cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará, em 1616. Pela Carta Régia de 1693, a Amazônia Portuguesa foi dividida em áreas de atuação catequética das diversas ordens e congregações religiosas católicas. Coube aos jesuítas a catequese do distrito sul do rio Amazonas, incluindo os vales dos rios Madeira, Mamoré e Guaporé (OLIVEIRA, 1999, p. 21).

Os jesuítas, ao longo das suas conquistas, tiveram inúmeros problemas que apareciam com frequência, principalmente com regateadores e escravistas de índios. Os portugueses valiam-se, portanto, dos missionários para conquistarem os ferozes nativos da região. Cabia aos padres a catequese e aos portugueses a construção de Fortins e povoados (SILVA, 1984). Entre 1723 e 1728, o padre Sampaio fundou a aldeia de Santo Antônio na primeira das cachoeiras do Madeira; foi a primeira povoação na margem direita deste rio. A descoberta de ouro no vale do rio Guaporé, em 1734, pelos irmãos Arthur e Fernando Paes Barros, atraiu grande quantidade de aventureiros para a região, levando a coroa portuguesa a criar, em 1748, a capitania do Mato Grosso, que abrangia a maior parte das terras que hoje integram o Estado de Rondônia (OLIVEIRA, 2000, p. 23).

Em 1749, o governador da capitania de Mato Grosso, instruído pela coroa, proibia a intromissão de particulares nas povoações de seus domínios, o privilégio da administração. Trinta e duas tribos indígenas que existiam desde a foz do rio Caiari (posteriormente denominado de rio Madeira pelos portugueses) foram pacificadas uma a uma pelos missionários. O povoamento nos vales do Guaporé, Mamoré e Madeira consolidou-se com a construção do Real Forte Príncipe da Beira, entre 1776 e 1783, pelo governador da capitania de Mato Grosso, D. Luiz de Albuquerque Mello Pereira de Cáceres, às margens do rio Guaporé. O povoamento dessa região, no século XVIII, tinha como objetivo garantir a posse territorial e a integridade das fronteiras delimitadas pelo tratado de Madri em 1750 e Badajoz em 1802. Com o declínio da mineração, a região ficou despovoada e abandonada até o século XIX, sendo esporadicamente, visitada por viajantes exploradores (OLIVEIRA, 2000, p. 24).

A exploração da borracha na metade do século XIX atraía uma grande quantidade de trabalhadores que passou a habitar as margens dos rios Madeira, Mamoré, Guaporé e Machado. Eram os seringueiros ocupando gradualmente essas terras. Registram-se também alguns núcleos de ocupação de negros oriundos da escravidão em Vila Bela da Santíssima Trindade na Capitania de Mato Grosso.

Os primeiros exploradores do látex que chegaram à região do Rio Madeira e Mamoré podem ser distinguidos por três grupos básicos: os mamelucos e os nativos que eram conhecedores da região e já comercializavam as drogas do sertão; o segundo grupo correspondente aos bolivianos que percorreram os rios Beni e Mamoré, chegando ao Madeira; o terceiro grupo era composto por nordestinos, principalmente cearenses (OLIVEIRA, 1999, p. 34).

Durante a segunda Guerra Mundial, foi realizado um acordo entre o Brasil e os Estados Unidos, tratados de Washington, cujo objetivo era organizar a produção de látex brasileiro. Nesse acordo, ficou estabelecido que fosse de responsabilidade dos EUA sanar a malária na região, fornecer os meios de produção e transporte e financiar 42% do capital inicial para a consolidação do Banco da borracha; ao Brasil caberia financiar 58% do capital do Banco e entrar com os seringais e seringueiros.

A região do Alto Madeira experimentou momento de grande progresso a partir de 1870, com o início das obras da Ferrovia Madeira-Mamoré, que contribuiu para a vinda de uma grande quantidade de trabalhadores de outros países para trabalharem nas obras da Ferrovia. A abertura de uma saída para o Atlântico através do rio Madeira, para que a Bolívia pudesse escoar seus produtos, começa a ser articulada a partir de 1860. Em 1866, época da guerra do Paraguai, o Brasil entra em entendimento com a Bolívia, visando à ligação de Mato Grosso ao Atlântico. A primeira vez que se falou em uma ferrovia para transpor os rios Madeira-Mamoré foi em 1861, ideia do General boliviano Quentin Quevedo, pouco depois seguido pelo engenheiro brasileiro João Martins da Silva Coutinho. A ligação do Mato Grosso com o Atlântico ganha importância para o Brasil com a guerra do Paraguai, já que o conflito na bacia da Prata praticamente interditou os rios desta bacia (SILVA, 1984, p. 43).

A construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré e das linhas telegráficas, ligando Cuiabá a Santo Antônio do Alto Madeira, foram de

fundamental importância para a ocupação humana nas regiões de Porto Velho e Guajará-Mirim. Apesar de a região ser dividida geográfica e politicamente entre os estados do Amazonas e de Mato Grosso, as comunidades comungavam dos mesmos problemas, principalmente do abandono a que eram submetidos (MATIAS, 1988, p. 67).

A economia dessa região baseava-se na produção de borracha e nas atividades da ferrovia Madeira-Mamoré. Com desenvolvimento lento, cada povoado dependia da vontade política dos governos do Amazonas e Mato Grosso para conquistar sua autonomia política e administrativa.

Em 1933, um estudo da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro foi encomendado pelo Presidente Getúlio Vargas com a finalidade de desenvolver um projeto sobre a constituição de dez territórios federais, dentre eles o Território Federal do Guaporé, com terras do Amazonas e Mato Grosso. A intenção com a criação dos territórios federais era estimular a ocupação humana, fixar o homem na terra e promover o comércio, como parte da política nacionalista de Vargas (MATIAS, 1998, p. 87).

Salienta-se o papel importante do capitão Aluizio Pinheiro Ferreira, como delegado do governo federal na região do Alto Madeira que, em 1937, encaminhou documento assinado pelos comerciantes e autoridades políticas de Guajará-Mirim, salientando a transformação da região em Território Federal. A partir de 1938, o governo federal baixa um anteprojeto de decreto-lei, dispondo sobre a criação de quatro territórios federais: Iguaçu, Rio Branco (Roraima), Amapá e Guaporé.

Conforme observa Matias (1998), a visita de Getúlio Vargas feita a Porto Velho, de 11 a 13 de outubro de 1940, a convite de Aluizio Ferreira, programada em princípio para durar três horas, alongou-se por três dias na cidade de Porto Velho. Esse acontecimento político constituiu-se de grande relevância para acelerar a criação do Território Federal do Guaporé. Foi nomeado para governar o território o capitão Aluizio Pinheiro Ferreira, assumindo o cargo em 24 de janeiro de 1944.

O Território Federal do Guaporé foi criado em 13 de setembro de 1943 através do Decreto-lei n. 5.812, com terras desmembradas do Estado do Amazonas e Mato Grosso. A transformação da região em Território Federal produziu profundas mudanças na estrutura político-administrativa, pois a base política dessa jurisdição incorpora-se ao domínio da união,

ficando aquele sem autonomia política, sem poder de tributar, sem patrimônio, recursos financeiros próprios e sem se equiparar aos demais estados membros da federação nacional.

O governador, mesmo antes de assumir efetivamente o cargo de governador, o que só ocorreria no final de janeiro, já iniciava suas ações administrativas solicitando do Instituto Nacional de Estudo Pedagógico “um plano geral para os serviços de educação”, o que foi prontamente atendido no dia 4 de janeiro de 1944, conforme o ofício do diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos Lourenço Filho, que, na oportunidade, coloca os préstimos do Instituto à disposição do território.

