

ANO V Nº 6
ISSN 1806033-1

REVISTA



ECOS

MULTITEMÁTICA

Coordenação Editorial	Marilda Fátima Dias
Editor Executivo	Agnaldo Rodrigues da Silva
Bolsista	Noize Benedita da Silva
Projeto Gráfico/Diagramação/Capa	Edgar Bortoleto Ferreira / Valter Gustavo Danzer
Revisão	Maristela Cury Sarian Isaías Mumis Batista Maristela Abadia Guimarães Marilda Fátima Dias

Copyright © 2007 / Editora Unemat
Impresso no Brasil - 2007

Ficha Catalográfica elaborada pela Coordenadoria de Bibliotecas
UNEMAT - Cáceres
ISSN: 1806033-1

Revista ECOS. Lingüísticas e Literaturas.
Coordenação de Agnaldo Rodrigues da Silva (Revista do Instituto de
Linguagem). Cáceres-MT: Editora Unemat, 2007.

114 p.
1. Literatura 2. Lingüística

Semestral (Agosto2007-Dezembro2007) Ano 5, n. 6

CDU: 81

Índices para catálogo sistemático

1.Literatura - 82

2.Lingüística - 81

FAPEMAT

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso

FAPEMAT - FUNDO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE MATO GROSSO
Rua 03 s/n - 3º andar - C.P.A. CEP 78050-970 - Cuiabá - MT
Tel (65) 3613-3500 - Fax (65) 3613-3502 - Prédio do IOMAT



REVISTA ECOS - INSTITUTO DE LINGUAGEM
Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavallhada - Cáceres MT - Brasil - 78200000
Tel: 65 3223 0038 - revistaecos@unemat.br



EDITORA UNEMAT
Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavallhada - Cáceres - MT - Brasil - 78200000
Fone/Fax 65 3221 0080 - www.unemat.br - editora@unemat.br

Todos os Direitos Reservados. É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei nº 5610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

ANO V, Nº 6
ISSN: 1806033-1

REVISTA ECOS

Literatura e Lingüística

Indexação:
Sumários de Revistas Brasileiras (sumarios.org)

Universidade do Estado de Mato Grosso

Reitor	Taisir Mahmudo Karim
Vice-Reitor	Elias Januário
Pró-Reitoria de Ensino e Graduação	Agnaldo Rodrigues da Silva
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação	Carolina Joana da Silva
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura	Ilário Straub
Pró-Reitoria de Planej. e Desenv. Institucional	Vitérico Jabur Maluf
Pró-Reitoria de Administração	Anapaula Rodrigues Vargas
Pró-Reitoria de Gestão Financeira	Wilbum de Andrade Cardoso

DIRETOR DO INSTITUTO DE LINGUAGEM

Maristela Cury Sarian

CONSELHO EDITORIAL

Agnaldo Rodrigues - UNEMAT
Elza Assumpção Miné - USP
Inocência Mata – Universidade de Lisboa/Portugal
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique
Manoel Mourivaldo Santiago Almeida – USP
Maria dos Prazeres Santos Mendes – USP/PUC
Maria Fernanda Antunes de Abreu – Universidade Nova de Lisboa/Portugal
Mônica Graciela Zoppi Fontana - UNICAMP
Roberto Leiser Baronas - UNEMAT
Taisir Mahmudo Karim - UNEMAT
Tânia Celestino de Macedo – UNESP/USP
Valdir Heitor Barzotto – USP/UNESP

CONSELHO TEMÁTICO CONSULTIVO

Agnaldo José Gonçalves – UNESP
Águeda Aparecida Cruz Borges - UFMT
Ana Antônia de A. Peterson - UFMT
Ana Maria Di Renzo –UNEMAT
Benilde Laacorte Justo Caniato – USP
Benjamin Abdala Junior –USP
Célia Maria Domingues da Rocha Reis - UFMT
Dante Gatto - UNEMAT
Eduardo Guimarães - UNICAMP
Elizete Dall’Comune Hunhoff - UNEMAT
Elza Assumpção Miné - USP
Isaac Newton Almeida Ramos - UNEMAT
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique
José Carlos Paes de Almeida Filho - UNICAMP
Liliane Batista Barros - UFPA
Luiz Francisco Dias - UFMG
Maria dos Prazeres Santos Mendes – PUC/USP
Mário César Leite - UFMT
Mônica Graciela Zoppi Fontana – UNICAMP
Nelly Novaes Coelho - USP
Rita de Cássia Natal Chaves - USP
Roberto Leiser Baronas - UNEMAT
Taisir Mahmudo Karim - UNEMAT
Tânia Celestino de Macedo – USP/UNESP
Valdir Heitor Barzotto – UNESP/USP

SUMÁRIO

Editorial	007
-----------------	-----

LITERATURA

RECONSTRUÇÃO PARÓDICA E DESAUTOMATIZAÇÃO NO CONTO “A NOITE DA PAIXÃO”, DE DALTON TREVISAN	011
Olinda Cristina Martins Aleixo	
O HOMEM SEM IDENTIDADE: REFLEXÕES SOBRE A ESFERA DO TRABALHO	016
Shirlene Rohr de Souza	
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PARA LOBIVAR MATOS: UM NOME JÁ RECONHECIDO PELA CRÍTICA	021
Susylene Dias de Araújo	
O SAGRADO E O PROFANO EM “ENTRE TINIEBLAS”, DE ALMODÓVAR	027
Edilene Gasparini Fernandes	
A HISTÓRIA REVISTA: O ESPAÇO DA PARÓDIA NAS CIDADES INVENTADAS DE FERREIRA GULLAR	034
Adriana Lins Precioso	
CRÍTICA DO IMAGINÁRIO E CIÊNCIAS HUMANAS NA INTERPRETAÇÃO DO POEMA: POR UMA POÉTICA DA CONTEMPLAÇÃO	040
Rosana Rodrigues da Silva	
HUMANO, CONSIGNADO HUMANO (Manoel de Barros e a linguagem)	049
José Carlos Pinheiro Prioste	
PIEIDADE E CONCEIÇÃO (entre o altar e as algemas)	063
Irene Severina Rezende	
A LEITURA COMO PRESSUPOSTO AO ENSINO DE LITERATURA	070
José Pereira da Silva Neto	

LINGÜÍSTICA

A ORGANIZAÇÃO INTERATIVA NO GÊNERO ENTREVISTA: UMA ABORDAGEM HETEROGÊNEA SOBRE AS PRÁTICAS DISCURSIVAS E SOCIAIS	081
Neusa Inês Philippsen	
RAZÕES DA VIOLÊNCIA – A NOVA RETÓRICA	088
Tânia Pitombo-Oliveira	
LINGUAGEM PELA LINGUAGEM – OS GESTOS DE INTERPRETAÇÃO NO TRABALHO DE RITA LEE	094
Patricia Vasconcelos Almeida	

A ORIGEM DA NOMENCLATURA MÉDICA, O TEXTO CIENTÍFICO E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A TRADUÇÃO MÉDICA	105
Paula Tavares Pinto Paiva	

EDITORIAL

A Revista Ecos é um periódico que publica textos científicos da área de Letras. O periódico tornou-se um veículo de divulgação aos docentes-pesquisadores no âmbito da Literatura, da Língua e da Lingüística, cuja produção acadêmica circula pelas IES brasileiras e estrangeiras, com textos inerentes aos estudos acadêmicos.

O periódico é uma iniciativa do Instituto de Linguagem, da Universidade do Estado de Mato Grosso, com financiamento, por meio de fomento, recebido da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso. A publicação tem sido semestral, cujos textos reunidos atribuem à revista um caráter multitemático.

A excelência dos textos e o reconhecimento dos docentes-pesquisadores resultaram na indexação do periódico pelo sistema Sumários de Revistas Brasileiras (sumarios.org), dando suporte à circulação do conhecimento de forma mais consistente. Nessa direção, o Instituto de Linguagem recebe textos num fluxo contínuo de mestres e doutores das IES de todas as naturezas jurídicas, sejam do Brasil ou do exterior.

Esta edição apresenta o 6º número do periódico e as temáticas permeiam, no âmbito da literatura brasileira, quer na prosa, quer na poesia, autores contemporâneos, como Dalton Trevisan e Ferreira Gullar, além de Manoel de Barros e Lobivar Matos, expoentes da literatura mato-grossense, além dos estudos culturais. No que concerne aos estudos lingüísticos, as reflexões teóricas voltam-se para a lingüística aplicada, a sociolingüística interacional e à análise do discurso, bem como para a retórica e para os estudos da tradução.

Os Conselhos Editorial e o Temático Consultivo desejam uma boa leitura a todos e aguardam, para publicação, novos conhecimentos sistematizados.

A Equipe



REVISTA



ECOS

LITERATURA

RECONSTRUÇÃO PARÓDICA E DESAUTOMATIZAÇÃO NO CONTO “A NOITE DA PAIXÃO”, DE DALTON TREVISAN

Olinda Cristina Martins Aleixo¹



Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a forma como o escritor curitibano Dalton Trevisan realiza a reconstrução paródica do episódio da Paixão de Cristo no conto “A noite da Paixão”, por meio de procedimentos literários irônicos, que promovem a desautomatização e a problematização da narrativa oficial, provocando a releitura crítica do discurso religioso.

Palavras-chave: Dalton Trevisan; reconstrução paródica; releitura; desautomatização; discurso religioso.

Abstract: The objective of this paper is to analyse how the author Dalton Trevisan carries out the parodic reconstruction of the episode of Christ’s Passion in his short story “A noite da Paixão”. By means of ironic literary procedures which promote the disautomation and the problematization of the original narrative he evokes a critical re-reading of the religious speech.

Keywords: Dalton Trevisan; parodic reconstruction; re-reading; disautomation; religious speech.

Intrínsecos à formação ética do homem e à consciência de sua relação com o mundo, os temas religiosos sempre despertaram, ao mesmo tempo, polêmica e interesse entre os diversos autores e estudiosos da literatura. Esse processo se faz perceber mais agudamente durante a Idade Média, época marcada pelo signo do teocentrismo e que proporcionou um forte impulso para o surgimento de obras sacras em todos os ramos da produção artística, principalmente nas artes plásticas, manifestação resgatada, posteriormente, no período Barroco.

Percebe-se, contudo, que, a partir da segunda metade do século XX, a literatura pós-moderna recupera os temas religiosos com um novo tratamento, não mais endossando o relato oficial dos fatos, mas promovendo a releitura, a desautomatização e a problematização de temas e discursos ligados aos universos da religião. Tal procedimento busca reavaliar os mecanismos miméticos da ficção, bem como questionar a pretensa fidelidade dos relatos oficiais de acontecimentos religiosos, de modo que a narrativa assuma um caráter metaficcional (cf. HUTCHEON, 1991), em que seus processos constitutivos desvendarão os mecanismos por meio dos quais as narrativas se apropriam dos discursos ficcional e oficial e os conjugam.

Ao contrário de algumas obras que, no ato de sua constituição, realizam o aproveitamento dos elementos religiosos de forma muito próxima ao que se apresenta nos relatos oficialmente conhecidos, sem a intenção de questioná-los, obras como as

de Dalton Trevisan evidenciam uma preocupação em se estabelecer releituras da religião em toda sua complexidade de preceitos, dogmas e narrativas. Percebe-se, na verdade, não apenas o interesse desse autor em reler, mas principalmente em desarticular e, posteriormente, “recontar” os episódios religiosos, promovendo o questionamento e a problematização. Isso quer dizer que as obras de Dalton tendem a apresentar não somente uma releitura crítica dos fatos, mas também “versões” particulares de certos acontecimentos, subvertendo alguns princípios ou circunstâncias convencionalmente aceitos, o que caracteriza um processo de desautomatização da versão oficial.

Pode-se dizer, portanto, que os contos de Dalton Trevisan, apoiados no procedimento da ironia, apropriam-se de referências bíblicas, ocupando-se não apenas em deslocá-las de seu contexto próprio para inseri-las em um contexto paródico, mas também em recontá-las ou subvertê-las, evidenciando o diálogo que se estabelece entre o discurso profano do texto e o discurso religioso das citações bíblicas, o que, em última instância, revela um viés crítico dos contos. Além disso, as personagens, que formam um retrato das camadas desprestigiadas da sociedade brasileira, são criticadas ironicamente por meio de seus valores morais, notoriamente a religião e as instituições legitimadas pela tradição religiosa, em especial, o casamento. A religião aparece, portanto, como algo sempre presente, mas que não norteia as atitudes das personagens, apenas mantém as aparências ou cria um estado de paranóia.



Essa observação se torna clara a partir da análise do conto *A noite da Paixão* (1999, p. 19-27) em que o autor cria uma paródia da Paixão de Jesus Cristo (condenação e morte na cruz), tendo como protagonista Nelsinho, personagem amoral que protagoniza outros contos do autor.

O conto de Dalton promove a dessacralização da linguagem bíblica por meio de sua apropriação e subversão. Ao apropriar-se da linguagem utilizada nos relatos religiosos, o autor a desloca para o contexto profano da narrativa, inserindo-a no processo de constituição de discursos e circunstâncias que em nada condizem com o universo criado pela narrativa bíblica. Dessa forma, o conto apresenta uma total desautomatização da linguagem sacra que serve, no contexto ficcional no qual foi inserida, para legitimar situações mundanas e de degradação, para caracterizar personagens e discursos profanos, bem como para questionar a própria validade dos preceitos religiosos que são postulados no texto original da Bíblia.

O processo de apropriação e subversão se dá não apenas no que diz respeito à linguagem, mas aos próprios episódios apresentados, que também se encontram subvertidos e parodiados ao serem encenados por personagens de baixa moralidade e ética. Além disso, o propósito dos fatos e seu desfecho são absolutamente contrários aos propósitos elevados que figuram nas narrativas bíblicas, o que também reforça o caráter de desautomatização gerado pela narrativa. O trecho que se segue é um exemplo de como se processa a dessacralização da linguagem bíblica e do episódio do sacrifício de Cristo, por meio da narração do envolvimento sexual entre Nelsinho e uma prostituta de aspecto repulsivo:

Apoderou-se da mão, dava-lhe mordida ligeira. Nelsinho sofria o oco dos dentes. Implacável, ela insistia no encaço da boca. Aos poucos abateu-lhe a resistência – Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?
Em cheio a ventosa obscena, ó esponja imunda de vinagre e fel – Está consumado. (p. 26).

Nesse trecho, pode-se perceber como há um processo de intenso entrelaçamento de vários discursos, por meio do qual o discurso de Nelsinho funde-se às frases utilizadas por Cristo no momento da crucificação, como “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” (Evangelho de Mateus, capítulo 27, versículo 46) e “Está consumado” (Evangelho de João, capítulo 19, versículo 30),

bem como o discurso do narrador encontra-se impregnado pelo discurso bíblico, como em “ó esponja imunda de vinagre e fel” (cf. Salmo 69, versículo 22 e Evangelho de João, capítulo 19, versículos 28 e 29).

Além da apropriação dos discursos, há ainda o deslocamento do episódio do sacrifício de Cristo que, segundo a tradição cristã, determina o momento mais elevado e sublime do processo de redenção, para o “sacrifício” de Nelsinho em sua relação aflitiva com uma prostituta de aspecto desagradável. Esse deslocamento, não apenas do episódio, como também da linguagem que é utilizada para relatá-lo, tende a subverter os princípios e dogmas contidos no texto religioso e por ele transmitidos como exemplo e ensinamento moral e ético.