Nas preliminares, o plano geral para a educação no território argumenta que o território do Guaporé compreendia uma vasta região, ainda não perfeitamente delimitada, entre os rios Guaporé, Mamoré e Ji-Paraná. Salienta ainda para a possibilidade da existência principalmente dos municípios de Porto Velho e Guajará-Mirim. Os municípios citados possuem, respectivamente, área de 17.298 e 71.870 km² e a população era, em 1940, de 8.354 e 6.200. Os dois núcleos de maior população são as cidades de Porto Velho e Guajará-Mirim.

O plano estabelece a criação de um órgão sob o título de departamento de educação, dirigido por um diretor, imediatamente subordinado ao governador. De início caberia ao departamento de educação:

- a) Proceder ao levantamento da situação escolar existente e suas condições de organização e funcionamento;*
- b) Proceder à revisão da rede escolar localizando da forma mais eficiente os núcleos de ensino primário já existente e criando outros quando necessário;*
- c) Providências quanto às medidas de organização (casa, professores, materiais);*
- d) Estabelecer o regime de fiscalização necessária;*
- e) Empreender desde logo os estudos necessários para o desenvolvimento crescente do sistema escolar em coordenação com as medidas de colonização e fomento de produção.*

Na implementação do plano, o primeiro ponto a ser incrementado é o ensino primário, com a criação de centro de ensino primário em todas

as povoações onde existissem pelo menos dez crianças em idade escolar, ou seja, na faixa de 7 aos 14 anos.

Conforme as linhas gerais, o projeto da escola ou posto de ensino seria em cada lugar um centro de ação social, de esclarecimento, de reuniões para propaganda sanitária, de difusão de novas técnicas de produção de civismo de explicação do programa governamental, ficando a cargo do departamento de educação a distribuição das instruções preparadas pelo departamento ou outros órgãos da administração. Cada centro de ensino (escola ou posto) teria sua bandeira nacional, mesmo pequena; meia dúzia de livros atraentes, que tratassem de geografia e história; pequenos volumes sobre agricultura e pequena criação.

As medidas voltadas ao ensino primário deveriam constituir pontos de ataque imediato, visando não apenas à aprendizagem da leitura e escrita, mas procurando dar a cada posto de ensino uma função social, ou seja, um centro ativo em cada pequena comunidade, aí tornaria presente o espírito de criação e renovação do território. O plano previa a preparação de elementos capazes para o exercício do ensino nas escolas primárias; para isso, sugeria a criação de pequenos cursos de aprendizagem profissional e de ensino normal, com a possibilidade de atrair o jovem. Esses cursos deveriam ser planejados e funcionar sempre em perfeita coordenação com as medidas gerais da organização do território. Os cursos indicados dentro do planejamento foram os seguintes:

- a) Dois pequenos aprendizados agrícolas, para alunos de 14 a 18 anos, situados em Porto Velho e Guajará-Mirim, respectivamente de leitura aos analfabetos.*
- b) Aprendizados de construção civil, carpintaria e mecânica associados a oficinas da estrada onde for julgado conveniente;*
- c) Um aprendizado de economia doméstica, se possível em regime de internato, para mocinhas trazidas de diferentes pontos do território, a fim de formá-las como donas de casa (higiene, princípios de puericultura, pequenas indústrias caseiras);*
- d) Um curso normal, com regime de internato, em Porto Velho, para o qual se tragam moças e possivelmente rapazes a fim de*

se prepararem para o ensino; esses alunos se comprometeriam a regressar aos seus pontos de origem, para o exercício do magistério, por prazo não inferior a três anos.

O plano aponta as dificuldades no recrutamento de pessoas com a qualificação adequada para assumir o comando do departamento de educação, tais como: um diretor que assimile o plano e tenha coragem de enfrentá-lo, possuindo as qualidades de entusiasmo, capacidade administrativa e senso de cooperação; dois auxiliares capazes que viagem frequentemente para levar a todos os pontos possíveis a orientação e a palavra de fé na obra de empreender. Esses dois possivelmente seriam encontrados no próprio território, porém, o diretor talvez tenha que ser recrutado de fora, devendo a escolha ser cuidadosa. As autoridades locais, prefeitos e funcionários da estrada, poderiam ser aproveitados como delegados de ensino, a título gracioso, como também autoridades de outros departamentos do governo.

Na organização das escolas primárias, um plano de construção deveria ser incrementado imediatamente. Pequenas escolas deveriam ser construídas, onde se tornariam necessárias, a começar dos centros de população mais estáveis. Nos núcleos de população, as casas da escola deveriam constituir também como um símbolo de progresso. Convém que se padronizem as escolas. O mobiliário deveria ser simples, podendo ser produzido nas oficinas da estrada.

Parte da dotação deveria ser destinada ao material didático a ser distribuído gratuitamente: cortinas, livros de leitura, tabuada, cadernos, papel, lápis, tinta; um pequeno almoxarifado deveria existir.

Os aprendizados deveriam estar em articulação com os serviços de fomento agrícolas, que se estabelecessem, podendo ser eles dirigidos. Seria exigido algum material, instrumentos, utensílios e sementes, e com pessoal um professor primário e um auxiliar técnico. Os aprendizados de arte e ofícios poderiam aproveitar os elementos que a estrada pudesse pôr à disposição na forma em que lhe convier.

A escola doméstica deveria ter em vista a preocupação da mulher, com os necessários conhecimentos de higiene, puericultura e economia doméstica, talvez pelo possível aproveitamento do curso já existente no Colégio Salesiano de Porto Velho. A mesma escola poderia

ministrar cursos de emergência, seguindo os programas organizados pela legião brasileira de assistência.

Com relação à organização da escola normal deveria ser examinada a situação do curso já existente no Colégio Salesiano. O curso poderia ser de 3 anos, saindo assim os diplomados com 17 anos. Para os alunos com idade avançada poderiam ser organizados cursos emergenciais, com 2 anos ou menos de 1 ano. Os estudos deveriam consistir em algumas disciplinas de cultura geral e outros de caráter prático, que adotariam o futuro professor ao exercício da profissão.

O departamento de educação deveria estar atento para as vantagens em trazer ao curso elementos já radicados em cada povoação estável existente para conveniente preparação e regresso ao lugar de origem, no caso de novas povoações estabelecerem igual critério, inclusive tomando rapazes que aceitassem o encargo do magistério.

O programa mínimo para a preparação de professores deveria ser o seguinte:

- a) *Português;*
- b) *Aritmética e geometria;*
- c) *Geografia e história do Brasil;*
- d) *Noções de ciências naturais, higiene e puericultura;*
- e) *Caligrafia, desenho e trabalhos manuais;*
- f) *Educação física;*
- g) *Cantos;*
- h) *Preparo de alimentos pequenas indústrias caseiras, horticultura e jardinagem;*
- i) *Noção de pedagogia e prática de ensino.*

Com a escola normal deveria funcionar um grupo escolar modelo para a prática de ensino. Era de fundamental importância que o departamento de educação se constituísse em um órgão menos burocrático possível, compreendendo que sua atuação teria que acompanhar em todos os passos a organização do território e que suas maiores dificuldades seriam certamente a falta de pessoal, razão por que o departamento deveria buscar muitas vezes os elementos necessários em um curso de emergência e rápida duração. Sempre que possível aproveitar os elementos já radicados,

os quais se explicassem de maneira mais clara o que se desejava. Interessava especialmente como fazer, sem maiores explicações sobre os fundamentos teóricos; dever-se-ia apelar para o civismo, para a afeição emocional da vasta obra a cumprir.

O Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos finaliza o plano para o serviço de educação do Território Federal do Guaporé, aconselhando o governo a estudar em separado a possibilidade de experimentar-se o plano de colônia-escola, caso passassem adotar o sistema de colonização, que consistiria, essencialmente, no planejamento de centros de produção rural, com lotes de terra oferecidos a dez ou vinte famílias, e distribuídos de tal forma que permitissem fácil acesso a um ponto central, ou aldeamento.

Com este estudo espera-se ter contribuído de certa forma para alguns esclarecimentos a respeito da organização do sistema escolar no Território Federal do Guaporé.

GOMES, Pascoal de Aguiar. *The Federal Territory of Guaporé and the first attitudes for the school organization – 1943-1944*. INSTRUMENTO CRÍTICO. Vilhena, 3:159-168, 2010.

ABSTRACT: This paper is the partial result of a research named *The School Education within the Territory of Guapore 1943-1956*. The research aims the analysis of the creation and development inside the school education in this territory; and recovers the documents related, through selection and organization of documental resources. The specified period of time was chosen because of the Federal Territory 's composition by parts of the States of Amazonas e Mato Grosso. In order to get to the expected results, the research promoted by Elias (1994) about the civilizing process has been mentioned. The study realized by Lourenço Filho (1963), which discusses of organization and administration of schools in that period, was greatly useful. The laws, regulations and acts about education were selected as a documental source, as well the files of statistics performed by IBGE. Until 1943 the territory was divide between the laws about education create in two different states: Amazonas and Mato Grosso. In 1944 the first attitudes were taken, when the governor of the territory requested to the National Institute of Pedagogic Research a "general plan for the educational services. The solicitation was accept, and new bases for the Education in the Territory began to be drawn.

KEY-WORDS: Territory of Guapore; Organization, State

Referências bibliográficas

- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador* (vol. I e II). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; LOPES, Eliane Marta Teixeira. *História da Educação no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LIMA, Abnael Machado de. *Achegas para a História da Educação em Rondônia*. Porto Velho, 1991.

_____. *Terras de Rondônia*. Rio de Janeiro: IBGE, 1969.

MATIAS, Francisco. *Pioneiros; Ocupação Humana e Trajetória Política de Rondônia*. Porto Velho: Ed. Maia, 1998.

MEDEIROS, Océlio. *A administração territorial*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

MENEZES, Esron Penha de. *Retalhos para a História de Rondônia*. Porto Velho: Ed. Gêneses, 1993.

OLIVEIRA, Ovídio Amélio de. *História, desenvolvimento e Colonização do Estado de Rondônia*. Porto Velho: Ed. Dinâmica, 1999.

PINTO, Emanuel Pontes. *Rondônia, Evolução Histórica: criação do Território Federal do Guaporé, fator de integração nacional*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1993.

CORREIA, Antonio Carlos Luz; e SILVA Vera Lúcia Gaspar da. *A Lei da escola: Sentido da construção da escolaridade popular através de textos legislativos em Portugal e Santa Catarina – Brasil (1880-1920)*. In: *Revista Brasileira de História da Educação*. jul/dez 2004, n. 8. Autores associados.

Textos de criação

Especial

André Carneiro

Seleção de textos, organização e apresentação
Osvaldo Duarte

UMA CRIAÇÃO ORIGINAL

Apreciação Crítica

Nilo Scalzo¹

A afirmação de Flaubert segundo a qual estilo nada mais é senão “modo de ver” tem, como salienta Hugo Friedrich, implicações que não podem ser postas de lado quando se procura compreender o largo e ao mesmo tempo tortuoso caminho percorrido pela lírica moderna desde as últimas décadas do século passado. Largo porque abriga em seu leito numerosas e diferentes formas de manifestações que se foram sucedendo ou surgiram simultaneamente, oferecendo cada uma delas sua contribuição para o processo de renovação da poesia que, de um modo ou de outro, expressa de maneira particular e singularíssima os pontos nodais da crise de nosso tempo. Tortuoso porque, sendo aparentemente livre, abre para o poeta inúmeras sendas, obrigando-o a um processo de escolha que depende exclusivamente de seu gosto pessoal, uma vez que a tábua de princípios que orientará sua obra – a poética – é a ele mesmo que cabe conceber. Se é verdade que pode valer-se da tradição, não é menos verdadeiro que sua afirmação como criador está na dependência de sua capacidade de refazer, por sua conta e risco, o que lhe foi legado. Não é possível dissociar o trabalho do poeta da pesquisa permanente, da busca incessante de novas formas de expressão para dizer o inexprimível. Com efeito, é nesse quadro antitético que se desenvolve o processo de criação poética, o que explica o fato de ser a lírica de nosso tempo por vezes enigmática para o próprio poeta, cuja inquietude não pode compadecer-se com a aceitação de sentidos

¹ Nilo Scalzo foi jornalista e membro da Academia Paulista de Letras; foi redator, editorialista e editor-chefe do jornal O Estado de S. Paulo, onde dirigiu o Suplemento Literário, o Suplemento Cultural e o Suplemento Cultura. Recebeu o título de *Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres*, do Governo da França. Foi também professor em importantes instituições paulistas. O texto ora publicado apareceu inicialmente como apresentação no livro *Pássaros florescem*. (São Paulo: Scipione/Fundação Nestlé de Cultura, 1988. Prêmio Biental Nestlé de Literatura Brasileira.

inequívocos. “Ninguém escreveria versos se o problema da poesia consistisse em fazer-se compreensível”, disse acertadamente Montale.

Os poemas de André Carneiro suscitam no leitor aquela sensação de estranheza que, segundo os estudiosos da teoria literária, constitui traço fundamental da criação original. Pequenos poemas em que não se evidencia o jogo das tensões formais, tal como costumeiramente o imaginamos, porque o poeta quebra a linha do confronto que sustenta o processo de comparação no ato criador e transpõe para o verso a metáfora em seu estado natural. É como se não houvesse a intermediação de uma técnica apurada para chegar à forma desejada, mas a simples transposição, o registro de uma câmera fotográfica capaz de apanhar instantes da realidade, exterior ou interior, dando-lhes vida própria, autônoma:

*A solidão é um granito,
com o martelo
e um buril preto
escavo minha face
no bloco.*

Essencialmente imagética, a poesia de André Carneiro, cujas reminiscências surrealistas constituem uma constante, apresenta temas e motivos recorrentes – erotismo, isolamento e solidão, o fluir do tempo – os quais se diluem na grande síntese de emoções que deixa no leitor a impressão de que o livro é composto de um só poema.

Biobibliografia Resumida

André Carneiro considera a obra poética como sua principal atividade artística, embora tenha se dedicado a várias artes. Como roteirista e cineasta criou e dirigiu filmes premiados no Brasil e no exterior. Trabalhou com cineastas como Abílio Pereira de Almeida, Roberto Santos, Júlio Xavier da Silveira e Carlo Pont para quem escreveu o roteiro sobre a vida de Meneguetti. Fotógrafo, pintor e

escultor participou de vários salões nacionais e internacionais, tendo sido premiado no Brasil, Holanda e Itália. Como ficcionista, já foi traduzido em países como Espanha, Argentina, França, Inglaterra, Alemanha, Bélgica, Itália, Bulgária, Suécia, Japão e Estados Unidos.