O processo de desautomatização e dessacralização se completa pela alternância entre o discurso grotesco do texto ficcional, marcado por uma linguagem seca e carente de elementos de coesão (“dava-lhe mordida ligeira”, “Em cheio a ventosa obscena”), e o discurso elaborado que parodia a linguagem bíblica (“ó esponja imunda de vinagre e fel”).

Vale ressaltar que *Noite da Paixão* não se limita a uma paródia do episódio cristão da Paixão de Jesus. Ela se constitui de elementos que criam um estatuto de complexidade, levando à problematização da subjetividade narrativa e culminando em sua total desarticulação e desautomatização. Esses aspectos podem ser observados a partir do processo discursivo, de caráter fortemente ambíguo, em que se confundem os discursos do narrador, de Nelsinho e do próprio Cristo. Esse aspecto de profusão e entrelaçamento de discursos eclode em uma mistura da linguagem bíblica, complexa e erudita, à linguagem profana e fragmentada do narrador e de Nelsinho, criando um paralelismo ambíguo e irônico entre o famoso episódio bíblico e a aventura mundana da personagem. Este paralelismo é ancorado, ainda, no jogo semântico que se estabelece com a palavra *paixão*, utilizada, no conto, para significar tanto o sacrifício de Jesus quanto o envolvimento físico das personagens.

Um outro ponto que se deve notar é que, no conto, a ironia e a ambigüidade instauram-se não apenas por meio da paródia e do entrelaçamento de discursos, mas já a partir do título, anunciando o diálogo do texto ficcional com o fato bíblico, que será desautomatizado por meio de sua reencenação paródica. Contudo, os primeiros

parágrafos do conto em nada lembram palavras ecumênicas. Ao contrário, denotam um tom baixo e vulgar, qualificando pejorativamente o ser humano e suas atitudes, como pode ser visto já no primeiro parágrafo: “Nelsinho corria as ruas à caça da última fêmea. Nem uma dona em marcha vagabunda” (p. 19). Além disso, os primeiros tipos descritos no conto fazem parte da massa que vive à margem da sociedade: boêmios, homossexuais e prostitutas.

Acrescente-se a isso o fato de que o aproveitamento da linguagem bíblica se faz não apenas pela utilização de palavras cujo campo semântico é o universo religioso, com alguns dos substantivos e adjetivos utilizados para descrever as cenas (por exemplo, sacrifício, agonia, “bálsamo aromático”, “sudário viscoso”, “esponja imunda de vinagre e fel”), mas também pelo fato de que Nelsinho, muitas vezes, reproduz exatamente as mesmas palavras de Cristo (“tereí de beber, ó Senhor, deste cálice?” (p. 22), “Tome e coma: isto é o meu corpo” (p. 23), dentre outras). Neste caso, pode-se dizer que o processo vai além do entrelaçamento de discursos e da mistura de linguagens: há uma colagem do discurso religioso, tal como se apresenta no texto bíblico, na fala da personagem ficcional, aspecto que reforça o caráter de dessacralização do discurso religioso e de desautomatização do episódio bíblico.

Há, dessa forma, um processo tão intenso de desautomatização, que o episódio da Paixão de Jesus acaba por permanecer apenas como pano de fundo para o desenrolar da aventura de Nelsinho. O protagonista é, portanto, a alavanca que iniciará esse processo de desautomatização, que será reforçado pela mistura do sagrado com o profano. Para tanto, o conto principia com a ida de Nelsinho a um lugar santo, mas com um propósito mundano: ele entra na igreja à espera de que apareça alguma prostituta, como de fato ocorrerá. A descrição do clima solene no local sagrado é realizada em um tom irônico pelo narrador, que tem seu discurso entrelaçado ao de Nelsinho. Esses discursos sincretizados, do narrador e de Nelsinho, estão carregados de elementos grotescos e irreverentes, provocando o choque quando em confronto com o aspecto de gravidade da data celebrada, como pode ser exemplificado no excerto abaixo:

A igreja quase deserta, imagens cobertas de pano roxo. Sem se persignar, Nelsinho avançou pela nave, o ranger da areia debaixo do sapato. Arriado de sua cruz, ali o velho Cristo, entre

quatro círios acesos. No banco as megeras, véu preto e preta mantilha, olho à sombra da mão na testa. Uma prostrou-se no cimento, depositou beijo amoroso na chaga do pé.

Nelsinho escolheu a nota menor, deixou-a cair na bandeja. Espreitado pelas guardiãs ferozes do defunto, completou o giro, sovina de beijo. Observou a imagem pavorosa e reprimiu, não soluço de dor, engulho de náusea: Por tua culpa, Senhor, todos os bordéis fechados. Pomposa boneca de cachinho. Falas de sangue, ó Senhor, e não sangras – as viúvas nem espantavam as moscas na ferida aberta. (p. 20).

Percebe-se, então, que a narrativa executa um movimento de inserção do elemento ficcional no substrato oficial para poder, de dentro do contexto, promover o questionamento da “verdade” da tradição, desarticulando os parâmetros ideológicos do fato convencionalmente conhecido. Esse movimento pode encerrar em si uma forte potencialidade crítica, uma vez que a tradição, seja ela religiosa ou cultural, é analisada de dentro para fora, e, portanto, criticada em seus aspectos mais intrínsecos. Quando, na narrativa em questão, se confere o direito de discurso e de participação aos marginalizados, como a prostituta, por exemplo, é dado a toda uma massa de marginalizados um papel que lhes foi negado pelos relatos oficiais. Assim, na narrativa bíblica sobre a Paixão, só há espaço para os “eleitos”, sendo, além da figura de Jesus, a “grande multidão do povo que o seguia. E mulheres batiam no peito e choravam por Jesus.” (Lc 23, 27). No conto, por outro lado, o que se tem é um olhar do marginalizado, daquele que está aliado do centro.

Esse aspecto fortemente desestruturador é ancorado por procedimentos literários que dão o tom da ironia. A entrada da prostituta na igreja é o fato que dá início ao jogo de ambigüidade entre o “sacrifício” de Nelsinho e o martírio de Cristo. A presença de Nelsinho na igreja, no início do conto, causa um desconcerto na narrativa, pois revela o contraste entre a situação solene dos rituais religiosos e as considerações irônicas e profanas provenientes do entrelaçamento dos discursos do narrador e de Nelsinho acerca da circunstância apresentada. Até este ponto, a personagem era espectadora de um contexto que ela passará a protagonizar, ou seja, assim como Cristo foi o escolhido para arquitetar o episódio bíblico, também Nelsinho e a prostituta o são (“Por mais que se ignorassem, eram os escolhidos.” (p. 20).

Ironicamente, a partir desse momento, o narrador passa a chamar Nelsinho de “herói”.

Assim como Cristo, Nelsinho começa a sucumbir ao seu destino. Ao chamar a prostituta de Madalena, torna evidente que já tem consciência da situação que está prestes a enfrentar. Resignadamente, ele conversa com Deus, assim como Jesus fazia, entregando-se ao sacrifício (“Dia de malhar Judas. Porventura sou eu, Senhor?” (p. 21). A partir disso, inicia-se uma espécie de “remontagem” profana da Paixão de Cristo, na qual Nelsinho cumpre, parodicamente, os passos do calvário, a condenação e crucificação, repetindo palavras e frases utilizadas por Cristo ou por outras pessoas que participaram do episódio bíblico, como por exemplo:

Os quartos da frente reservados por meia hora.
- Meu tempo está no fim. (p. 21).

Montada nos seus joelhos, completamente vestida, os pinotes faziam estralar a cama.
- Tome e coma, isto é o meu corpo. (p. 23).

Nelsinho abriu-se em sorrisos – eis o homem!
(p. 23).

- Tem a lábia do diabo.
- Tu o disseste – e entregou-se ao sacrifício. (p. 23).

A desarticulação paródica do episódio bíblico encerra em si tanto a crítica à sociedade moralista, mas que, ao mesmo tempo, acaba por condicionar comportamentos desregrados (representada pelo comportamento profano das personagens), quanto a crítica à postura hipócrita e alienante da sociedade em relação à religião (representada pela figura das beatas). Isso permite perceber que a avaliação crítica só é possível devido a um posicionamento menos neutro por parte do narrador, que não se abstém de expressar sua subjetividade pela enunciação. Além disso, esse narrador se aproxima ou quase adere à personagem principal, realizando um processo de entrelaçamento de discursos, de modo que a narrativa seja constituída pela soma de vários pontos de vista e discursos.

Nelsinho tenta em vão esquivar-se das investidas da prostituta que o persegue, incansável. Ela o amedronta e ele cede, aos poucos, enquanto cenas vulgares são costuradas a frases bíblicas. Essas mesmas frases são utilizadas por Nelsinho que, por fim, dirige-se mais a Deus que a própria

prostituta. A paixão física dá, assim, lugar à Paixão bíblica, pois, mais que uma relação sexual, Nelsinho está participando de um ritual de sacrifício, em que ele é a vítima, o “cordeiro imolado”. A descrição do sacrifício culmina com o entrelaçamento total entre o episódio bíblico e a relação das personagens, em que o narrador utiliza as mesmas palavras que o evangelista para descrever o fim da agonia:

Aos poucos abateu-lhe a resistência – Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?
Em cheio a ventosa obscena, ó esponja imunda de vinagre e fel – Está consumado.
Um grito selvagem de triunfo, beijava-o possessa, olho aberto. Ele apertou a pálpebra, não ver a careta diabólica de gozo.
[...]
O relógio da torre anunciava o fim da agonia. Na rua deserta as badaladas terríveis rasgaram o silêncio de alto a baixo. Nelsinho suspendeu o passo, a terra fugia a seus pés:
- Sou inocente, meu Pai. (p. 26-27).

No ápice da entrega de Nelsinho ao “sacrifício”, há uma maior incidência de construções nominais (“Em cheio a ventosa obscena”, “ó esponja imunda de vinagre e fel”, “Um grito selvagem de triunfo”) ou de construções que carecem de uma maior elaboração lingüística (“beijava-o possessa, olho aberto”, “não ver a careta diabólica de gozo”), enquanto apenas as frases deslocadas do texto bíblico, tal como se apresentam nele, denotam uma melhor elaboração da linguagem (“Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?”, “Sou inocente, meu Pai”). Isso reforça o aspecto de dessacralização da linguagem bíblica que, além de estar entremeada à linguagem tosca do narrador e da personagem, ainda é utilizada no processo de legitimação da paródia profana.

Todas as circunstâncias do desenvolvimento narrativo revestem o clímax de um sentido “anticatártico”, minando as ilusões de salvação e resgate. Assim, a partir do momento em que se inicia a remontagem paródica da Paixão, a narrativa adquire um ritmo muito ágil, que culminará no momento em que, ao final de sua relação com a prostituta, Nelsinho apresenta mais frustração que satisfação e o ritmo torna-se novamente lento, como no início do conto: “O relógio da torre anunciava o fim da agonia. Na rua deserta as badaladas terríveis rasgaram o

silêncio de alto a baixo. Nelsinho suspendeu o passo, a terra fugia a seus pés: - Sou inocente, meu Pai" (p. 27).

Percebe-se, portanto, que não há redenção. Ao contrário, embora aparentemente desprovida de moralidade, a personagem, se não revela sentimento de culpa, evidencia, ao menos, arrependimento e frustração. A religião perde, portanto, seu caráter libertador para revestir-se de ironia e opressão.

Portanto, no conto *Noite da Paixão*, o diálogo paródico entre o sacrifício de Cristo e o de Nelsinho leva a um confronto entre o fato convencionalmente veiculado e uma contrapartida crítica. Há, assim, a desautomatização do relato oficial e sua posterior reescritura, de forma subvertida, com propositais lacunas, para que o leitor as preencha com sua releitura crítica.

1- Mestre em Teoria Literária, Doutoranda em Literaturas em Língua Portuguesa, docente do Curso de Letras da Faculdade Ernesto Riscali (FAER - Olímpia), área de Literatura, e Consultora de Língua Portuguesa e Literatura do Centro de Consultoria Lingüística (CCLi - São José do Rio Preto).

Aceito para publicação em 01/10/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

TREVISAN, Dalton. Noite da paixão. In: _____. *Contos eróticos*. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. p.19-27.



O HOMEM SEM IDENTIDADE: REFLEXÕES SOBRE A ESFERA DO TRABALHO

Shirlene Rohr de Souza¹



Resumo: *Propõe-se uma reflexão a respeito do homem e das atividades que ele desempenha. O homem contemporâneo, pressionado pelas inúmeras exigências da vida moderna, entrega-se a um trabalho sem fim, inúmeras vezes repetido e muitas vezes destituído de um sentido final. Hannah Arendt, em A condição humana, discute as circunstâncias que levaram o homem a se mover no ciclo vicioso do trabalho-consumo, do qual não consegue se libertar e que o condena a formar com os outros uma massa humana apolítica que não se dá conta da perda das identidades.*

Palavras-chave: *Homem Contemporâneo – Trabalho – Identidade*

Resumen: *Una reflexión a respecto del hombre y de las actividades que él desempeña. El hombre contemporáneo, bajo la presión de las inúmeras exigencias de la vida moderna, se entrega a un trabajo sin fin, inúmeras veces repetido y muchas veces destituído de un sentido final. Hannah Arendt, en A condição humana, discute las circunstancias que llevaron el hombre a moverse en el ciclo vicioso del trabajo-consumo, del cuál no consigue liberarse y que lo condena a formar con otros una masa humana apolítica que no se da cuenta de la pérdida de las identidades.*

Palabras clave: *Hombre Contemporáneo - Trabajo - Identidade*

Os sísifos contemporâneos

Para iniciar esta discussão a respeito da esfera do trabalho, convém lembrar a história de Sísifo, a partir de uma síntese colhida em ensaio de Albert Camus:

Os deuses tinham condenado Sísifo a empurrar sem descanso um rochedo até ao cume de uma montanha, de onde a pedra caía de novo, em conseqüência do seu peso. Tinham pensado, com alguma razão, que não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança. (CAMUS, [s.d.], p.174).

A dimensão do castigo de Sísifo só pode ser compreendida quando se pensa na inutilidade de seus esforços, afinal, seu trabalho nada transforma, nada constrói, nada muda. E pior: o anti-herói deve repetir os mesmos gestos infinitamente, sem nada ver como real fruto de seu trabalho. O castigo de Sísifo pode até parecer ameno se comparado ao de outros condenados — veja-se o caso de Atlas, o titã condenado a segurar todo o peso da Terra nos ombros, ou de Prometeu, condenado a ver o seu fígado (que se regenerava à noite), devorado todos os dias por águias famintas. O castigo de Sísifo também pode parecer distante no tempo, dado mesmo o seu caráter mitológico. Todavia, seu esforço não é nem ameno, nem distante: o pesado castigo está muito

próximo da realidade do homem. O seu rochedo parece ter-se multiplicado em incontáveis outros rochedos invisíveis, empurrados “montanha” acima pelos mortais racionais. Invisíveis, mas cuja materialidade é percebida pelo homem, que sente o seu peso a cada manhã, quando se prepara para uma nova jornada. Assim é que o mito de Sísifo ainda é revivido pelo homem contemporâneo, que também se empenha em tarefas repetitivas, muitas vezes pesadas, muitas vezes sem esperança, tantas vezes inúteis.