É autor de inúmeros trabalhos, entre os quais constam, na poesia, *Ângulo e face*, 1949; *Espaço pleno*, 1956; *Pássaros florescem*, 1988; *Virtual Realidade*, 1992; *Exemplos do insondável*, 1985; *Esculpir o silêncio*, 1992; *Curvas do uni verso*, 1995, *Indecisão indefinidas*, 1995; *Birds Flower*, 1999; *Quânticos da incerteza*, 2007 e *Só dedos*, 2009. Em prosa, publicou *Diário da nave perdida*. São Paulo: Edart, 1963; *O homem que adivinhava*. São Paulo: Edart, 1966; *Piscina livre*. São Paulo: Moderna, 1980; *Amorquia*. São Paulo: Aleph, 1991; *Les Ténèbres*, 1992; *A máquina de hyerónimus e outras histórias*, 1997; e no gênero ensaístico, *Introdução ao estudo da Science-fiction*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967, *Manual de hipnose*. São Paulo: Resenha Universitária, 1979, *O mundo misterioso do hipnotismo*. São Paulo: Edart, 1963.

Está presente também em antologias como *Poèmes du Brésil*. Paris: Les Editions Ouvrières Dessein et Tobra, 1985, *Pérolas do Brasil / Pearls of Brazil / Brazilia* Gyöngyei. Belo Horizonte: Acad. Fem. Mineira de Letras, 1993, *The modern brazilian poetry*. São Paulo: Clube de Poesia do Brasil, 1954, *em poesia, e em prosa, em antologias como Antologia internacionale de Fantascienza*. Milão: Casa Editrice Nord, 1987, *Best sf*, 72. New York: G.P. Putnam's Sons, 1973, *Det Nodvandigaste*. Stockholm, Suécia: Delta Rörlags AB, 1978, *Latino-America Fantástica*. (La más moderna ciencia ficcion de los países del América del Sur) Seleccion de Augusto Uribe. Barcelona: Ultramar Editores, 1985, *Lo mejor de la ciencia ficcion latinoamericana*. Barcelona: Ediciones Martines Roca SA, 1982, *Nova 2*. New York: Walker and Company, 1972, *Eine Antologie*. Western Germany: Bastei Lübre, 1973, *A New Selection*. London: Robert Hale & Company, 1976 e *Variations, a contemporay literature program*. New York/London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975; *Como Era Gostosa a Minha Alienígena!*, 2002; *Páginas de sombra: contos fantásticos*, 2003; *Os Melhores Contos Brasileiros de Ficção Científica*, 2007; *Futuro Presente*, 2009 e *Contos Imediatos*, 2009.

*

A produção literária do autor desenvolve-se a partir do decênio de 1940, estando, pois, inserida na chamada fase esteticista do modernismo, segundo classificação de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Tendo publicado o primeiro livro – *Ângulo e face* – em 1949, isto é, um ano depois de ter sido pronunciada a primeira defesa pelo estabelecimento de uma geração de 45, passa a ser arrolado entre esses poetas, dentro do subgrupo dos novíssimos que reúne as vanguardas iniciadas nos anos de 1950 e outros poetas independentes.

Apesar do enquadramento temporal, não se pode dizer que esteja vinculado à ideologia literária ou ao projeto estético desse grupo, mesmo que acreditarmos na sua existência e na validade de tal classificação. Preferimos pensar não em termos de Geração de 45, mas na existência de uma literatura do Pós-Guerra, visto que se por um lado o resultado é diverso, por outro, toda a literatura dos anos de 1940, 1950 e início da década de 60 dependem de uma mesma força geradora. O resultado é diverso porque só então os nossos escritores conseguem lidar dentro de razoável autonomia com a idéia de modernidade, cujo princípio gerador é a rejeição de dogmas estéticos, a dissolução dos tabus e a defesa do pressuposto de que é necessário ser novo e ser diferente a cada dia.

Nessa atmosfera, o livro de estréia, *Ângulo e face*, editado por Cassiano Ricardo é recebido com grande entusiasmo por escritores e críticos como Sérgio Milliet, Murilo Mendes, Otto Maria Carpeaux, entre outros. Oswald de Andrade, por exemplo, fala de uma “continuidade modelar do Modernismo”. De fato, o livro explora temas objetivos versados por uma voz poética em situação de impasse frente às transformações sociais e tecnológica da época. Denuncia os avatares de um mundo novo advindo do pós-guerra, mas já dependente dos bens oferecidos pelo avanço tecnológico, problematizando, frente a isso, a angústia e insegurança do homem moderno, de acordo, aliás, com um momento em que a demanda literária acentua-se não apenas sobre o projeto estético, ou sobre o projeto ideológico, como se via no início da década de 40, mas principalmente entre “o tradicional” e “o moderno” em literatura, num movimento de total obsessão pela técnica.

Quanto aos assuntos de seu interesse, chama a atenção o enfoque psicossocial da realidade. Atualmente, costuma-se dizer que o romancista canadense Willian Gibson é um pioneiro nesse sentido. Em 1984, escreveu

o livro *Neuromancer* em que descreve, num cenário futurista, uma sombria e apocalíptica cidade ocupada pelos *cyberpunks*, gangs nômades que experimentam ligações perigosas entre seus cérebros e os computadores, implantando chips em suas próprias cabeças. Mas lembremo-nos: André Carneiro inicia-se nessa aventura ainda nos anos cinquenta, primeiro, em seus contos, e não demora muito para que essa temática seja incorporada por sua poesia. Sem desprezar os temas universais, funde o passado, o futuro e o presente exibindo uma realidade em que são possíveis as intervenções microbiônicas, fusões entre homem e máquina num mundo onde a natureza está baseada e é dependente da tecnologia.

Não chega a idealizar um universo futurista, mas inclui em sua oficina uma espécie de sensibilidade eletrônica que busca lirismo no chip, nas antenas, no computador e tenta mostrar, com lente de aumento, realçando certas particularidades e certos aspectos extremos, o próprio mundo onde vivemos.

Passados mais de quarenta anos desde a estréia, alcança a partir de 1990 o seu momento de produção mais intensa, assinalando que a marca principal de sua escritura é a provocação. Hoje, aos 88 anos, é a cada dia mais surpreendente: um intelectual cujas atitudes de irreverência pessoal e literária nos espanta e cria complexos. Na maior parte do tempo é um menino assustado... Todos os dias, talvez para sentir que pode, desliza velozmente pelos vários lances de escada para sair ou chegar ao apartamento da rua Lauro Müller, onde mora, e sentimos nele uma vontade louca de fazer coisas inusitadas e surpreendentes, rindo com os outros e de si mesmo. Depois, estuda física, astronomia, parapsicologia, faz poemas, quadros, móveis mirabolantes que fixa no teto e nas paredes do apartamento, espiona os astros no céu, e de tardinha, enquanto corremos atrás do dia que se vai, André olha para o oeste, pratica ioga, e como se fosse uma bailarina, mais poema que músculos, limpa das palavras os gestos rudes, porque o dia voltará ao leste e a poesia não pode esperar.

Vamos a ela.

EXEMPLOS DO INSONDÁVEL

Uma Antologia

Cabine escura

Pinço palavras
da infância,
limpo com ácido,
corto pernas
na serra circular.

Tinjo de vermelho
o pênis
deste micróbio,
o bisturi acerta
a memória,
letras descompõem
o mapa.

Na sala escura
termino o verso,
jogo no hipossulfito,
até seus lábios
tremerem
no branco
das entrelinhas.

Telefone calado

Se as partículas sub-atômicas
são erráticas,
Deus é o acaso,
bebê curioso,
nascido no próprio “big-bang”,
traçando as curvas do universo
e humanos de barro,
matéria suja e imprópria.