Apesar de também ser trágico, Camus alerta que o homem contemporâneo é movido pela esperança, o que não ocorria a Sísifo, que tinha plena consciência de sua eterna dor. Ao contrário de Sísifo, o homem tem o alento da esperança: esperança de que um dia possa ser sempre melhor que o outro; esperança de que tudo possa mudar para melhor; esperança de que os filhos possam ter melhor sorte... Enfim, a esperança resguarda o homem da consciência de seu trágico destino. Por isso, esse homem dá-se a suas tarefas sem queixas, religiosamente agradecido por seu destino não ser ainda pior.

Heranças culturais

As diversas culturas e sociedades constituídas pelo homem guardam suas particularidades em relação ao trabalho: divisão de trabalho entre homens e mulheres; participação de velhos e



crianças; o valor de cada atividade, entre outras. Entretanto, ao menos na cultura Ocidental, o trabalho associa-se a um campo fortemente negativo, visto que facilmente é ligado a situações de desconforto, tensão, enfado e desânimo; é como se o trabalho fosse mesmo uma tortura. Mas por que o trabalho do homem se assemelha a um castigo? Que aspectos são associados à esfera do trabalho, capazes de assemelhar atividades cotidianas a um enorme bloco de pedra?

Na impossibilidade de discutir a esfera do trabalho em todas as culturas, convém centrar as discussões sobre a cultura Ocidental, fortemente influenciada pelas culturas greco-latina e judaico-cristã. Tanto de uma cultura como de outra, recebemos influências que incidiram diretamente sobre a construção do conceito de trabalho.

Da cultura greco-latina, herdou-se a concepção básica de organização da sociedade moderna e democrata, bem como a estruturação de algumas línguas e a forma de relacionar-se com as Artes. Dessa cultura herdou-se, também, a concepção de trabalho como uma atividade menor, que deveria ser destinada a escravos, mulheres, estrangeiros e libertos. A valorizada esfera política, espaço permanente de discussões e decisões importantes relativas à *polis*, destinava-se a poucos homens, cujas posses permitiam o afastamento das obrigações cotidianas e dos esforços diários necessários à sobrevivência. Mais tarde, até mesmo esse modo de vida será encarado pelos filósofos como uma atividade evitada das necessidades que cerceiam a vida do homem. Assim, na mais referida² civilização da Antigüidade, o valor dado ao trabalho era apenas secundário.

Por outro lado, a cultura Ocidental constituiu-se também do pensamento judaico-cristão, do qual se herdou principalmente a ordem religiosa com os seus pilares fundantes: a imortalidade da alma e, ainda, sua salvação ou condenação. No que tange à relação de trabalho, o legado é de cunho negativo, visto que a palavra "trabalho" associa-se ao castigo que Adão recebeu ao ser expulso do jardim.

Durante séculos, na cultura Ocidental, persistiu a idéia de que trabalho era mesmo castigo. Acreditava-se que a vida na Terra era apenas uma passagem necessária a caminho do Céu, o paraíso cristão a ser conquistado com boas obras, fé e padecimento do corpo. As riquezas e o conforto ofuscariam os prazeres do Céu, por isso a vida terrena deveria ter bastante sofrimento e trabalho duro para a devida valorização da

imortalidade. Fadigas e penas compõem, portanto, uma preparação da alma para a vida imortal e serena no Céu. Contudo, após o advento da Reforma, houve uma grande mudança no pensamento cristão, iniciado, principalmente, nos países do norte europeu.

O trabalho passou a ser visto como uma capacidade dada ao homem para transformar-se e, ao mesmo tempo, transformar a comunidade e a natureza. Para essa nova tendência no cristianismo, uma outra forma de interpretar a predição dada a Adão: o castigo não seria castigo, mas algo ligado à compensação pela perda de propriedade (o jardim, do qual fora expulso com a família). Essa mudança foi tão expressiva no comportamento dos cristãos protestantes que ajudou a impulsionar um sistema econômico nascente, o que muito bem observou e sistematizou Max Weber (2004). De fato, o novo código de posturas adotado pelos protestantes (muito trabalho e prosperidade como sinal de predestinação) associou-se com muito êxito à lógica do capitalismo.

Assim, da cultura judaico-cristã ficaram para o Ocidente duas faces da mesma moeda-trabalho: para uns, não-abençoados por Deus, o trabalho é mesmo castigo. Por outro lado, o trabalho pode ser uma fonte de bênçãos e prosperidade se realizado com amor, dedicação e observação aos princípios cristãos da convivência.

A partir das heranças culturais, que constituem uma espécie de patrimônio latente, é possível compreender melhor a relação do homem ocidental com o trabalho; é possível entender a sua histórica desconfiança pelas atividades que precisa desempenhar e executar para sobreviver.

Trabalhadores contemporâneos: a massa sem identidade

Em *A condição humana* (2001), Hannah Arendt faz uma minuciosa análise das transformações ocorridas no tratamento que o homem dispensou às necessidades corporais, aos afazeres domésticos, à fabricação do mundo no qual se instala, à política e ao pensamento. Sob a perspectiva do homem contemporâneo, todas estas atividades poderiam ser resumidas na palavra "trabalho", porém, Arendt usa as palavras "labor", "trabalho" e "ação" para classificá-las, levando em consideração, entre outras coisas, as necessidades vitais do homem, o desejo de fabricar

objetos mundanos capazes de transcender a existência do fabricante e o discurso, qualidade que garante a formação de *corpus* políticos sólidos e duradouros. A partir dessa linha de discussão, Arendt mostra o quanto o homem, em seu curso histórico, atribui diferentes valores às atividades que desempenha e aos objetos que constrói e consome. A pensadora alemã mostra como as transformações influenciaram, ou mesmo determinaram, as novas dimensões sociais e culturais alcançadas pelo homem na contemporaneidade e como elas atingiram a relação do homem com o trabalho e consigo mesmo.

É preciso considerar, de acordo com Arendt, que a sociedade, em suas constantes mutações, viveu diferentes formas de pensar o homem, em oposição ao grupo maior, no qual ele está inserido. Assim, temos, na Antigüidade, a esfera da vida privada e a esfera da vida pública; com novos padrões estabelecidos, paulatinamente, passou-se a pensar em esfera particular e em esfera social; com um grande salto de séculos, a burguesia fez surgir os interesses pessoais e os interesses coletivos; hodiernamente, fala-se em interesses individuais em oposição à sociedade de massa.

É natural pensar que, em cada uma dessas etapas, há variações expressivas no comportamento da sociedade e, conseqüentemente, na formação e reformulação de conceitos e, finalmente, no modo como o homem se relaciona com o mundo e com o outro. Gradativamente, imbuído dos ares de seu tempo, o homem vivencia essas transformações sem, no entanto, perceber-se como ator dessas mudanças, pois nunca lhe foi possível ter uma plena consciência de sua participação na sociedade; nunca lhe foi possível dar conta de perceber, relacionar e dominar todos os acontecimentos à sua volta, nem compreender todas as articulações que tramam o grande tecido do desenvolvimento social, político e econômico. E, ao menos no que tange especificamente à esfera do trabalho, o desenrolar dessas formas de pensar o individual e o coletivo sempre esteve intimamente relacionado a fatores econômicos.

Vita Activa - a ótica de Hannah Arendt

Arendt, em seus escritos sobre a condição humana, debruça-se exatamente sobre as atividades do homem, o que ela chama de *Vita Activa* (2001). Esta expressão, tal como usa Arendt, não coincide com o sentido que os antigos

filósofos gregos lhe davam. Para os filósofos da antiga Grécia, a expressão dizia respeito apenas às atividades que eles consideravam “elevadas”, ou seja, relacionadas aos assuntos públicos da *polis*. Por essa razão, os gregos excluía da *Vita Activa* as ocupações que aprisionavam o homem pela necessidade, como o trabalho e o labor. Contudo, ainda na Antigüidade, os próprios filósofos submetem esta expressão a uma mudança: mesmo o modo mais elevado de vida, dedicado aos assuntos da *polis*, estava submetido às necessidades do cotidiano. Por isso, eles passaram a opor *Vita Activa* à expressão *Vita Contemplativa*, sendo que esta passou a expressar o modo de vida dos filósofos, um modo de vida dedicado à elevada tarefa de contemplar e pensar assuntos metafísicos.

Arendt reconhece o peso da tradição filosófica que essa expressão carrega, mas prefere assumir o sentido que a expressão *Vita Activa* recebe a partir da Idade Média, quando “labor” e “trabalho” passam a ser atividades valorizadas — graças à força do cristianismo — e, por isso, passam a compor o leque de atividades da *Vita Activa*. Dessa forma, toda a discussão que aqui se concentra diz respeito ao sentido assumido por Arendt, que propõe uma divisão orientada pelo tipo de atividade desenvolvida pelo homem e a relação que essa atividade mantém com a natureza e com o resultado de seus esforços. A autora desenvolve questões específicas para o *animal laborans* e para o *homo faber*. Também desenvolve uma discussão sobre o modo de vida que se funda no discurso, a ação, ou, como os gregos chamavam, o *bios politikos*.

O *animal laborans* envolve-se em atividades puramente instintivas; as atividades do *animal laborans* são motivadas pela necessidade imediata. Trabalha-se para comer; trabalha-se para viver; trabalha-se para sobreviver. Por isso, o trabalho escravo e o trabalho doméstico são, em sua essência, associados ao trabalho do *animal laborans*, pois pouco importa a criatividade; o que importa é a execução da atividade. Arendt classifica as atividades do *animal laborans* como “labor”, não como “trabalho”.

O *homo faber* envolve-se em atividades efetivamente transformadoras: ele cria objetos para si, com finalidade última. O *homo faber* domina todo o processo de construção. Sua criatividade é instigada pelo secreto desejo de imortalidade, o que o deixa muito próximo ao espírito cristão. Os

objetos criados pelo *homo faber* são construídos para a posteridade, como se eles fossem uma compensação pela fugacidade da existência humana, ou como se representassem sua inconformação pela vida finita.

Opõe-se ao modo de vida subjugado pelas premências da vida terrena o *bios politikos* que se envolve em atividades que exigem, principalmente, a sua capacidade discursiva. É a atividade que se dá na relação direta com a comunidade. Esse modo de vida associa-se ao trabalho dos líderes, que pensam e organizam a sociedade; os resultados das atividades do homem político determinam as regras que devem orientar as ações dos outros homens. Historicamente, essas atividades estiveram associadas ao poder vigente, mesmo que a capacidade de articular-se politicamente em pequenos grupos seja própria de todo homem.

O trabalho sem sentido e o homem sem identidade

Essas diferenças não pressupõem uma classificação histórica, por sociedades, como se elas fossem produtos de momentos estanques. Modos de vida submetidos às necessidades da vida e modos de vida dedicados aos prazeres da vida podem conviver num tempo sincrônico. No entanto, as características e as circunstâncias de um determinado tempo histórico podem fazer com que as atividades relacionadas a um modo de vida recebam valores diferentes, fazendo com que uma atividade seja mais prestigiada que outra. Assim é que o artesão da Idade Média, por exemplo, exímio *homo faber*, tinha o seu trabalho reconhecido pela sociedade em que estava inserido. Os objetos produzidos por eles eram consumidos por todos os estratos sociais que constituíam a sociedade daquele momento; todos sabiam de onde vinha determinado objeto e quem havia dado a ele aquela forma. Mas o desenvolvimento econômico fez a sociedade substituir o artesão pelo operário, participe dos processos de mecanização e produção de objetos em grande número e em tempo mínimo. Começa a surgir, nesse momento, uma nova categoria de trabalhadores, envolvida em um trabalho automatizado, que produz em série, sem domínio de início e fim do processo de construção dos objetos. Mas, ainda assim, durante algum tempo, os operários envolviam-se em processos de

produção voltados para suprir necessidades criadas pela sociedade. Hoje, essa produção de objetos deixou de estar vinculada a uma necessidade do homem; agora, a produção de objetos vincula-se mais a uma vontade de consumir variações de um mesmo produto. A produção passou a se relacionar diretamente com um novo tipo de prazer, particular à sociedade de massa: o mero prazer de consumir.

Já sem o domínio do processo de construção, o homem perdeu o sentido final de seu trabalho. Para quê ele produz? Para quem ele produz? Para quantos ele produz? O destino de tudo o que é produzido é o consumo de uma sociedade de massa que, alheia à perversidade do sistema, consome cada vez mais e exige cada vez mais.

A sociedade de massas é a sociedade do consumo desenfreado que se envolve em um tipo de trabalho muito semelhante ao castigo de Sísifo: não há um sentido final atribuído àquilo que produz. Assim como Sísifo, o trabalhador das sociedades de massa não vê finalidade no que faz e nem mesmo consegue enxergar uma saída para dar um ponto final ao processo excessivo de produção.

Em uma sociedade de massas, não importam as relações interpessoais, e as relações interdiscursivas de afeto cada vez mais perdem espaço, visto que o jogo do poder se inscreve fortemente no discurso e interdita as ameaças contra a ordem instaurada. Tudo está na ordem do discurso, como nos lembra Foucault (1996). Aliás, a serviço do poder, o discurso voltou a ser mencionado como mero instrumento de comunicação, demonstrando que, nestes tempos, importa menos a sua capacidade fazer interagir os sujeitos.

A sociedade de massas é constituída de homens sem identidade. É constituída de homens que – por mecanismos extremamente eficientes – tiveram seu comportamento e sua linguagem padronizados. Inserido na sociedade, agora, há o indivíduo desejoso de ser igual ao outro e ter aquilo que o outro possui. O indivíduo contemporâneo usa a sua força para produzir dinheiro e dinheiro para consumir felicidade. Assim é que ele é consumido pelo sistema, que encobre o seu rosto e rouba-lhe a voz, perigo contra o qual Marx (1998) já havia alertado.

Arendt mostra, assim, o inacreditável retorno da humanidade ao estágio em que predominava a atividade do *animal laborans*. Novamente, o

interesse do homem passou a ser exclusivamente a sua própria sobrevivência. O homem desinteressa-se pelos acontecimentos políticos e exime-se de qualquer decisão que possa ser de interesse de todos. Ele prefere voltar-se para si mesmo, ou seja, voltar-se para aquilo que julga ser a coisa mais importante do mundo: ele mesmo.

Sísifo: uma última consideração

Para encerrar, é preciso retornar ao mito de Sísifo, a fim de iluminar um aspecto que nesta discussão ficou oculto: Sísifo, contrariando uma lógica vigente e dominadora, acreditou em si mesmo. Ele, um simples mortal, teve a ousadia e a coragem de contrariar os deuses e enfrentá-los. Enquanto pôde, enquanto vivo, ele se recusou a aceitar o destino que os deuses lhe haviam reservado. Credo em si mesmo, ele conseguiu água cristalina para a cidade de Corinto; credo em si mesmo, impediu a sua morte prematura; credo em si mesmo, fugiu dos infernos, com o consentimento do ludibriado Hades; por crer tanto em si mesmo, conseguiu viver até a velhice e com qualidade de vida: à beira-mar, vendo o sol nascer e se esconder todos os dias.

Seria, então, possível ao homem contemporâneo contrariar a lógica capitalista? É possível que o homem possa romper com a superestrutura imposta pelo Mercado, impiedoso deus dos tempos modernos? É possível se rebelar contra a sociedade de massas e lutar por uma sociedade de identidades, em que os discursos sejam ouvidos e que os desejos não se confundam com o consumo? De qualquer forma, ao homem

contemporâneo resta a condição de perpetuar o mito de Sísifo, seja pelo trabalho repetitivo, regulado e controlado, seja pelos momentos em que o anti-herói, vivo e revoltado, enfrenta os deuses — mesmo sabendo que sua rebeldia não ficaria impune — e tenta mudar o seu destino.