Arte é vampiro,
depois de alguns versos
fico exausto a traçar letras,
transponho uma porta,
vaga, estreita e torta,
firo o peito e entro.

Fragmento coisas
porque o linear está perdido.
Cada pensamento junta pedaços,
meu intento é um abraço morno,
sem palavras.

No telefone calado
ouço ruído de grilos no espaço,
ou o grito em código,
de ocupado.

Testemunhas falsas

Não conto histórias com eficiência.
Descrevo pela retina a frente
enquanto a escuridão domina as costas.
Toda a coerência é falsa.
Serve para discursos
e a matemática primária.
São erráticos os números quânticos,
o pensamento se arrasta
no oceano de naufragos e sereias.

Recrio o vazio do sonho,
coleciono restos de tempestade,
pinto de vermelho as nuvens,
falo para plantas catatônicas,
copio neste micro trêmulo,
dedo a dedo,
a indecifrável mensagem.

Não há sinceridade
nem digo o real, o certo, a verdade.
Nu, ainda recolho o ventre
e nem sei o que penso do que fiz ou faço.
Para o retrato dos outros
tenho as minhas lentes,
meu espelho se esvanece neste banho de ácido,
onde respiro e sobrevivo há tanto tempo.

Histórias feitas de palavras obedientes
vestem o ritmo destes versos,
testemunhas falsas,
só decoram, repetem e representam.

A lágrima escorre, arrasta micróbios,
derrete e se espalha fora desta sala
no ar anônimo e transparente,
respirado pelos pássaros, animais
e outros vivos.

Depois do prazer

Depois do prazer vem o ovo e germina.

Um pássaro despenca do céu,
liquida a dourada juventude do inseto.

O dedo do meu pai sempre
foi um chicote atrevido.

Um demônio muito calmo
traçou a curva do caminho.
Eu sentia o bisavô presente,
o catecismo tatuado no peito.

Resolvi crescer e acreditar nas flores.
O futuro se infiltrou nas minhas frestas,
redigi um discurso sincero,
letras velhas pintadas de branco.

O riso soluciona problemas,
também o muro soterrando aquele dia.

Um momento glorioso
escorre pela veia aberta.

O depois pula na
garganta sem aviso,
eu me sento na almofada
com três furos de bala,
nem sequer pergunto pela saúde
da imperatriz no retrato.

Delicadamente acaricio
a foice recurva
com a ponta do dedo,
esperando impávido
a torrente de sangue
pintar a sala de vermelho.

Aquele momento

A esfinge me sorri
com a boca torta.
Quero possuí-la neste
lençol de areia,
arrancar um gemido
em lugar da resposta.

Que tolíce esta procura
atrás da porta.
A finalidade é o rastro,
o intervalo entre
o ponteiro e a hora.

Procuro um pote de ouro
no fim do arco-íris.

A morte não existe,
filmes da minha infância
nunca envelheceram.

Sinto um estranho
divórcio com minha
figura no espelho.
Entre grades
do sanatório,
jogo pela janela
minutos de ouro,
imaginando
o momento supremo
que ainda
não veio.

Bisturi cego

Tetraciclina, cannabis,
conservante, anfetamina,
nicotina, café preto e a
fumaça do carro à gasolina,
vinho vermelho, o banheiro,
o brilho, a fresta.

Tiro rótulos, ponho na história,
esculpo um monstro de cera,
limpo a memória, deslizo exemplos
do insondável.

O bisturi da caneta é cego.
Opero sem anestesia.
Dançam agulhas na cabeça,
desespero é imagem
do vampiro no espelho.

Embarco no fato,
o dicionário fabrica drogas,
sou anônimo fraco e me trituro,
aqueço no bico de Bunsen,
derreto veneno, amor e mortalha.

Às vezes, um beijo

A solidão é um granito.
Com o martelo
e um buril preto
escavo minha face
no bloco.

A solidão é um coágulo.
Não serve o bar repleto
nem o leito dos outros.
Cubro a agulha de vermelho
e soldo a veia.

Há um espelho, o telefone,
carta matutina no correio.
O encontro face a face
é uma roleta,
os números da cabeça
não são aqueles do acerto.

Esta é a função do poema,
desvendar o nascimento
do desejo, boca infantil
pedindo a pedra do turbante,
asa conquistando himalaiaas,
às vezes um beijo,
que não veio.

Telefone calado

Se as partículas sub-atômicas
são erráticas,
Deus é o acaso,
bebê curioso,
nascido no próprio “big-bang”,
traçando as curvas do universo
e humanos de barro,
matéria suja e imprópria.

Arte é vampiro,
depois de alguns versos
fico exausto a traçar letras,
transponho uma porta,
vaga, estreita e torta,
firo o peito e entro.

Fragmento coisas
porque o linear está perdido.
Cada pensamento junta pedaços,
meu intento é um abraço morno,
sem palavras.

No telefone calado
ouço ruído de grilos no espaço,
ou o grito em código,
de ocupado.

No fim da página

Há momentos que eu entendo.
Um olhar risca a minha face,
os dentes de meu pai rindo,
esta dor ciática
de abelhas assassinas,
o inconsciente é o lago dos demônios.

A caneta, morna e lenta me acompanha
nesta tarefa de traçar o mapa,
traduzir a gota deslizando pelas veias.

O que fazer ao abrir a porta
e encontrar um espaço de planetas?
O encontro dos humanos
segue regras fixas.
Ninguém cheira como os cães no cio,
há vários sorrisos e frases construídas,
os desejos inconfessáveis
pendurados na garganta
exigem consultas jurídicas.
Pêlos
só médicos eliminam
para o bisturi encontrar
os caminhos vermelhos.
Sou um computador idiota.
Repito palavras soltas
esperando que combinem.
Não posso escrever o poema
no momento do fato,
real ou abstrato.

Desenterro cadáveres.
Faço tardias autópsias,
olho o passado que se afasta,

pego o martelo cego e amasso os ponteiros
para fixar as horas.

O Juiz é objetivo e delicado.
Quando eu fiz, com qual intenção
e onde está a arma?
Não sei apontar latitudes no calendário.
Uso minutos de um segundo ou milhares.
Intentos claros não distingo neste armário cheio.
A arma do crime pode ser alquímico veneno,
palavras sibilantes cortando os nervos
ou até o silêncio.

Confesso-me culpado.
Todos nós somos.
Também, inevitavelmente,
jogo o magistrado e seus capangas
em um tanque de ácido,
saio pelas portas do agora
e recomeço a busca,
dicionário preparado para eventos e promessas,
à espera do tiro de misericórdia
que liberta a alma para o espaço,
ou termina o verso com um ponto,
no fim da página.

Palavras da crítica

Oswald de Andrade

Visível a continuidade modelar do Modernismo numa renovada e luminosa expressão.

Péricles Eugênio da Silva Ramos

A segurança com que maneja os vocábulos, por ele mesmo inventados denuncia o poeta. Stephen Spender, de visita a São Paulo, afirmou que assinaria gostosamente o poema “Água” (lido em tradução inglesa).

Wilson Martins

“Espaçoplano” é, em si mesmo, uma obra de arte, qualquer coisa como uma tradução tipográfica da poesia e nos remete ao clima intelectual de que os poemas de Mario Quintana são uma das expressões. Um dos melhores livros ultimamente publicados.

Bernard Lorraine

André Carneiro distila uma poesia meditada, de abordagem par vezes difícil, de uma sobriedade ligada a uma secura bem depurada, onde toda a emoção fácil é rigorosamente controlada, o que não é nada comum de ser encontrado em escritor brasileiro. É um dos dois maiores poetas vivo do seu país.