1- Mestre em Estudos Literários pela UFES e docente da UNEMAT, campus universitário de Alto Araguaia, na área de Língua Portuguesa.

2- Evitou-se, deliberadamente, usar a palavra “desenvolvida” para a antiga civilização grega.

Aceito para publicação em 10/10/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de R. Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de U. T. Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de L. F. de A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução de L. C. de C. e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Tradução de J. M. M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PARA LOBIVAR MATOS: UM NOME JÁ RECONHECIDO PELA CRÍTICA

Susylene Dias de Araújo¹



Resumo: Lobivar Matos (1915-1947), poeta que em *Areôtorare*, seu livro de estréia, no ano de 1935, apresentava-se como desconhecido, é o assunto deste artigo, na tentativa de reunir alguns escritos sobre sua vida e obra para assim contrariar a perspectiva inicial de um artista relegado ao esquecimento. Acreditamos que no momento em que a visada crítica se volta para esta produção, os estudos culturais desenvolvidos em Mato Grosso do Sul cumprem com a importante função de considerar a literatura e a sociedade numa natureza composta, conforme aqui será observado.

Palavras-chave: Lobivar Matos, estudos culturais, literatura em Mato Grosso do Sul.

Abstract: Lobivar Matos (1915-1947), a poet who in his first book, *Areôtorare*, introduced himself as an unknown author, is the subject in this article which tries to put together some written texts about his life and work and then to contradict a first perspective of an artist left to the forgetfulness. We believe that at the moment in which the critical view turns to this production, the cultural studies developed in Mato Grosso do Sul accomplish the important function of considerate the literature and the society in a composed nature, according to what is going to be seen here.

Keywords: Lobivar Matos, cultural studies, literature in Mato Grosso do Sul.

Introdução

O espaço conquistado pelos Estudos Culturais no contexto brasileiro a partir dos anos de 1990 possibilitou que se tornassem evidentes as ligações entre a forma social e a estética, de certa forma uma iniciativa por aqui tomada pelas reflexões do crítico Antonio Candido, ao insistir no enfoque da literatura e da sociedade.

Para validar a idéia de que toda interpretação de uma manifestação cultural encerra opções voltadas à teoria e à prática e que tais opções são marcadas pelo momento histórico em que se dão e em que estas são modeladas pelas determinações próprias do tempo, no que diz respeito à literatura, o texto literário, a partir da ótica dos estudos culturais, passa a ser considerado em suas confluências e interações com outros objetos e/ou identidades culturais. De um ponto de vista da prática dessa intenção, a crítica toma como procedimento a identificação ou a recuperação de obras que, distanciadas das esferas canônicas, passam a ser lidas por meio de um instrumental teórico multicultural.

Seguindo essa nova alternativa, uma revisão na questão da cultura local, ou mais especificamente, novos olhares para a literatura produzida em nosso espaço regional vêm se despontando, e o exemplo a ser mencionado em nosso estudo diz respeito a um crescente avanço

nas considerações sobre a obra produzida pelo escritor Lobivar Matos (1915-1947). A partir de uma nova visada para a Literatura produzida em Mato Grosso do Sul, o mencionado autor, pelo conjunto de sua obra, tem sido assunto, atualmente, de artigos, resenhas e estudos acadêmicos. No último Congresso Internacional da ABRALIC, realizado no Rio de Janeiro no ano de 2006, Lobivar foi tema de 3 trabalhos apresentados em 3 diferentes Seminários, o que atesta a assertiva aqui apresentada. Nesta oportunidade, a guisa de um pequeno mapeamento, analisaremos algumas dessas aparições, fato característico de novos traços que desenham o perfil da crítica, no momento em que esta se volta a questões discursivas, cujos objetivos estão pautados pela reconstituição da memória cultural.

Três críticos, apresentados na seqüência dos trabalhos que prestigiaram a ótica dos Estudos Culturais em Mato Grosso do Sul, constituirão o *corpus* norteador de nosso estudo: José Octávio Guizzo, jornalista e colaborador da Revista *Griffo*, publicação hoje extinta, mas de importante circulação para a divulgação da cultura de Mato Grosso do Sul; Paulo Sérgio Nolasco dos Santos e Maria Adélia Menegazzo, ambos estudiosos da literatura sul mato-grossense que, conforme já mencionamos, dedicaram parte de seus interesses à abordagem de aspectos da poética local e



também de Lobivar Matos, o poeta que se autodenominou “desconhecido”. José Octávio Guizzo será focado por seu artigo “Lobivar Matos – a ilusão e o destino do poeta desconhecido”, publicado na edição de setembro de 1979 da já mencionada revista *Griffo*; Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, visto por seu ensaio “Sobre um inédito de Lobivar Matos”, dedicado em 1999 à figura intelectual de um dos guardiões da cultura do Estado de Mato Grosso do Sul; o professor José Pereira Lins, publicado pelo GT de Literatura Comparada da ANPOLL, na sessão de Fóruns da *home page* da Associação; e, finalmente, Maria Adélia Menegazzo, que será mencionada por seu artigo “Matos e Barros: memória e invenção da modernidade na poesia sul-mato-grossense”, encontrado na revista *Letras de Hoje* e publicado em junho de 2001 em Porto Alegre-RS. A ligação entre os autores se mostrará como elemento de motivação para que, a partir de seus escritos, um nome artístico, mencionado na assinatura de Lobivar Matos, seja apresentado a novos olhares que passam a ser direcionados para a obra desse escritor por muito tempo esquecido.

Lobivar de Matos – A ilusão e o destino do poeta desconhecido, por José Octávio Guizzo

Neste artigo, o jornalista dedica quatro páginas da revista *Griffo*, na edição de setembro de 1979, para falar de um certo Lobivar, a quem ele mesmo se refere como aquele que não fora simplesmente um homem, e sim uma *convulsão humana*. Com a intenção de situar o leitor na linha do tempo da época referida, o autor menciona o Modernismo Brasileiro a partir de suas limitações locais, que inicialmente restringiram o movimento ao eixo do sudeste brasileiro, já que a região sul-mato-grossense historicamente só se fizera descoberta com o advento da Guerra do Paraguai e com a chegada da primeira locomotiva em 1914.

Minucioso, o autor comunica ao leitor, com exatidão, um tempo determinado, o dia 12 de janeiro de 1915, ano em que o Modernismo despontava em Portugal e, um lugar, a rua 13 de maio, nº 615, na cidade de Corumbá, hoje pertencente ao estado de Mato Grosso do Sul, para ilustrar o nascimento de uma criança que curiosamente recebera o nome de Lobivar. Por conta de um erro do tabelião, ao se confundir na

escuta do nome Lorival, para a transposição escrita da curiosa forma Lobivar, um nome incomum fora designado para uma criança comum, que passou sua infância tranqüila pelas ruas da “cidade branca”, título pelo qual até hoje a cidade sul-mato-grossense do extremo oeste brasileiro é conhecida.

Até este ponto do artigo, temos a impressão de que as fontes do autor estão registradas em sua memória ou guardadas por pessoas próximas a Lobivar Matos. Tais impressões podem ser confirmadas quando, no início do quarto parágrafo, Guizzo confessa que, conforme o que conta o letrista Clio Proença, conterrâneo do poeta, Lobivar sabia mais ouvir do que falar.

Outra questão a ser considerada no artigo diz respeito à formação intelectual de Lobivar Matos. Para justificar suas inclinações poéticas, Guizzo afirma que Lobivar fora leitor do poeta Castro Alves e que, por uma curiosa coincidência, ambos tinham suas mães chamadas pelo nome de Brasília e ambos ficaram órfãos prematuramente. Assim, na mesma linhagem do poeta baiano, Lobivar Matos também buscava o conhecimento de seus conterrâneos, destacando-se, em sua formação como leitor, a poética de Pedro de Medeiros, poeta corumbaense e mestre, a quem coube a dedicatória daquele que talvez tenha sido seu primeiro poema, publicado na *Folha da Serra* de fevereiro de 1932, n. 5, ano 1 e aqui transcrito: / *Corumbá deslumbrante. Dorme na harmonia/ O teu sono infinito, / Nas rochas de granito, / Sob a luz sombria do calor*. Na seqüência, José Octávio Guizzo passa a tratar da maturidade de Lobivar Matos como poeta e assinala o desconhecimento da crítica, que não conhecia de Lobivar um único soneto. Assiduamente colaborando com a *Folha da Serra*, Lobivar assinava uma parceria com Cecílio Rocha e Etumbirdes Serra, também poetas da região, formando na contramão da tradição do Parnasianismo brasileiro a tríade da iniciação modernista sul-mato-grossense.

Outro destaque especial do artigo diz respeito ao ano de 1933, quando Lobivar Matos, aos 18 anos, dá um passo importante em sua formação, na ocasião em que sua avó consegue custear sua ida para o Rio de Janeiro, onde o jovem escritor é recebido por Filinto Muller, figura representativa do governo Vargas, padrinho dos mato-grossenses que por lá tentavam se aventurar. O relato segue para nos revelar aqueles que seriam os anos mais

significativos na vida de Lobivar Matos, que, após ingressar na Faculdade Nacional de Direito do então Distrito Federal, contrai núpcias com Nair Gomes de Araújo, com quem mais tarde viria a ter dois filhos: Silvio e Suely. Nessa esteira, o artigo menciona o ano de 1935, quando o público da época recebe *Areôtorare*, editado a partir de uma seleção de poemas que já vinham sendo publicados pela *Folha da Serra*.

Para finalizar o seu artigo, José Octávio Guizzo dá um salto para o ano de 1941, quando Lobivar volta a morar em Corumbá para ali servir como porta voz de seu povo. Em seguida, motivado pela sua inquietação, Lobivar transfere-se para Cuiabá, onde escreve para o Estado de Mato Grosso e de onde volta para o Rio de Janeiro para trabalhar como censor, revelando mais uma vez a sua face contraditória, pois, apesar do desempenho dessa função, Lobivar colabora constantemente com a imprensa carioca. Nessa mesma época, o homem Lobivar Matos contrai uma úlcera que, nos seus dizeres, “o obrigava dolorosamente a tomar leite”. O dia 27 de outubro de 1947 marcou o fim da vida de Lobivar Matos, uma vida repleta de literatura e que se encerrava, após muita luta, nos confins da Casa de Saúde Pedro Ernesto, no Rio de Janeiro. Morria o Lolito.

Sobre um inédito de Lobivar Matos, Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos inicia seu ensaio com a alegria de quem acaba de receber um presente. Segundo o autor, trata-se da cópia do poema “Sol”, manuscrito pelo próprio Lobivar Matos, datado de 1938. Após a transcrição do poema, Santos se apresenta como membro da linha de pesquisa “Limiares Críticos” da ANPOLL, justamente quando, num outro ponto do país, mais precisamente em Belo Horizonte-MG, quando esse grupo se encontrava reunido, o professor Santos acreditava ser este o momento para que, tendo Lobivar Matos como referência, os limiares fossem repensados. Em seguida, Santos observa dois fatos que se interligam na vida literária, na crítica e na academia universitária. Primeiro, por seu desconhecimento do nome deste poeta tão expressivo da literatura brasileira e depois pela imagem de uma espécie de “alfândega” que elege e condena alguns nomes artísticos ao esquecimento. Para Santos, seu interesse sobre Lobivar Matos nasce com o conhecimento de um

“dossiê” e da leitura do livro publicado sob o título de *Lobivar Matos – o poeta desconhecido*, cuja posse e autoria são assinadas por José Pereira Lins, um nome comum para a literatura produzida em Mato Grosso do Sul, o que leva o professor a mencionar:

Também isso veio ao encontro de um projeto de estudo, ainda restrito, que desenvolvo sobre a produção artístico-cultural sul-mato-grossense, cujo objetivo parte da constatação de que a região sul-mato-grossense não foi devidamente mapeada em sua rica diversidade cultural. Essa região, do extremo oeste do Brasil, marcada na sua formação por um variado processo migratório, favoreceu-se grandemente no desenvolvimento da sua produção artístico-cultural. Daí que, o objetivo principal desse projeto de estudo é a recuperação, registro e divulgação de aspectos e/ou questões específicas da região e que ainda não foram devidamente estudados e pesquisados. (SANTOS, 1999).

Em seguida, as observações de Santos apontam para o acesso ao conjunto da obra lobivariana como uma *chave* para novas considerações acerca das condições que se somam como forças conjuntas para a divulgação de um nome e de uma obra, o que também colabora para que Corumbá, a “cidade branca” de Mato Grosso do Sul e cidade natal do poeta, também se faça presente.

Justificando a “roupagem modernista” de Lobivar Matos pela referência a Tasso da Silveira e pelas considerações do poeta Manoel de Barros, amigo e contemporâneo de Lobivar, Santos considera a importância da reedição dos volumes de *Areôtorare* e *Sarobá*, datados de 1935 e 1936, respectivamente. Nesses exemplares, Nolasco visualiza a importância das obras como uma vigorosa fonte de estudos e costumes da região, sem contar na qualidade poética também mencionada.

Com efeito, há que se sublinhar a maestria com que o poeta corumbaense se utiliza do verso livre, da notação elíptica do verso e da disposição gráfico-espacial na folha em branco, num procedimento modernista, para criar imagens que, como no poema “Aranha tecedeira”, brotam da própria tessitura textual para significar a relação analógico-comparativa entre a “aranha-tecedeira” e o poeta que tece sem glória fios de seda, fios leves de ouro nas

fibras da sensibilidade humana.” Nesse sentido poderiam se justificar relações de homologia entre o poeta desconhecido e o autor da Educação pela Pedra, João Cabral de Melo Neto, por exemplo, nos poemas “tecendo a manha” e catar feijão. Outros versos lobiarianos tematizam a grandeza das coisas simples que muitas vezes lembram a poética de seu contemporâneo Manoel de Barros. Como nessa primeira estrofe do poema “Lavadeiras”. “A manhã – lavadeira velha – esfregou o sol/ e o estendeu na terra para secar [...]. (SANTOS, 1999).

Nos parágrafos finais do seu artigo, Santos relembra o cognome com o qual o próprio Lobivar se autodenominou, para chamar a atenção do redirecionamento da historiografia como uma das questões fundamentais da crítica literária contemporânea. Nolasco nos faz lembrar que o “poeta desconhecido”, por razões sócio-econômicas, tem sua obra e sua trajetória relegadas ao esquecimento, situação encarada como um apelo para que o dilaceramento do cânone nacional vigente seja evidenciado. Como conclusão de suas observações, Nolasco reconhece o quanto a literatura tem se nutrido de nomes que, como o de Lobivar, estão na classificação de ilustres, porém, desconhecidos.