Roger Bastide

Sergio Milliet já me havia falado dos seus belos poemas, dos quais amei a pureza e seu senso de escolha das imagens e seu valor no conjunto.

Ferreira Gullar

É lamentável que a poesia sóbria e humana de um poeta como André Carneiro passe despercebida do grande público.

Maria Lúcia Pinheiro Sampaio

Poesia original e inovadora ... mescla vários extratos temáticos, numa liberação que sabe coexistir com a mais severa disciplina.... linguagem misteriosa e de grande complexidade, aberta aos avanços científicos, o fazem da sua obra uma peça rica e inusitada na poesia brasileira.

Bernard Lorraine (França)

Poemas de plenitude e grande maturidade, de um classicismo intemporal que penetra o segredo das coisas e dos seres. Um classicismo que vai até o essencial do ser humano, poemas de uma dimensão ontológica. Eu digo “classicismo” porque é clássico o que não se pode “demoder”, aquilo que resiste ao uso implacável do Tempo. Uma obra “impressionnant et épatant”, de todos os pontos de vista.

Carlos A. Mores

No Brasil é mais conhecido como poeta, tendo ganho o Prêmio Nacional Nestlé de 1988. Sua obra poética foi tema de uma tese ... “O Estilo de André Carneiro”, ... aprovada com louvor na UNESP.

Bernard Goorden (Bélgica)

André Carneiro é, sem contestação, o autor de FC de mais prestígio em seu país. Artista polivalente, brilhante e reconhecido poeta, sua obra vem sendo publicada na Argentina, Alemanha, Bélgica, Bulgária, Espanha, Inglaterra, Portugal, Estados Unidos, (onde, em uma antologia universitária, saiu ao lado de escritores como Chekov, Brecht, Huxley, Lawrence), Japão,

Suécia etc. Pintor, Fotógrafo Artístico, Pesquisador científico em Hipnose e Parapsicologia (com dois livros publicados).

Benedito Luz e Silva

André Carneiro é um dos maiores escritores de ficção científica do Brasil. Mas não é só nesse tipo de ficção onde ele consegue resultados excelentes. “Não matar animais” é uma verdadeira obra-prima de síntese, corte incisivo, narrativa de execução tensa, com ritmo e estilo. Hemingway disse que no gênero conto o autor precisa ganhar por nocaute; Em *A Máquina de Hyerónimus*, André Carneiro consegue airoosamente esse resultado. Narrando com objetividade, dá ... forma no que poderia ser apenas abstrato, verdadeira façanha, clara enunciação do seu brilhante talento.

Bibliografia para o estudo de André Carneiro

A. B. R. - Registro Bibliografico. *Jornal do Povo*. Ponte Nova. (M G), out, nov. 1950, Supl. Lit.

AGOSTI, Hector P. - *Ângulo e face*. Carin. Buenos Aires, Argentina. dez. 1979.

ALAM, Camila. Abstrato por Necessidade (Entrevista com André Carneiro). In. Carta capital. Nº 552, São Paulo, 1 a 8 jul, 2009.

ALAM, Camila. Um Olhar de Viajante. In. Carta capital. Nº 552, São Paulo, jul, 2009.

ALEXANDRE, Silvio e FONSECA, Luiz Marcos - *André Carneiro: autor mais preocupado com o humano do que com o tecnológico*. D.O. Leitura, São Paulo, 12(138) nov.1993, p.5.

ANDRADE, Oswald. A escola de atibaia. In. *Telefonema*. 2. ed. São Paulo: Global, 2007, p. 471-2.

André Carneiro. Entrevista. Quark, São Paulo 01 (1), 2001, p. 34-8

André Carneiro: Carteira de identidade. *Jornal de Notícias*. São Paulo, 23 de out. 1949.

Ângulo e face. Correio da Artes. *A União*. João Pessoa, 5 de nov. 1949, Supl.

Ângulo e face. *Diário de Pernambuco*. Recife, 4 de dez. 1949, supl.

Ângulo e face. Variedades Literárias. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 9 de out., 1949.

Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica 2005: Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil. Org. e ed. Cesar Silva & Marcello Simão Branco. São Bernardo do Campo: Sociedade Brasileira de Arte Fantástica/Edições Hiperespaço, 2006, 194 p.

Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica 2006. Org. e Ed. Cesar Silva e Marcello Simão Branco. São Bernardo do Campo-SP: Edições Hiperespaço, julho de 2007, p. 55, 79, 108.

ARAÚJO PENIDO, Samuel de - *O poeta absorto*. Diário de São Paulo. São Paulo, 21 de jan. 1950.

BARROSO, Antonio Girão - Pernanbuco. (snt) O artigo comenta Ângulo e face e destaca sua “estrutura complexa”.

BENEVIDES, Arthur Eduardo - *Poetas Novos e Novíssimos*. Fortaleza. (sd)

BUENO, Silveira - *Poetas de Atibaia*. Folha da Manhã. São Paulo, 27 de nov. 1949.

BULLETIN PÉRIODIQUE DE POÉSIE ET DE LITERATURE. Paris, oct./nov. 1950.

BURNETT. Lago - *Ângulo e face*. Cartaz. 1 de fev. 1951.

CASTELO BRANCO, Wilson - *Crítica literária*. Diário de Minas. Belo Horizonte, 11 de jun. 1950.

CAUSO, Roberto de Souza - *Ficção científica no Brasil. Ficção científica no Brasil*. D.O. Leitura, São Paulo, 12(134) jul.1993, p. 13-4.

_____. *Estudos de ficção científica no Brasil*. D.O. Leitura, São Paulo, 12(138) nov.1993, p.2.

_____. Roberto de Sousa. A aventura da ficção científica no brasil. In. *Ciência hoje*. Vol. 24, n. 143, out. 1998, p. 78-9.

_____. *Dissê - Ficção científica brasileira*. In. *CULT - Revista brasileira de literatura*. n. 6, jan., 1998, p. 45-60.

COELHO, Saldanha - *Um poeta a - toa*. Correio das Artes. A União. João Pessoa, 25 de dez. 1949. supl. Lit.

CORREA JUNIR - *Ângulo e face*. A Gazeta. São Paulo, 30 de out. 1950. Close-up. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 18 de dez. 1949, supl.

Close-up. *Diário de Notícias*. São Salvador, 1 de jan. 1949, Supl.

Clube de Poesia de São Paulo: Cadernos de Poesia . *Noticias de São Paulo*, São Paulo, (9), 1949.

COSTA, Antonio Luiz M.C. Confissões – Resenha. Carta Capital. N. 484. fev. 2008, p. 55.

CRISTINA - *Auspiciosa poesia de um novíssimo*. Momento Feminino. Diário de São Paulo. São Paulo, 21 de jun. 1950.

CUNHA, Fausto - *Ângulo sobre a face*. A Manhã. Rio de Janeiro, 1 de out. 1949.

_____. *Coluna Literária* - Diário de São Paulo. 21 jun., 1950

CUNHA MIRANDA, Adalmir da - *Ângulo e face*. No mundo da prosa e da poesia. Diário de Notícias. Salvador, 4 de dez. 1949

CUNHA PEREIRA, Manuel da - *O trágico e o lírico na moderna poesia brasileira*. Jornal de Notícias. São Paulo, 26 de fev. 1990.

_____. *O cavaleiro da triste Figura*. Letras A artes. A Manhã. Rio de Janeiro. 23, mar. 1950.

DEL PICCHIA, Menotti - *Primavera*. A Gazeta. São Paulo, 19 de dez. 1949.

Dois poetas novos. *Letras da Província*. Limeira / Jau, set. 1949.

DUARTE, Osvaldo. *O estilo de André Carneiro: sua expressão, temas recorrentes e aproximações com a Geração de 45*. Assis: Unesp, 1996. (Monografia de Mestrado)

_____. *Quânticos da incerteza: imaginário e realidade na poesia de André Carneiro*. In. CARNEIRO, André. *Quânticos da incerteza*. (Org. Osvaldo Duarte). Atibaia: Redijo/Prefeitura de Atibaia, 2007.

_____. Prefácio. In. STAMATIÚ. Araceles (Org.). *A geração de 45 através do jornal “Tentativa”*. Edição Fac-símile de Tentativa 1949-1951. São Paulo/Atibaia: Arquivo Público do Estado de São Paulo/Prefeitura da Estância de Atibaia, 2006.

DUMBAR, David Lincon - *Unique motives in Brazilian Science Fiction*. (Tese de Doutorado) Tucson, USA: University of Arizona, 1976.

FERREIRA, Hêlio Pinto - *Um poeta de Atibaia*. Apontamentos de leitura. A voz do vale do Paraíba. Taubaté, 2 de nov. 1951.

FIGUEIRA, Gastón - *André Carneiro: Ângulo e face*. Libros de América. Montivideo, Uruguai (sd).

FISCHER, Almeida - *Letras e Artes*. A Manhã. Rio de Janeiro, 6 de nov. 1949

F.M. - André Carneiro - *Ângulo e Face*. *Clã*: Revista de Cultura Fortaleza.Ceara, (10) Jun. 1950.

FREITAS, Geraldo de - No mundo dos livros. O cruzeiro. Rio de Janeiro, 8 de out. 1949.

GARIBALDI, A - *Apontamentos*. O eco entre moç. Braga, Portugal, jul. 1951.

GIROUDO, Ramiro. A Ditadura do prazer: Ficção Científica e literatura utópica em Amorquia, de André Carneiro. Campo Grande: UFMS, 2008. (dissertação de Mestrado).

_____. A Escuridão e Ensaio sobre a cegueira – uma abordagem comparativa. In. Papéis – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem. Campo grande: Editora UFMS, 2008, p. 101.

_____. A outra utopia. In. NOLASCO Edgar Cézar e LONDERO, Rodolfo R. Volta ao mundo da ficção científica. Campo grande: Editora UFMS, p. 135-49

_____. As Utopias de André Carneiro: prazer, desprazer e subversão. In. Anuário Brasileiro De Literatura Fantástica – 2008. Org. e ed. Cesar Silva & Marcello Simão Branco. São Paulo: Tarja, 2008.

GUEDES, Luiz Roberto Meu mestre de história sobrenatural. São Paulo: Nankim, 2008.

GULLAR, Ferreira - *ângulo e Face*. Jornal da Sociedade. Jornal do Povo. São Luiz, 9 de dez. 1950.

HELEN - *A descoberta do talento*. Folha da Manhã. São Paulo, 23 de dez. 1949.

Homenagem à André Carneiro. *O Atibaense*. Atibaia, 25 de dez. 1949.

HERMENEGILDO FILHO, A.J.- *clube de poesia*. Correio Popular. Campinas, 4 de dez. 1949.

IGOROGOTA, Judas - *Ângulo e face*. A Gazeta. São Paulo, 11 de nov. 1950.

IVO, Lêdo - *A Geração de 45*. Letras e Artes. A Manhã. Rio de Janeiro, 18 de set. 1949.

JEAN-Qui-Lit - Bulletin mensuel de poésie et literature. Paris, mars./avril, 1950.

JOLY, Avrazil Brandão - Uma estréia feliz. *Jornal de Notícias*. São Paulo, 18 de set. 1949.

KOPKE, Carlos Bulamaqui - *Edições do Club de Poesia*. Arte, Literatura e Crítica. Diário de São Paulo. 17 de ago. 1949.

Livros. *Revista Fronteira*. Porto Alegre, s.d.

LYS, Edmundo - Ângulo e face. Semana Literária. *Revista da Semana*: (23):34, 9 de jun. 1951.

MACEDO, Sérgio D.T. - O doce mundo das artes. *Tribuna de Petrópolis*. Petrópolis, set. 1949.

- MARTINS, Luís - Poetas. *O estado de São Paulo*. São Paulo, 24 de nov. 1949.
- _____. Novos e novíssimos. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 6 de out. 1949.
- MILLIET, Sérgio - Presença dos novíssimos. *Artes e Letras*. O Estado de São Paulo. São Paulo, 20 de jul. 1949 (Supl.).
- _____. *Os novos contos de Ligia Fagundes Teles e um poeta de Atibaia*. Letras e Artes. A Manhã. Rio de Janeiro, 4 de set. 1949.
- MIRANDA, Tavares de - *Tendência da Nova Poesia Brasileira*. Autores e Livros. Jornal de São Paulo. São Paulo, 9 de abr. 1950 (Supl.).
- MIRANDA, Ademir da Cunha - *Ângulo e face*. Revista de Cultura. Caderno da Bahia. Salvador, abr. 1950.
- NICOLUSSI, Haydeé - *Lirismo científico*. O Jornal. Rio de Janeiro, 19 de marc. 1950.
- Os melhores livros de 1949. *Jornal de São Paulo*. São Paulo, 29 de jan. 1950. Supl. Lit.
- Os melhores livros de 1949. Letras e artes. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 5 de fev. 1950.
- OTERO, Léo Godoy. *Introdução a uma história da ficção científica*. São Paulo: Lua Nova, 1987, et pas.
- _____. *Autores brasileiros de ficção científica*. D.O. Leitura, São Paulo, 12(138) nov.1993, p. 12-5.
- PALADINO, Antonio - *Ângulo e face de André Carneiro*. Crônica de Poesia. Sul. Florianópolis. Dez. 1949.
- Panorama. *Tribuna das Letra*. Belo Horizonte, 3 de dez. 1950
- PIMENTEL, Cyro - *O clube de poesia, a geração de 45 e outras tendências*. Revista de poesia e crítica. Brasília, 10:61-68, 1984, p. 63 e 65.
- _____. *Revista Branca* (snt)
- Poetas de São Paulo 1935 - 50. *Jornal de São Paulo*. 15 de jan. 1950, supl.
- Poetry Club of São Paulo. *São Paulo's News*. 10 de jan. 1959.
- Publicações. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, abr. 1950.
- RAMOS, Jorge - *Autores e livros do Brasil*. Portugal (snt)
- REGO, José Lins do - *O poeta André Carneiro*. Coisas e Letras. Diário de São Paulo. São Paulo, 27 de ago. 1949.
- REVISTA Brasileira de Poesia. 4: 68, set., 1949, p. 62.
- REVISTA Brasileira de Poesia. 5: 62, set., 1949, p. 62.
- REZENDE, Dorva. *A arte de conversar com as formigas*. (Introdução) In. CARNEIRO. André. *Confissões do Inexplicável*. São Paulo: Devir, 2007.