Matos e Barros: memória e invenção da modernidade na poesia sul-mato-grossense, por Maria Adélia Menegazzo

Ao apontar a revisão crítica da modernidade como uma possibilidade de retomada da questão regionalista numa perspectiva plural, Maria Adélia Menegazzo, em seu artigo intitulado “Matos e Barros: memória e invenção na poesia sul-mato-grossense”, publicado no v.37 da revista *Letras de Hoje*, de junho de 2001, em Porto Alegre-RS, convida o leitor à reflexão a partir do caso da poesia sul-mato-grossense no sentido em que esta, sempre vista como regionalista, fica enquadrada pelos parâmetros naturalistas, numa visada que, ainda segundo a estudiosa, favorece leituras que rejeitam e excluem a memória e a invenção da modernidade. Ainda como introdução do artigo, Menegazzo aponta o senso comum e a divisão político-geográfica que deu origem ao Mato Grosso do Sul em 1977 como fatores contribuintes para a continuidade de uma reprodução limitada culturalmente, capaz de afastar a abordagem plena

do fenômeno literário considerado, por exemplo, no reposicionamento dos autores e das obras, o que resultaria em atualização a cada leitura.

Na primeira parte do recorte do *corpus* da análise proposta por Menegazzo, Lobivar Matos é apresentado como o autor de dois livros apenas, *Areôtorare* (1935) e *Sarobá* (1936), livros de poemas iniciados por prefácios que confirmam as observações da estudiosa a respeito da modernidade em relação à produção sul-mato-grossense. Observa a autora:

[...] já no primeiro livro anunciava a sua indisposição às formas apropriadas, ao sentimentalismo romântico-parnasiano e à visão da Arte como divertimento espiritual. Pretendia, assim, contribuir para a poética Nacional, então modernista. (MENEGAZZO, 2001, p. 236).

Concentrando suas atenções nos títulos escolhidos por Lobivar Matos para seus livros, Menegazzo reconhece a opção do poeta pela margem, pois só um artista engajado com o seu tempo e seu espaço poderia prestigiar o termo indígena *Areôtorare* em seu livro de estréia, e, em seguida, tornar conhecido a palavra *Sarobá*, nome de um bairro de negros de sua Corumbá.

Ao reconhecer a estratégia do poeta, a autora observa como Lobivar opera para que o termo *Areôtorare* atenda, em dois sentidos, a um apelo de inclusão: primeiro, quando buscamos o sentido da palavra para designar o índio sábio da tribo dos bororos, o responsável privilegiado pelo saber na tribo, o que remete à função social do poeta, ao disponibilizar a sua arte para se tornar a voz das minorias. Num outro sentido, o poeta, estando no Rio de Janeiro, por ocasião da publicação de seu livro, “estende os limites da margem”. (MENEGAZZO, 2001, p. 236).

Assim, quando menciona o poema de abertura de *Areôtorare*, intitulado “Destino do Poeta Desconhecido”, Menegazzo enuncia a disponibilidade do poeta para narrar e anunciar. Ao citar os versos em que o poeta se declara como o poeta desconhecido por não saber sobre o destino que o esperava, já que se considerava o próprio destino, a estudiosa reconhece a habilidade de Lobivar Matos para a poesia construída e redimensionada a cada palavra, como aquilo que ela mesma chama de artefato. Ainda na consideração desse poema, Menegazzo encara a imagem do poeta como um andarilho, um

observador da realidade envolto pelo deslumbramento da natureza e de sua realidade social, entre outras temáticas nitidamente modernistas.

Para se referir ao segundo livro assinado por Lobivar Matos, a autora esclarece que segundo o próprio poeta, o termo “sarobá” também assume mais de um significado. Com o deslocamento do acento para a sílaba anterior, a forma saróba refere-se a um termo usado na região do Pantanal para designar um lugar sujo, reservado ao criadouro de cobras. Já a forma sarobá, o nome do bairro de parte da população negra de Corumbá, é o “lugar sujo, templo eterno da miséria, mancha negra bulindo na cidade mais negra do mundo”, conforme palavras do próprio poeta. Também mencionando o poema de introdução da obra, a autora considera a sonoridade e o tratamento dado às palavras escolhidas por Lobivar Matos como inovação capaz de definir as imagens espaciais que o rodeavam. Finalmente reconhece:

Lobivar Matos colaborou, ainda, com a imprensa matogrossense de Cuiabá, Corumbá e Campo grande, através de crônicas reveladoras de sua visão de mundo. Desse modo, o poeta ao anunciar ou definir quadros da realidade através de seus versos recompõe a história. (MENEGAZZO, 2001, p. 238).

Na seqüência do artigo, a autora volta suas atenções para a poética de Manoel de Barros, já que sua intenção é traçar um paralelo entre memória e invenção da modernidade na poesia produzida em Mato Grosso do Sul. No entanto, nosso enfoque fica limitado à consideração da primeira parte do artigo, em que a autora faz referências específicas à poética lobivariana.

Três autores e suas diferentes considerações: José Octávio Guizzo, que tenta percorrer o caminho da vida intelectual e pública de homem que por ele mesmo se fizera, Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, que evoca o reconhecimento de um importante poeta brasileiro, mais especificamente oriundo de sua terra, gente de sua gente, e Maria Adélia Menegazzo, que torna explícita a recuperação da memória de um poeta cuja tradição pode significar a revisão crítica de valores e autores utilizados pela historiografia para compor uma história da literatura em Mato Grosso do Sul. Na esteira dos estudos aqui explicitados, outros artigos têm apontado a poética de Lobivar Matos

como assunto para um número crescente dos estudos culturais em nossa região. Conforme já mencionamos, destacamos aqui a nossa própria ousadia, em alguns momentos sublimados pela Academia, em evidenciar o nome e a obra de Lobivar Matos por apresentar partes de nossa pesquisa em importantes congressos de literatura realizados no país desde 1999.

Como parte dessa iniciativa, destacamos também o trabalho desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em que Lobivar e sua obra se tornam objetos de estudo de minha tese de doutorado, ainda em andamento. No ano de 2006, o tema “Lugares dos Discursos” trouxe para a realização do Congresso Internacional da ABRALIC e para o seminário na audiência do tempo: “Regionalismo e intertextualidade na literatura de Mato Grosso: um breve estudo sobre Lobivar Matos”, apresentado por Genivaldo Rodrigues Sobrinho, pesquisador da Universidade do Estado de Mato Grosso, e, em recorte mais específico, nessa mesma ocasião, o seminário “Regionalismos Culturais: trocas, transferências, traduções” abrigou o tema regionalismo e negritude na poética lobivariana, desenvolvido por José Antonio de Souza, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Ao chegarmos às considerações finais de nossa proposta, verificamos que a atuação dos estudos culturais proporciona novas alternativas para a literatura produzida no Estado de Mato Grosso do Sul, já que a seleção de obras a serem lidas ou relidas pela crítica passa a ser tratadas dentro de novas possibilidades de experiências. Na prática, essa proposta de reconsideração, ou como apontam alguns, de dilatação do cânone nacional constituído, cumpre com uns dos primordiais papéis do exercício dos estudos culturais: a visível consideração das diferenças.

1- Mestre em Letras pela UFMS, doutoranda em Letras pela UEL - Universidade Estadual de Londrina e docente da UFMS, área de literatura.

Aceito para publicação em 23/11/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GUIZZO, José Octávio. Lobivar de Matos: a ilusão e o destino do poeta desconhecido. *Grifo*, Campo Grande, n.5, p. 57-60, 1979.



MATOS, Lobivar. *Areôtorare*. Rio de Janeiro: Irmãos Ponguetti, 1935.

_____. *Sarobá*. Rio de Janeiro: Minha Livraria, 1936.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Matos e Barros: memória e invenção da modernidade na poesia sul-mato-grossense. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.37, n.2, p. 235-239, 2001.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Sobre um inédito de Lobivar Matos. Disponível em: <<http://www.letas.ufmg.br/gt/ndex/htm>>. Acesso em 01 jun. 2007.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

CEVASCO, Maria Elisa. Literatura e estudos culturais. In: BONNICI, Thomas. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2.ed. Maringá: Eduem, 2005. p.267-273.

CULLER, Jonathan. Literatura e estudos culturais. In: _____. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Becca, 1999. p. 48-58.

O SAGRADO E O PROFANO EM “ENTRE TINIEBLAS”, DE ALMODÓVAR

Edilene Gasparini Fernandes¹



Resumo: No artigo analisamos as imagens do sagrado e do profano representadas no filme *Entre tinieblas*, de Almodóvar, lançado em 1983. Leituras bíblicas entrelaçam-se com a visão almodovariana sobre a supremacia do poder feminino dentro de um cenário barroco, carregado pela presença do desejo, tão comum às suas obras.

Palavras-chaves: Sagrado, profano, Gênesis, paródia, desejo.

Abstract: The article analyses the images of the sacred and the sinful presented in the film *Entre tinieblas*, from Almodóvar, launched in 1983. Biblical readings are entwined with the almodovarian view of the supremacy of the feminine power inside a baroque stage, stressed by the presence of the desire, so common in his works.

Keywords: Sacred, sinful, Genesis, parody, desire.

Entre tinieblas (1983) é iniciado com uma cena bastante forte. Yolanda sobe as escadas que conduzem ao apartamento do namorado a fim de entregar a ele a droga pela qual ele ansiava, mas que, logo ingeri-la, será a sua *causa mortis*.

Almodóvar é sempre genial e, neste filme, em especial, as imagens são todas muito alusivas a capítulos bíblicos. Yolanda lembra Eva e a droga, o fruto proibido que certamente levaria o namorado ao sofrimento ou à morte.

Uma maçã, simbolizando o pecado original, condenou a humanidade ao sofrimento, à mortalidade, diz a lenda. Uma namorada, carregando alguns gramas de heroína envenenada para seu namorado violento, principalmente se vestida de preto e com óculos de sol tão marcantes, aproxima sua figura da imagem da serpente do *Gênesis*.

Tanto quanto a maçã ofertada pela mulher/serpente, no primeiro capítulo bíblico, a heroína trazida por Yolanda é símbolo de dominação dela sobre o namorado e, em maior extensão, do domínio da criatura mulher sobre o homem, que tem como principal estratégia o desejo. E é sobre essa idéia que o filme se sustenta.

O desejo, em Almodóvar, “tem o significado de força da natureza - pulsão original tão próxima da morte quanto da vida. O desejo impregna os diálogos, (des) norteia os personagens, leva situações ao paroxismo” (SCALZO, 1994, p.4).

Mesmo que muitas vezes esses personagens pareçam patéticos ou desesperados, ainda assim, o desejo é uma concessão de igualdade que Almodóvar lhes faz. Mulheres, homossexuais e

travestis se igualam por meio do desejo.

Tal estilo marcado pelo excesso, pelo grotesco, traduz fortemente a busca do cineasta pela expressão estilística que encontrou no barroco sua maior afinidade.

É evidente que há várias leituras possíveis de serem feitas tanto sobre o *Gênesis*, quanto sobre a primeira cena de *Entre tinieblas*, por isso, propomos aqui uma delas, sem jamais fechá-las. As obras de Almodóvar são extensas demais em termos de imagens e significações para ousarmos delimitá-las.

A ausência de homens, porém, em *Entre tinieblas*, parece sugerir uma auto-suficiência feminina, uma fortaleza que resiste a tudo: os homens se vão e elas permanecem, como acontece com o namorado de Yolanda e com o marido da condessa, reforçando, assim, a idéia de força que Almodóvar defende terem as mulheres. Os poucos homens que aparecem no filme são apenas figurativos e o mais freqüente deles é um padre que vive, de certa forma, amasiado com uma das freiras do convento.

Existe no filme uma proporção inversa entre a condição de Yolanda e das freiras. Yolanda é a artista, aquela que representa, no palco, outros papéis que não o de si própria. No entanto, a sinceridade é sua característica mais marcante, às vezes até ácida. Nenhum dos olhares que lança é dissimulado ou falso.

Em contraposição, o comportamento das irmãs é o que mais se encaixa dentro da palavra representar, porque elas são quem carregam as características de atrizes no seu dia-a-dia. Até o



cumprimento que trocam entre si nos corredores, uma repetição de palavras de amor obrigatórias, ditas com os olhos envoltos em raiva e sarcasmo, os dentes cerrados, são alguns exemplos, entre muitos outros, de como o amor entre aquelas religiosas não guarda relação nenhuma com seus votos de amor cristão ao próximo. São cumprimentos permeados de ironia destrutiva cujo ingrediente principal é a disparidade entre a docilidade do significado das palavras e a expressão de seus rostos ao dizê-las.

Almodóvar faz despencar, com estas imagens, a estrutura católica, ou religiosa em geral, que começava a ruir no final do século passado para dar lugar à avalanche mística que vai em busca do autoconhecimento humano.

A cena da queima dos livros pela madre, lembrada por Yolanda como uma volta à Idade Média, quando a igreja católica detinha o poder total sobre os governos e as pessoas, reforça a dominação da madre sobre as freiras do convento. Só ela deve determinar o que é certo e o que é errado. Escrever livros pornográficos torna-se, então, proibido dentro das paredes do convento: “O que as pessoas diriam se soubessem que uma freira é quem escreve os livros eróticos de maior vendagem atual”, diz a madre. Consumir cocaína, por outro lado, fica sendo perfeitamente lícito, desde que desconhecido exteriormente ao convento.

A madre, poder supremo daquele lugar, é o símbolo da corrupção camuflada. Irmã Rata dos Esgotos escreve livros pornográficos usando um pseudônimo, irmã Esterco é viciada em ácidos e irmã Víbora é amasiada do padre que atende ao convento.

Toda esta distorção é vista como normalidade entre as próprias irmãs, o que nos comprova que os tabus, em Almodóvar, tornam-se familiares. Tanto o é que a família que se formará a partir da dissolução do convento resulta da ligação entre o padre e uma freira, irmã Víbora. Situação muito semelhante, ainda, e mais uma vez, ao dito “início do mundo” do qual fala o Gênesis. A serpente bíblica, que para Almodóvar se transmutou em víbora e se tornou, portanto, muito mais perigosa, dá início a um novo mundo, agora marcado pelo pecado e pela vergonha.

Presença de animais

Existe um tigre que vive sob o mesmo teto que as freiras e comporta-se como um gatinho. O tigre

é um animal ao qual geralmente se associam idéias relativas ao seu poder incontrolável, à sua ferocidade. Há entre essa imagem do animal e o nome dele no filme, Niño (menino, em espanhol), um contraste significativo. Toda a ferocidade e a sensualidade do animal ficam diminuídas pela doçura do seu nome: Os animais, em seu grau de complexidade e evolução biológica, desde o inseto e o réptil ao mamífero, expressariam a hierarquia dos instintos (CIRLOT, 1984). De alguma forma, as freiras domam esse instinto animal de caçador do tigre, menosprezando-o, tratando a fera como se fosse uma criança. Nessa briga de poderes, o feminino vence o animal que esquece a natureza de suas origens e aceita a dominação pelas mulheres.

É, no mínimo, esdrúxula a idéia de manter um tigre de estimação solto no quintal da própria casa. Porém, há, entre o tigre e as outras irmãs, sobretudo irmã Esterco, uma relação forte que se confunde nos limites entre poder e desejo. O tigre é o segundo macho da casa. O primeiro, o padre, já sofre a dominação de irmã Víbora. O tigre é a imagem do homem dominado pela mulher. Um tigre com este nome, Menino, não pode mesmo atacar ninguém.

Estendemos, ainda, a imagem que estamos compondo para inserir o tigre Niño numa arena de domadores, em que as freiras o adestram para agir como querem. Isso explica o som dos tambores durante as refeições do animal. Nem Pavlov o faria melhor. O tigre é adestrado por meio do estímulo do som dos tambores, por isso ele não atacará ninguém. Ele só come quando é estimulado.