- ROCHA FILHO - *Os novos e a poesia*. Os novos. Jornal de Letras. Rio de Janeiro, mar. 1950.
- R.F. - Registro crítico. *Revista Branca*. Rio de Janeiro, (9). out.nov. 1949.
- ROCHA, Valdir. *Títeres de Ninguém*. Ed. Letras Contemporâneas. Santa Catarina. 2005.
- SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *História da poesia modernista*. São Paulo: Scortecci, 1991.
- SANDOVAL, Euclides Barbosa. Cinema com pipoca. Atibaia: Instituto de Arte e Cultura Garatuja, 2009
- SANTANA, Arnaldo de - *Ângulo e face*. Jornal de Notícias. São Paulo, 7 de ago. 1949.
- SANTOS, Francisco Rodrigues dos - *Minha 11ª carta a este jornal. (Falando ao André)*. Gazeta de Atibaia. Atibaia, 25 de set. 1949.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós modernismo*. 13 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SILVA, Domingos Carvalho da. *Tendências da nova poesia Brasileira*. (depoimento) Autores e Livros. Jornal de São Paulo. São Paulo, 4 de dez. 1949.
- _____. *Tendências da nova poesia Brasileira*. Depoimento a José Escobar Faria. Autores e Livros. Jornal de São Paulo. São Paulo, 4 de dez. 1949.
- _____. *Panorama*. Diário de São Paulo. São Paulo, 5 de mar. 1950.
- _____. *Os epítáfios*. Notícias Literárias. Diário de São Paulo. São Paulo, 25 de out. 1959.
- _____. *Jornal de Notícias*. São Paulo, 17 set., 1950.
- _____. *Eros & Orfeu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966, p. 145.
- _____. *Geração de 45: Depoimento e testemunho. Revista de poesia e crítica*. Brasília, 14: 29-49, set. 1989, p. 41, 43.
- _____. O arúspice. In: A.C. *Espeaçoplano*. (Prefácio) São Paulo: Clube de Poesia, 1966.
- _____. O primado dos objetos. *Revista de poesia e crítica*. Brasília, (14): 29-49, set. 1989, p. 62-3.
- SILVA, Germano César da. Pequeno Itinerário da FC brasileira. In. FERREIRA, Ermelinda Maria (Org.) *Intersecções – Ciência e Tecnologia, literatura e arte*. Recife: UFPE, 2009.
- SILVA, Wilson H. da. Ficção científica. Das telas do cinema para as livrarias. In. *Revista Livro Aberto*.. Ano 2 - nº 13. Set, 1999. p. 10-14.

SILVEIRA, Alcântara - Presente e futuro. São Paulo nas letras e nas artes. *A manhã*. Rio de Janeiro, 9 de out. 1949.

_____. São Paulo nas letras e nas artes. Cantinho para os novíssimos. Letras e artes. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 18 de set. 1949.

SOMNIUM (Revista do Clube de Leitores de Ficção Científica: (69): 52, jul./Ago. 1991. STAMATIU, Araceles (Org.). *A geração de 45 através do jornal "Tentativa"*. Edição Fac-símile de Tentativa 1949-1951. São Paulo/Atibaia: Arquivo Público do Estado de São Paulo/Prefeitura da Estância de Atibaia, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça - Para o estudo da geração de 45. *Revista de poesia e crítica*. Brasília, 12:19-46, 1986, p. 34.

URBAN, Paulo. André Carneiro: O mago da palavra. *Planeta*. São Paulo, (348) Ano 29, Numero 9, set., 2001, p. 30-5.

VIEIRA, José Geraldo. Balanço literário nacional de 1949. Mansarda Acesa. *Jornal de Notícias*. São Paulo, 8 de jan. 1950.

_____. Novidades literárias da semana. Leitores, Autores e Livros. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 21 de ago. 1949.

_____. Poesia cronológica II. Mansarda Acesa. *Jornal de Notícias*. São Paulo, 27 de nov. 1949.

_____. Poesia cronológica IV. Mansarda Acesa. *Jornal de Notícias*. São Paulo, 11 de dez. 1949.

VITA, Dante Alidhieri - Um poeta de Atibaia para o Brasil. *Jornal de Notícias*. São Paulo, 24 de set. 1950.

Em obras de referência

COUTINHO, Afrânio, dir.- *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, 1990, p. 392 e 654.

Enciclopédia Delta-Larousse. v.4 Rio de Janeiro: Delta SA., 1972.

Encyclopédie de L'utopie, des Voyages Extraordinaires e de la Science Fiction. Lausanne, Suíça: Éditions D'himme, 1972, p. 149.

FOSTER, David William & REIS, Roberto - *A Dictionary of contemporary brasilian Authors*. Tempe: Arizona State University, 1981.

MENESES, Raimundo de - *Dicionário literário brasileiro, 1903 A 1884*. Rio de Janeiro: LTC, 1984

Survey of Science Ficcition Literature. 4 vol. New York: Salem Press, 1980.

NORMAS PARA PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS

1. Informações Gerais

A revista INSTRUMENTO CRÍTICO publica textos originais de Teoria da Literatura, Literatura Comparada, Literaturas de Língua Portuguesa e Linguística na forma de artigos, resenhas e, ocasionalmente, em forma de ensaio.

Os dados e conceitos emitidos, bem como a exatidão das referências, são de inteira responsabilidade dos autores.

2. Preparação dos originais

Os trabalhos não podem exceder a 20 páginas e devem ser enviados em três cópias acompanhadas de cópia em CD.

Quanto à estrutura do trabalho, deve-se obedecer à seguinte sequência: título; autor; filiação científica (em nota de rodapé: instituição a que o autor do texto está filiado, cidade, CEP, estado, país); resumo (com no máximo 180 palavras); unitermos (com até 7 palavras); texto; citação bibliográfica do próprio texto em inglês; *abstract* e *keywords* (versão em inglês do resumo e dos unitermos); referências bibliográficas e bibliografia. As notas devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas ao pé da página e as referências bibliográficas dispostas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor.

Nas citações bibliográficas, o nome do autor citado deve figurar entre parênteses, separado por vírgula da data de publicação, como no exemplo: (Candido, 1992). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Coutinho (1986) observa que...”. Quando for necessário especificar a página da citação, coloca-se, precedido de um “p.”, o número correspondente logo após a data que deve ser distinguida por letra minúscula quando um autor for citado mais de uma vez com obras publicadas no mesmo ano: (Bosi, 1998a) e (Bosi, 1998b).

As colaborações devem ser enviadas para a Coordenação da Revista *Instrumento Crítico* – Departamento de Estudos Linguísticos e Literários - UNIR, Fundação Universidade Federal de Rondônia - Campus de Vilhena, Av. Rotary Club, 14551 - CEP 76980-000 – Vilhena - RO.

Sobre a Revista

Formato: 14 x 22 cm

Mancha: 11,17 x 17,35 cm

Tipologia: Times 8, 11, 20 e Romam 24 e 36

Papel: Offset 75 g/m² (miolo)

Cartão Super 6 250 g/m² (capa)

Equipe de produção

Projeto Editorial:

Osvaldo Duarte

Propriedade do título *Instrumento Crítico*:

Osvaldo Copertino Duarte

Projeto Visual:

Alvaro Santos Simões Júnior & Osvaldo Duarte

Diagramação:

Enéas Santos

Impressão e Acabamento:

Gráfica Graphite | Vilhena - RO

Fones: (69) 3322-3322 / 3322-4781

André Carneiro - Antonio Manoel dos Santos Silva - Nair F. Gurgel do Amaral
Nilo Scalzo - Odette Penha Coelho - Osvaldo Duarte - Raquel dal Cortivo
Sílvia Craveiro Gusmão-Garcia - Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri - Susanna
Busato Feitosa - Tieko Yamaguchi Miyazaki - Vitor Hugo Fernandes Martins
Maria Cristina Victorino França - Pascoal de Aguiar Gomes

Instrumento Crítico

Revista de Estudos da Linguagem

Universidade Federal de Rondônia

Campus de Vilhena

Av. Rotary Club, 14551 - CEP 76980-000 - Vilhena/RO