Me necesitas

Na cena em que Yolanda e a madre cantam a mesma canção, que fica nos limites entre o tango e o bolero, seus olhares permanecem colados, como que a fazer uma declaração mútua de desejo. Ora, o tango é uma dança sensual, por isso as cores das roupas que os dançarinos usam são geralmente o vermelho e o preto. Seus passos são lentos e seus olhos devem estar sempre colados. Ao final, o dançarino volve o corpo da acompanhante e aproxima a boca da dançarina da sua, como a beijá-la.

Se estabelecermos uma analogia entre o ritual do tango e o desenrolar da cena em que ambas cantam, veremos que há grande proximidade de

imagens entre os dois: Yolanda adentra a sala sensualmente, a passos lentos e calculados, como os primeiros passos daquela dança; veste uma camisa vermelha, enquanto a irmã permanece com as vestes pretas. Os movimentos de seus braços lembram os braços estendidos para o parceiro da dança. Ambas permanecem de olhos colados até o final da música. O clímax da cena se dá com uma explosão de desejo, mas desejo de cocaína. Essa imagem reforça o significado da letra da música que cantaram uma para outra durante a cena: *Mi suerte necesito de tu suerte/ y tu me necesitas mucho más.*

Yolanda precisa da irmã para alimentar seu vício de cocaína e heroína e a mãe sabe disso. Esta, por outro lado, tem por Yolanda verdadeira adoração, que poderia até ser interpretada como uma tara sexual que a freira nutria por mulheres artistas como Yolanda. Estabelece-se, assim, uma relação de conforto, de troca entre as duas, uma relação puramente de interesses. A mesma relação que Yolanda nutria com o namorado e a irmã, com as outras prostitutas.

Em sua visão alegórica, os versos boleroscos se nos oferecem como exposição barroca, mundana, da história, como história do sofrimento. Quando seus personagens não são otimistas e até ingênuos, como Ricki (*Ata-me*) ou Kika (*Kika*), o que lhes sobra é a realidade hostil que rodeia todos os seres humanos. O tango/bolero que cantam juntas é uma tradução do padecer humano. Não há nada mais barroco que a expressão da agonia no sofrimento.

Paródia

Mikhail Bakhtin conta-nos que podem ser observados nas formas e nos cultos da Antigüidade “embriões de alegria e de riso, às vezes dissimulados na liturgia, no rito dos funerais, no batismo”, os quais acabaram sendo sublimados ou destruídos com o passar do tempo (1987, p. 64).

Em substituição a essa influência, permitiu-se, na Europa, que se formasse, à parte, já que não mais poderia ser oficial, uma festa religiosa dita *Festa dos Loucos*, que, até o final da Idade Média, foi celebrada dentro dos muros da própria igreja. Os ritos dessa festa caracterizavam-se por *degradações grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal* (1987, p. 16). Assim, permitia-se, sobre o próprio altar, que se realizasse a

glotonaria, a embriaguez, ou até mesmo que se fizessem gestos obscenos, e ainda desnudamentos, entre outros atos. Ao final da Idade Média, essa festa se tornou ilegal dentro da igreja e passou a ser realizada fora dos seus muros.

Em várias cenas de *Entre tinieblas* observa-se o aparecimento de composições paródicas que aparecem em intertextualidade com esses rituais vindos da Idade Média.

Almodóvar parece fundir os dois ambientes religiosos num só, como no início da realização da *Festa dos Loucos*, na qual tudo era permitido fazer aos pés do altar. O convento torna-se, então, palco de acontecimentos religiosos e profanos politicamente corretos dentro da normalidade religiosa aparente, mesclados com ritos carnavalescos medievais.

É por meio dessa volta aos modelos históricos anteriores que Almodóvar estabelece uma relação entre presente e passado.

Sob esse olhar, fica-nos inteligível a carnavalização que Almodóvar estabelece em vários quadros, como no espetáculo final, quando Yolanda veste uma roupa que sabemos ser da Virgem dos Esquecidos, mas que, no entanto, é extremamente despudorada para que uma santa pudesse usar. Ou, ainda, no episódio da celebração da missa pelo padre com o cigarro na boca e tantas outras liberdades que se sabe haver dentro das paredes do convento.

Não podemos deixar de notar nessa ligação da modernidade com a paródia medieval, uma forte denúncia que faz o autor sobre as instituições religiosas do momento e um questionamento sobre seus verdadeiros valores dentro de nossa sociedade.

No entanto, é quase impossível para o espectador deixar de rir com “um bando de freiras traficantes”, como afirma Augusto Massi ao defender que “em Almodóvar não há preconceitos” (1995, p. 16).

Rabelais foi o grande porta-voz do riso carnavalesco popular na literatura mundial. Um riso que é festivo, um patrimônio do povo, geral e universal, porém, também ambivalente, que traz, no reverso da alegria, o sarcasmo, enganador, burlesco. Um riso que nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. É um riso dirigido contra toda a superioridade.

Um circo de *monjas* pode fazer a platéia moderna rir, mas é preciso um olhar mais apurado para reconhecer neste riso uma ambivalência que

revela, juntamente com a carnavalização, um riso de libertação da superioridade esmagadora, sob a qual vivem dentro das paredes do convento.

Podemos observar o céu diurno e as imagens externas somente quando as irmãs se reúnem para vender tortas, pimentões e flores nas ruas da cidade e, também, aproveitam para fazer demonstrações carnavalescas à multidão, como se fossem reais personagens de um circo.

O ambiente externo parece trazer às freiras Esterco, Perdida, Rata e Víbora seu verdadeiro picadeiro. É fora das paredes do convento que elas riem e, de certa forma, libertam-se da opressão da madre dominadora. O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas, da mentira sinistra que as mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento, a violência (BAKHTIN, 1987, p.16).

Irmãs Esterco, Rata de Esgotos, Perdida e Víbora

As alcunhas que se atribuem a cada uma das irmãs são, ainda, uma extensão da ironia carnavalesca medieval. Um quadro que, com o passar das cenas, transmuta-se até chegar à verdade sobre a razão daqueles nomes. Em outros termos, as irmãs eram chamadas Redentoras Humilhadas e explicavam que suas alcunhas eram maneiras de se humilharem ainda mais. A madre, contudo, era chamada apenas “madre” e, em vez de se humilhar, tomava para si o papel de autora das humilhações, porque dela partiam todas as decisões sobre o bem e o mal.

A alcunha Rata dos Esgotos lembra o animal “impuro” que se liga à imagem da atividade noturna e clandestina. Irmã Esterco promove o rebaixamento ao baixo-corporal, o que, para Rabelais, significava “movimentos dirigidos para o fundo da terra e do corpo, que revelam as riquezas imensas” (apud BAKHTIN, 1987, p.16). Dessa forma, irmã Esterco, dentro da paródia medieval, pode ser considerada como uma volta aos infernos para ser, em seguida, um renascimento de um novo mundo. Porém, se a ligarmos à paródia moderna, a alcunha da freira estabelece uma degradação desconstrutiva do universo religioso.

Irmã Víbora lembra a astúcia da serpente transformada em mulher e é a única das irmãs que se amasiou com um homem, o padre do convento. Sua imagem também se confunde com

a da serpente do Gênesis, em alusão ao pecado do sexo.

Certamente, o papel das irmãs não era o de divertir platéia alguma. Mais à frente, Irmã Esterco, quando conta à madre que farão para ela uma festa, acrescenta que para arrecadar fundos, estaria disposta a se mortificar perante a multidão, alegando que as pessoas adorariam isso. Fariam, ainda, um circo de freiras, sóbrio, no entanto, juntamente com Irmã Perdida e o tigre, enquanto ela, Irmã Esterco, poderia se crucificar pelos pecados dos outros. “E, até pelos dela”, emenda rapidamente.

Tanto por meio dos nomes extravagantes atribuídos às freiras, quanto das traquinagens que fazem revelar nelas a alegria, a liberdade, podemos avistar uma tendência marcadamente propícia para o circo, para a formação de um grupo de palhaços. Um circo perfeito com palhaços, animais e mágicos. A única diferença entre o filme e nossa comparação é que o primeiro carrega um tom grotesco de degradação, carente de qualquer ambivalência regeneradora em sua ironia. Essa é a função da paródia moderna, que se diferencia da medieval em seu aspecto negativo de destruição pela ironia.

Essa ironia, contudo, não é gratuita. Da mesma forma que, em Cervantes, as degradações paródicas conduzem a uma reaproximação da terra e do corpo, em *Entre tinieblas* essa ironia grotesca parece promover uma volta ao interior humano, à sinceridade de sentimentos, contra um mundo de dominação e de aparências falsas, em que a mulher é o sexo forte e manipulador.

Dessa forma, a ironia mordaz devasta os campos de trigo plantados pelo cristianismo e questiona desde a importância das palavras da reza até o significado da crucificação. Brinca até mesmo com a validade das visões mentais ou sobrenaturais que tinham os profetas da Bíblia, quando focaliza imagens com cores alteradamente carregadas, vindas dos olhos de irmã Perdida, viciada em ácidos. Esse recurso provoca uma abstração de imagem cinematográfica e aproxima a tela do vídeo de uma pintura, obra de arte que pede ao espectador uma observação mais apurada até que comece a entender os traços principais da figura.

A festa de cores

Sabemos da importância, para Almodóvar, do uso das cores, de sua vitalidade, dentro do barroco

exuberante que é a marca do seu estilo. Assim, como em quase todos os seus filmes, exceto em *A Flor do meu Segredo*, em que ele se mostra mais realista e, portanto, faz menos uso dos excessos, há uma predominância maior de determinados tipos de cores.

Como em *O Selvagem da Motocicleta*, de Coppola, as cenas de *Entre tinieblas* são, em sua maioria, opacas, mas, em vez de usar da filmagem em preto e branco, Almodóvar se fixa na roupagem das freiras e no convento, o que confere ao filme um tom sombrio.

Os momentos em que faz uso das cores são exatamente quando entram personagens externos ao convento, como Yolanda, a condessa ou a família de irmã Rata. Nessas oportunidades, podemos enxergar o colorido nos olhos dessas pessoas, devido à pesada maquiagem que usam, ou mesmo por razão das roupas que vestem, apresentados de forma colorida, diferentemente do resto.

Tais recursos cinematográficos são procedimentos e técnicas enunciativas, dos quais o cineasta se vale para criar um sentido, para dar ênfase a determinados pontos no filme.

O único local no convento em que podemos observar a existência acentuada de cores é exatamente no quarto de Virgínia, que passa a ser, então, o quarto de Yolanda. Curiosamente, a cor predominante, quer se trate da maquiagem que usam as personagens, ou mesmo das cores do quarto de Virgínia, é o azul. Azul é o fundo do quadro pintado por Virgínia e do mesmo azul é composto o cenário de onde Yolanda sai para cantar a música em homenagem à mãe.

Azul é a mais fria das cores e, em seu valor absoluto, a mais pura. A cor azul parece pairar sobre tudo o que é profano e as cores escuras se ligam aos ambientes ditos sagrados. De maneira nenhuma, contudo, as cores desejam expressar uma intimidação do sagrado diante do mundo. A igreja é retratada por Almodóvar com um enfoque especial sobre o seu lado proibido, porém, em perfeito funcionamento.

Em oposição ao azul está a cor preta, encontrada nas vestes das freiras e caracterizando a maioria dos cenários do interior do convento. Cor da condenação, o preto torna-se também a cor da renúncia à vaidade deste mundo. Podemos observar a inversão de valores nas cores de que Almodóvar faz uso, cujo objetivo parece ser, mais uma vez, o de destacar verdades cristalizadas, como a renúncia das freiras à vaidade mundana,

o que dentre as Redentoras Humilhadas não fazia sentido, chocando, dessa forma, o espectador para que ele reflita sobre o que vê.

É curioso notar que o cenário em que Yolanda se apresenta na festa da mãe tem o desenho de uma porta, ou de uma grande janela (o seu formato é idêntico ao das janelas do convento) a qual lhe funciona como uma moldura azul, semelhante à moldura que envolvia a virgem sem rosto no quadro de Virgínia. Yolanda é, nesse novo quadro, a própria virgem. O profano toma o lugar do sagrado. A arte se posta entre os dois. A arte é o limiar entre o sagrado e o profano, porque perturba, incomoda. É essa a sensação que temos ao assisti-lo. Ficamos sufocados, agonizantes, desordenados.

Pois, eis que a artista prostituta, vestida de santa, sensualmente, arrebatada, já logo de uma só vez, três, para o “caminho da luz”. Mas por que logo uma artista, e, ainda, sobretudo, prostituta e traficante? Talvez seja mais um riso ambivalente com que nos presenteia Almodóvar ao contrapor o sagrado sendo carregado ao céu pelo profano. Ou seria o contrário?

Yolanda, física e metaforicamente, arrasta as irmãs, vestida com uma versão pornográfica da Virgem dos Esquecidos, para dentro do céu. Quem conduzia os homens a Deus passa a ser conduzido ao céu por uma artista, uma prostituta.

Almodóvar carnaliza essas imagens e derruba, por meio da inversão de valores, o conservadorismo moral que forma a base das instituições religiosas. Para ilustrar esta inversão de valores, Yolanda, ironicamente, toma o lugar da santa-virgem enquanto as irmãs meditam na capela escura sobre diferentes tipos de beijos.

Quem assiste ao filme fica com a impressão de estar visitando uma exposição de quadros barrocos da primeira fase do movimento, cuja luminosidade incide apenas sobre as partes principais, como rostos e mãos, ficando o fundo da cena e as roupas apagadas pelo predomínio do preto e branco.

Entre dúvidas

O filme tem início com uma focalização da câmera, em alta rotação, do amanhecer sobre a cidade. À medida que a luz incide sobre os prédios, acordam também as pessoas e a vida começa a ferver na luz do dia. E é com a luz do sol que Yolanda chega ao convento.



Antes de abrir as portas da capela, as irmãs e o padre rezam: “Eis o cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo. Senhor, eu não sou digno de que entreis em minha morada, mas dissei uma só palavra e serei salvo”. Após pronunciarem, em coro, essas frases eles iniciam um pedido a Deus em forma de música: “Senhor da minha vida,/ Vida do meu amor,/ Abre-me a ferida/ Do seu coração”.

Como numa peça de teatro, com movimentos grandiosos sugeridos pela mímica e, por isso, lembrando os quadros barrocos, abrem-se as portas e entra Yolanda, envolvida pela luz da manhã, em direção às trevas da capela do convento. O profano adentra o sagrado? Ou o sagrado vem ao mundo profano redimir os pecados dos homens?

As frases da reza anterior à chegada de Yolanda sugerem que os religiosos imploravam a Deus pela sua vinda e, ironicamente, porém, cercada por um clima de grandiosidade, chega à capela uma prostituta.

Essa cena se assemelha à descrição bíblica da chegada de Jesus Cristo entre os homens. Enquanto todos esperavam pela sua vinda na pessoa de um rei ou sacerdote, Deus o enviou ao mundo por meio de uma filha de camponeses, para nascer pobre e, com isso, ensinar aos poderosos a humildade.

Talvez Almodóvar quisesse, com essa cena, questionar o valor da oração, desvendar que as palavras que o padre e as freiras repetiam não eram verdadeiramente palavras de fé. Essa migração de sentido entre as duas classes de mulheres, freiras e artista, prostituta, traficante põe o espectador “entre dúvidas” e provoca nele um questionamento muito próximo ao que produz a degradação paródica, característica da literatura do Renascimento.

Em *Dom Quixote*, de Cervantes, por exemplo, a linha principal das degradações paródicas conduz a uma reaproximação da terra, por isso as imagens da vida material e corporal adquirem uma vida dupla.

Sancho Pança representa um corretivo, alguém que vem para guiar D. Quixote a se afastar de suas pretensões egoístas. Ele é, ainda, uma carnavalização do riso, como corretivo popular da gravidade unilateral dessas pretensões.

Seguindo esse fio de pensamento, Yolanda Bell representa, então, alguém que, contraditoriamente, sai do meio das trevas e *rings*

a *bell*, como seu próprio nome diz, para acordar quem dorme lá dentro. E o faz com seu talento para as artes, com sua pintura, sua habilidade para plantar e cantar, com sua fortaleza. “Nada lhe afeta, nem sequer as drogas”, diziam as palavras de seu namorado no diário.

Quando a madre presenteia Yolanda com um vestido novo e elas discutem, a freira complementa: -“Você é apenas uma viciada em drogas desesperada por cocaína”, querendo expressar que sua fortaleza superava a de Yolanda. Mas quando Yolanda decide deixar de se drogar, a madre sucumbe em depressão profunda e passa a ter dúvidas sobre tudo, até mesmo sobre a presença de Deus.

Assim, fica-nos a idéia de que as drogas é que a fazem forte e permitem até entenderem o sentido de Deus. Essa dependência nos lembra as cenas grotescas do filme *Laranja Mecânica* e a dependência que tinham os personagens de uma substância branca líquida essencial para sobreviverem.

O episódio que antecede a cena da discussão sobre as drogas é a declaração que Yolanda faz à madre sobre sua desistência do uso, quando a irmã confessa, então, nunca ter quisto tanto uma mulher como queria a Yolanda.

O quadro dessa cena é muito significativo em imagens, pois a câmera focaliza duas grandes janelas, como se fossem dois grandes olhos a mirar o mundo. Cada uma delas se posta atrás de uma janela e conversam, pela primeira vez, em tom de verdadeira despedida.

O profano se declara, assim, mais forte que o sagrado. A razão supera a emoção. O olho direito corresponde, na medicina chinesa, ao lado esquerdo do cérebro, responsável pelo pensamento racional, prático. O olho esquerdo, então, vence o olho esquerdo, que, por sua vez, corresponde ao lado direito do cérebro, responsável pelas emoções e sentimentos dos seres humanos. Eis a vitória da razão sobre a emoção. Eis a desconstrução do sagrado.

Todos os caminhos levam a Roma, mas nenhum ao Papa

Exceto durante a feira que as irmãs montam nas ruas da cidade para vender produtos do convento, todas as outras cenas externas são filmadas na penumbra, à noite. As cenas internas, da mesma forma, são sempre escuras, sem

mencionar o quarto de Virgínia, único ambiente dentro do convento de cores azul e branco e extremamente claro, portanto.

É necessário lembrar que o quarto de Virgínia é uma cópia de seu quarto na casa da marquesa, é um ambiente externo, portanto. Virgínia também não pertencia àquele lugar. Ela havia adentrado o convento para fugir do pai que lhe de proibira se casar com alguém que amava. Ambas, Virgínia e Yolanda, usam o convento como fuga do mundo.

O convento, no entanto, não tem nada a lhes oferecer. Por isso Virgínia vai para a África, à procura do que o pai lhe proibira a relação com o sexo oposto. A frase “foi comida pelos canibais” soa hilariante e nem sua própria mãe parece acreditar muito nessa versão.

Yolanda veio fugir das trevas, procurando refúgio dentro das paredes do convento, mas foi para dentro das trevas, exatamente, que ela veio, ao caminhar pela capela escura na manhã de sua chegada.

Fica-nos explícito o contraste entre Yolanda e as irmãs precisamente nessa cena em que adentra a capela envolta em uma auréola de luz, a mesma que têm as imagens dos anjos e dos santos. O plano desta cena é a visão das irmãs. A câmera permanece o tempo todo no local do altar, proporcionando-nos uma visão de dentro para fora.

Se a enxergamos envolta em luz, é porque as irmãs a estão vendo assim, toda santificada. A visão do espectador é a mesma das freiras. O sagrado a traz para próximo de si e, num ímpeto de desejo, esquece suas origens.

O êxtase da madre ao ver Yolanda cantar seminua em sua festa a impede de prestar atenção às palavras de despedida da cantora.

Após o espetáculo, a madre enxuga o rosto de Yolanda como a personagem bíblica, Verônica, faz a Jesus Cristo. Numa aproximação da figura de Yolanda da de Jesus Cristo, a madre obtém a perfeita forma do rosto da artista, devido à maquiagem. A madre deixa transparecer naquele momento o respeito por alguém que redime os pecados do mundo. O artista toma, então, o lugar do Salvador. A ironia da cena está na perfeição dos traços que a freira consegue imprimir na toalha e no fato de ser uma religiosa a fazer esta troca entre sagrado e profano.

Na última cena, como num quadro posto sobre a parede, o sagrado fica só, com as mãos

da morte a lhe guardar. O profano se vai e deixa para trás as trevas e o sagrado desconstruído.

1- Doutora em Teoria da Literatura pelo Ibilce/Unesp de São José do Rio Preto - SP. Docente do curso de Sucroalcooleiro na Unifass, em São José do Rio Preto.

Aceito para publicação em 20/08/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMODÓVAR, P. *Entre tinieblas*. Espanha: Tesouro, 1983, 105 min, color (Filme-Vídeo). Produção: Tesouro S.A e Luís Calvo. Dir. Pedro Almodóvar.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

CAÑIZAL, E. P. *Duas leituras semióticas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. (Org.). *Um jato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. Espanha: Moraes, 1984.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CONTI, F. *Como reconhecer a arte barroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MASSI, A. O homem de La Mancha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 1995. Caderno Mais, p. 7.

METZ, C. *A significação do cinema*. Tradução de J. C. Bernadete. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SCALZO, F. Almodóvar, voyeur do mundo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 jul. 1994. Caderno Mais, p. 4.



A HISTÓRIA REVISTA: O ESPAÇO DA PARÓDIA NAS CIDADES INVENTADAS DE FERREIRA GULLAR

Adriana Lins Precioso¹



Resumo: A paródia é identificada, neste trabalho, como um dos recursos utilizados pelo texto literário para recuperar e questionar acontecimentos comprovados historicamente. Para isso, serão analisadas três narrativas da obra *Cidades Inventadas* de, Ferreira Gullar, marco de estréia do poeta como contista.

Palavras-chaves: Paródia, Literatura e História, *Cidades Inventadas*, Ferreira Gullar.

Abstract: The parody is identified in this work, as one of the resources used by the literary text to regain and question events historically proved. In order to do that, it will be used three narratives of *Cidades Inventadas* work by Ferreira Gullar, work in which, the poet premièrises as a teller.

Keywords: Parody, Literature and History, *Cidades Inventadas*, Ferreira Gullar.

O texto literário moderno e o pós-moderno apresentam uma forte tendência a manter um diálogo vivo com os textos, temas e/ou estruturas da tradição. O processo desencadeador da modernidade, com o movimento de retorno, propicia uma visitação ao passado, seja ele o passado do homem contido na História ou o da Literatura, preso à tradição.

As mais recentes críticas sobre os limites entre Literatura e História têm procurado concentrar-se mais naquilo que as une do que em suas diferenças. Nesses estudos, considera-se “que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança” (HUTCHEON, 1991, p.141). Assim, pode-se reconhecer tanto na ficção quanto na história a presença de um discurso que se distingue por meio de níveis variados de apreensão do real ou de fatos comprovados historicamente.

Quando o texto da atualidade opta por retratar acontecimentos ou personagens históricos, observa-se que essa opção implica em uma atividade de recriação ou reescrita da História oficial: questionando-a, criticando-a ou complementando as lacunas do registro histórico, quase sempre, por meio da ironia. Entre a Literatura e a História é possível perceber, portanto, o espaço da paródia, tendo em vista que “a paródia não é a destruição do passado, na verdade parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p.165). É nesse paradoxo que se inserem os textos escolhidos para análise.

Ferreira Gullar, poeta consagrado na Literatura Brasileira, publica, em 1997, a obra *Cidades*

inventadas, que reúne vinte e três contos produzidos ao longo de quarenta anos. O tema central das narrativas circula de forma irônica e satírica diante da história das civilizações e de fatos históricos provocadores de grandes tragédias para a humanidade. A escolha da obra *Cidades inventadas* deu-se, primeiramente, por ser um texto atual que articula a Literatura à História, preenchendo, por meio da ficção, os vazios deixados pelo registro histórico. Essa articulação é promovida pela utilização da paródia que, ao resgatar acontecimentos da História, reapresenta-os de forma crítica, questionando a veracidade dos procedimentos que desencadearam a ação do homem.

As narrativas que compõem as *Cidades inventadas*, além de evidenciar fatos comprovados historicamente, reinventando-os, também

criam mundos simbólicos onde o ser e a política se regem por leis que não negam nem corrigem as de nosso mundo, pois se situam fora dele. Não são críticas nem propostas. São alternativas, voltadas para o sentimento de vazio que corrói os grupos e os seres, projetando-os em outras dimensões. (CANDIDO, 1993, p.12).

Já no título da obra pode-se inferir a presença do fio da ficção tecendo as narrativas pela indicação do adjetivo “inventadas”. Essa sugestão abre-se para inúmeras possibilidades de sentido. Contudo, a leitura minuciosa dos contos revela uma variação no eixo paradigmático que compõe a obra. Sendo assim, o reconhecimento histórico

das cidades na obra divide-se em três níveis formalizadores desse eixo. Como modelo para diferenciação desses níveis será utilizada na divisão feita por Candido “na poesia histórica de Cavafis” (1993, p.159), que se apresenta do seguinte modo:

- 1) um “espaço não identificado”;
- 2) um “espaço de civilizações mais ou menos definidas”;
- 3) uma “catástrofe historicamente identificada”.

Para esta análise serão selecionados três textos que se inserem no terceiro nível, cujo reconhecimento histórico pode ser comprovado. Essas três narrativas, ao evidenciarem esse tipo de retorno à História, permitem que verifiquemos os procedimentos narrativos utilizados por Gullar para parodiar. Desse modo, começaremos por Mori, a vigésima cidade da obra.

Identificamos na cidade de Mori um dos episódios mais tristes do século XX: a queda da bomba em Hiroshima em 1945. Já em sua apresentação, numa debreagem enunciativa, observamos o estado da cidade: “o país estava em guerra” (p.89). Sua localização descreve-a como uma cidade que possuía um “importante porto de mar” (p.89) e que, em sua estrutura, “grande parte da cidade era constituída de casa de madeira” (p.89); são as primeiras descrições a seu respeito.

Temos uma visão disfórica do estado da cidade, que vivia debaixo de “bombardeios aéreos” e que precisava precaver-se contra os incêndios constantes. A seleção de “aquela manhã” e a precisão do horário, “oito horas”, são designadas, primeiramente, para mostrar a rotina da cidade: o trabalho nas fábricas, crianças indo à escola, homens e mulheres ao trabalho. Entretanto, em meio a essa rotina, “ninguém prestou atenção ao ruído débil de um avião que estava agora em cima da cidade, a nove mil metros de altura*” (p. 89). O asterisco dessa citação aponta para a nota ao lado na narrativa, que explica o acontecimento:

Tampouco sabiam os habitantes de Mori, que os deuses, reunidos, confabularam meses atrás sobre seu destino: “Ensinemos a esses pigmeus a força dos deuses”, disse Smith, senhor do aço. Lethaby, deus do petróleo, cujo poder era por todos temido, queria resguardar seus interesses na pequena Mori: “Seria cruel demais. Destruiríamos milhares de vidas, pessoas inocentes, inclusive crianças.”

“Mas eles se atreveram a agredir minha filha Pérola”, argumentou Clifton, o deus alado, senhor das fortalezas-voadoras. “Não posso tolerar isso.”

“Será em agosto, dia 6”, decidiu Troyman, o deus dos deuses, que presidia a reunião. “Nesse dia, às oito da manhã, o fogo dos céus cairá sobre eles.” (p. 89-90).

A “filha Pérola” a que os deuses se referem é uma remissão irônica ao ataque ao porto de Pearl Harbour, em que os japoneses destruíram boa parte da esquadra americana do Pacífico, motivando, então, a entrada dos Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial.

Notamos que o lugar do vazio da História é preenchido pela narrativa por meio da criação e da suposição das falas que determinaram o acontecimento fatal. A indignação pelo fato e a ironia manifestam-se na escolha dos termos selecionados para demonstrá-lo. Na reunião, “os deuses confabularam” e decidiram o destino dos “pigmeus”; sendo assim, a ironia instaura a crítica diante da posição dos Estados Unidos na decisão de atacar Hiroshima, uma vez que tais “deuses” são os magnatas americanos do aço e do petróleo.

Ao ceder voz aos “deuses”, observamos que é instaurada uma debreagem interna, procedimento que “serve, em geral, para criar um efeito de sentido de realidade, pois parece que a própria personagem é quem toma a palavra” (FIORIN, 2001, p.46). A debreagem interna será retomada nas outras narrativas, visando ao mesmo efeito de sentido.

A substituição dos governantes dos Estados Unidos por “deuses” é, obviamente, irônica, já que procura explicar as razões que implicaram ação tão danosa. Gullar, crítico da ação do homem na modernidade, afirma em um artigo que “o crescimento da civilização industrial, o acelerado progresso tecnológico e científico determinarão a obsolescência de Satã e dos serafins, empurrando o homem moderno a buscar nas condicionantes objetivas da vida social ou nas profundezas do inconsciente as causas de seu comportamento” (GULLAR, 1989, p.9).

A descrição da queda da bomba mais parece um depoimento de um dos verdadeiros sobreviventes, devido à sua precisão figurativa. Observemos:

A bomba caiu exatamente no centro de Mori, onde se erguiam os grandes edifícios. Fez-se um



clarão dez milhões de vezes mais forte que a luz da manhã. Tetos, paredes, pessoas, móveis, postes, veículos, árvores foram subitamente vaporizados e, feitos poeira, aspirados para o alto, formando um cogumelo de vários quilômetros de altura, enquanto um ciclone, rápido como um soco, demoliu a cidade, e um calor cósmico derreteu o ferro, a madeira, o asfalto, a pedra, a carne humana. (p. 90).

Os efeitos radioativos da bomba também são descritos. E não param aí, pois a finalização da narrativa mostra que “Mori não morreu” (p.90): os sobreviventes a reconstruíram e fizeram “dela um centro de paz e cultura” (p.90). Essas informações não são diferentes do que realmente sabemos sobre a cidade de Hiroshima: tanto a descrição da queda da bomba quanto a recuperação da cidade são identificados na História. Todavia, o que se diferencia da História está nos “arredores da cidade”, onde “os turistas poderão também admirar alguns exemplares de peixes que viraram pássaros e vivem agora trepados em árvores. Ou, se tiverem sorte, toparão numa esquina da cidade com um homem cujo cabelo, em lugar de crescer na cabeça, cresceu na testa e nos solados dos pés” (p. 90-91).

Dessa forma, as anomalias causadas pela radiação da bomba são exploradas na narrativa, ganhando, contudo, uma dimensão figurativa inusitada.

Notamos que a escolha do nome “Mori” para essa cidade nada tem de aleatória, pois a palavra “Mori” está anagramatizada dentro da palavra “Hiroshima”. Temos, portanto, uma redução muito significativa diante de tal escolha.

Passaremos, agora, a analisar a cidade de Iscúmbria, décima-terceira cidade da obra. Dois são os indícios que ligam Iscúmbria à Roma Antiga: o primeiro é a sua reconhecida beleza e o segundo é o episódio que traz a figura de Nero ateando fogo à cidade. Mais uma vez, perceberemos que as lacunas deixadas pela História serão preenchidas pela ironia da construção literária.

A indignação pelo ato implacável surge na enunciação, que traz o fato ocorrido há “vinte e três séculos” para o presente; assim, as pessoas ainda continuam a se perguntar o motivo da fúria de Adilimandro contra “a mais bela cidade jamais construída pelo homem” (p.55). Com o intuito de responder a essa indignação, surgem hipóteses que se baseiam nas seguintes informações:

Talvez para compensar sua origem plebéia e apagar o crime que cometera, iniciou a construção de uma nova capital, cuja beleza deveria deslumbrar a todos. Ao destruir Iscúmbria, duzentos anos depois, Adilimandro estaria vingando a morte de seu ancestral e desfazendo a afrontosa farsa com que Dúlio e seus descendentes buscaram ocultar um crime hediondo. (p.55-56).

Ao construir Iscúmbria, Dúlio trouxe os “mais famosos arquitetos e artistas daquela época” (p.56) e isso transformou a cidade numa “espécie de síntese surpreendente da arte de numerosos povos” (p.56). Daí a sua tão admirada beleza. Seus sucessores continuaram a construir “novos palácios e jardins suspensos”. Contudo, “para custear tanta beleza e luxo, as cidades dominadas pelos mineus tinham de pagar impostos escorchantes, o que provocava crescente revolta, cujas manifestações eram esmagadas a ferro e fogo” (p.56).

Adilimandro rendeu Iscúmbria “só após dois anos de avanços e recuos” (p.57). Depois da tomada da cidade, Adilimandro resolveu comemorar sua vitória dando uma grande festa no “palácio central de Iscúmbria”:

E foi durante essa festa, quando já estavam todos excitados pela bebida, pela dança e pelos cânticos, que Fiza, uma prostituta de enfeitante beleza, que acompanhava Adilimandro em suas campanhas, começou a bradar que Iscúmbria devia ser incendiada, do mesmo modo que os mineus haviam feito com a sua cidade natal. O discurso de Fiza foi ovacionado pelos convivas com tal entusiasmo que Adilimandro decidiu naquele momento iniciar ele mesmo o incêndio da cidade. E foi o que fez. Mal pôs fogo ao primeiro edifício, logo seus soldados se espalharam pelas ruas com tochas acesas nas mãos, a provocar incêndios, a matar a população e saquear os templos, palácios e residências. Os dignitários da cidade, vestidos de suas melhores roupas, jogavam-se para a morte do alto dos edifícios e das muralhas. Em pouco tempo, Iscúmbria era um monte de ruínas fumegantes. (p.57).

A descrição do episódio que destruiu Iscúmbria é uma nítida paródia do acontecimento registrado pela História, quando Nero incendiou Roma, uma das mais belas cidades da sua época. Não há registros históricos que evidenciem as razões que o levaram a tomar tal atitude. A História justifica

sua ação com base no contexto em que Roma vivia na época, ou seja, o início da sua decadência, após tantos anos de domínio. Somam-se ao contexto histórico a vaidade e a tirania de Nero, um dos imperadores mais extravagantes da História. Dessa forma, numa tentativa de responder ao vazio deixado pela História, a narrativa, além de parodiar o fato, dá-lhe as circunstâncias e as razões para justificar tal ação.

Indignada, a população ainda se pergunta: “terá sido essa a verdade? A destruição da mais bela cidade do mundo se deu ao discurso de uma prostituta e ao rompante de um rei embriagado? Ou terá sido simplesmente o castigo que lhe foi imposto por ter ela vendido tão caro a sua rendição?” (p.58).

A própria população respondeu a essa pergunta, afirmando: “qualquer que seja a resposta a essa pergunta, em nada mudará o sentimento de perda que ainda hoje nos assalta quando contemplamos, sob o céu eterno e mutável, os restos da cidade ainda tismados pelo fogo que a consumiu” (p.58).

O “sentimento de perda” e o questionamento que rondam acontecimentos comprovados historicamente como esse saltam de geração a geração. Sem resposta, qualquer que ela seja, a imaginação sempre buscará costurar e preencher os “vazios” deixados pelo histórico. A proximidade sonora do nome “Iscúmbria” com a palavra “escombros”, anuncia, de forma velada, o destino da cidade.

A última cidade que analisaremos é Texclx, oitava cidade da obra. Nessa cidade, verificaremos que é parodiado o fim do Império Asteca. A narrativa aponta para vários indícios que nos permitem reconhecê-la na paródia. O primeiro deles está no nome: Texclx revela-se uma redução do nome Tenochtitlán, a cidade que era o coração do Império Asteca. O nome do seu último imperador é retomado por meio do mesmo processo: Moczetzl seria uma redução do nome Moctezuma.

O início da narrativa reconta a chegada dos europeus à cidade, “quando os conquistadores, depois de atravessarem o oceano desconhecido, depararam com Texclx, não acreditaram no que seus olhos viam: era inconcebível que naquelas terras remotas houvesse civilização capaz de construir uma cidade tão grande e bela quanto Veneza ou Paris” (p.35).

A primeira nota de rodapé traz um texto em espanhol que pertenceria ao livro *Historia verdadera de la nueva tierra*, de Días del Castillo.

O assunto dessa nota é o encantamento dos conquistadores. A segunda nota traz uma referência presente nos registros históricos, a organização da cidade, que revelam,

mas foram sobretudo os mercados, freqüentados diariamente por cerca de sessenta mil pessoas, que mais surpreenderam os conquistadores. Ficaram fascinados com a quantidade incrível de ouro, prata, pedras preciosas, plumas coloridas, frutas tropicais e tecidos caprichosos que se encontravam à venda naqueles lugares. (p.35).

A História tem o registro desse fascínio diante da organização dos astecas por meio de um dos europeus que estava na expedição que lá chegou. E aqui encontramos outra evidência a respeito da paródia de Tenochtitlán, pois tal registro é feito por Bernal Diaz, e o livro citado logo acima tem como autor Días del Castillo. Bernal Diaz afirmou: “chegando à praça do mercado [...] ficamos espantados com o grande número de pessoas, a quantidade de mercadorias e com a regularidade e a boa organização que prevalecia [...]. Todo tipo de mercadoria [...] tinha seu lugar fixo marcado para ela” (WOOD, 1994, p.15).

A enunciação identifica a cidade de Texclx como “centro do império izna” e, sobre seus imperadores, informa:

Os tiranos se sucediam, morriam de velhice ou eram assassinados. O poder passava de mãos de uma família para as mãos de outra, mas a relação entre a capital e o resto do império não se alterava: Texclx crescia, multiplicavam-se suas ruas, seus palácios, seus templos e túmulos suntuosos, cuja construção exauria a seiva dos homens e dos povoados distantes. Texclx esplendia riqueza e luxo, enquanto as demais cidades eram submetidas à servidão e à fome para mantê-la. (p.36).

A História registra em Tenochtitlán um comércio de escravos; eram grupos inferiores na sociedade asteca ou prisioneiros capturados em batalhas. A sociedade era dividida em clãs e o poder centrava-se na nobreza.

A religiosidade é outro elemento explorado na paródia. A enunciação revela-se parcial ao apresentar os deuses que regiam a cidade; observamos isso no trecho seguinte:

Uma fé supersticiosa em Tzolx, deus pacífico que ensinara aos homens o trabalho artesanal

e o cultivo de terra. Até que um dia, vindos do norte, chegaram ao planalto de Uxl as tribos irls, que pregavam a guerra e negavam qualquer poder a Tzolx; ocuparam Texlcx, formaram um exército poderoso e subjogaram as demais cidades. Seu deus era Gyrr – o sol -, que exigia anualmente o sacrifício de centenas de jovens, cujos corações eram arrancados e queimados ao amanhecer, a fim de que o sol, assim alimentado, nunca se apagasse. As províncias ficaram obrigadas a enviar oitenta por cento de sua riqueza a Texlcx e os jovens para o sacrifício anual. Quem se rebelasse seria esmagado pelo exército do imperador. (p.36).

Entre os numerosos deuses da mitologia asteca, Hiuiztopochtli era o deus do sol e da guerra e Tlaloc, o deus da chuva e da fertilidade. Eram essas as divindades mais cultuadas por esse povo. Já os sacrifícios humanos eram similares aos que atesta a narrativa e o objetivo era o de, realmente, satisfazer a vontade dos deuses para que não faltassem as providências de sobrevivência ligadas à natureza ou para vencerem os inimigos.

Os astecas viviam de acordo com o que acreditavam ser as formas de agradar os deuses; caso as cerimônias não fossem realizadas na época e com as oferendas corretas, os deuses poderiam zangar-se e lançar inúmeras punições sobre eles. Pairava sobre os astecas uma lenda de que o deus Quetzalcoatl voltaria do leste e destruiria todo o império. Os registros da História confirmam a mais surpreendente coincidência, já que no final de um dos ciclos astecas, diversos acontecimentos terríveis ocorreram e não só isso, Moctezuma, o imperador da época, acabara de receber notícias de que desconhecidos aportavam em Tenochtitlán. Tratava-se, na verdade, de Hernán Cortés, soldado espanhol que liderava uma expedição ao continente americano ainda não explorado.

Moctezuma, contudo, estava diante de um grande dilema: seria aquele desconhecido o deus vingador? Somente depois de perceber que os desconhecidos eram humanos e não deuses, Moctezuma e os soldados reagiram na batalha que resultou no fim do império asteca. A chegada dos europeus é recontada por Gullar da seguinte maneira: a rocha era o navio dos europeus. Quando o comandante da frota invasora chegou ao palácio e encontrou Moczetzl, este lhe disse: “Estávamos à sua espera. O império izna é seu” (p.38).

Só sabemos o que ocorreu depois por meio da nota de rodapé que esclarece os

acontecimentos posteriores e narra o fim do império, nos seguintes termos:

Moczetzl foi levado para o cárcere e os europeus iniciaram o massacre de seu povo. Quando os habitantes de Texlcx se rebelaram, os invasores, tentando acalmá-los, trouxeram Moczetzl da prisão para que ele, de uma das sacadas do palácio, falasse a seus súditos. Mal Moczetzl começou o discurso, pedindo ao povo que se submetesse aos conquistadores, uma pedra lançada por um popular atingiu-o na frente e o matou instantaneamente. (p.38).

Constatamos, nessa narrativa, um maior grau de indícios históricos comprovados. O vazio e a lacuna deixados pela História são preenchidos por contextos coerentes e plausíveis para uma lógica do senso comum. Concluímos, portanto, que as narrativas anteriores apresentam uma maior liberdade de criação, pois as lacunas deixadas pelos registros históricos permitiram o seu preenchimento com fatos ou ações mais fantasiosas.

Dessa maneira, notamos que

a linguagem tem uma função referencial e uma pretensão representativa. Entretanto, o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequando ao real. Narrar uma história, mesmo que ela tenha ocorrido, é reinventá-la. Duas pessoas nunca contam o mesmo fato da mesma forma: a simples escolha de pormenores a serem narrados, a ordenação dos fatos e o ângulo de que eles são encarados, tudo isso cria a possibilidade de mil e uma histórias, das quais nenhuma será a “real”. Sempre estará faltando, na história, algo do real; e muitas vezes se estará criando, na história, algo que faltava no real. Ou melhor, algo que, ao se produzir na história, revela uma imperdoável falha no real. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.105).

Observamos que o movimento de retorno das *Cidades inventadas*, além de possuir um ponto específico, a História comprovada, tem também o exercício de criar, sem suas lacunas, a possibilidade de reverter a “imperdoável falha” do “real”, ou seja, a re-criação procura desvendar o que a História, como “discurso verdadeiro”, não foi capaz de registrar. Isso só é possível na medida em que há um reconhecimento espacial, temporal e actancial dos fatos narrados. Assim, a ancoragem surge como procedimento facilitador

para a instauração dos efeitos de realidade, somada ao recurso de debreagem interna, cujo objetivo em torno do efeito de sentido é o mesmo.

A utilização de notas de rodapé, recurso observado nas narrativas analisadas, contribui para a composição da paródia. O entrelaçar dos dois textos cria “uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um status paralelo na elaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura” (HUTCHEON, 1991, p.163).

Recuperar a história por meio da paródia não é apenas trazer para o presente, fatos e acontecimentos danosos como esses reportados pelas narrativas aqui analisadas, mas também é, sobretudo, “questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual” (HUTCHEON, 1991, p.169). Assim, o ato de questionar viabiliza o surgimento de alternativas na construção de todo e qualquer fato.

O escritor da modernidade não está alheio aos acontecimentos históricos; sua indignação, as mudanças, o esquecimento, o cotidiano, tudo isso, forma a grande matéria de suas narrativas. Gullar, poeta engajado com as transformações do mundo e da sociedade, sobre a necessidade do questionamento do homem frente à realidade, afirma que: “os poetas podem ajudar nisso. E não por mistificar a realidade, mas, pelo contrário, por revelá-la na sua verdade que é prosaica e, ao mesmo tempo, fascinante. O poeta sonha no concreto o sonho de todos” (GULLAR, 1989, p.15).

Podemos concluir que o entrelaçamento da Literatura com a História abre espaço para a indagação e a reflexão frente ao real, ou seja, frente ao evento comprovado e reconhecido pela História oficial. A ficção beneficia-se dessa conjunção, enriquecendo-se por meio da constante inovação dos recursos utilizados pela Literatura; já a História, inúmeras vezes revisitada, trazendo o passado para o presente, cria a opção da paródia como tendência dessa conjunção.

A paródia, assim, apresenta opções ficcionais para ocupar o espaço de um possível vazio deixado

pela História. A ironia surge, então, como modo de criticar a forma do registro histórico, colocando-o em dúvida ou questionando sua veracidade, atribuindo-lhes novas e variadas versões. Nossa análise, portanto, buscou evidenciar, de forma abreviada, um dos possíveis usos da paródia no cenário literário.

1- Mestre e Doutoranda em Teoria Literária pela UNESP – Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto – SP, e docente da UNEMAT, campus de Sinop, área Literaturas de Língua Portuguesa.

Aceito para publicação em 18/07/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2001.

GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Cidades inventadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores na escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOOD, Tim. *Desvendando a história: os astecas*. São Paulo: Manole, 1994.



CRÍTICA DO IMAGINÁRIO E CIÊNCIAS HUMANAS NA INTERPRETAÇÃO DO POEMA: POR UMA POÉTICA DA CONTEMPLAÇÃO

Rosana Rodrigues da Silva¹



Resumo: Este trabalho resume a fundamentação teórica da crítica do imaginário de Gilbert Durand, por meio da qual se compreende a contemplação poética. Admite-se uma abordagem, fundamentada em diferentes suportes teóricos, os quais, mantidas suas diferenças, podem contribuir para a análise literária. Desse modo, questões sobre poética são retomadas, da mesma forma que a psicanálise nos ajuda a esclarecer um conteúdo obscuro, fundado no inconsciente. É desse espaço de liberdade que a pesquisa participa liberando a obra da redução teórica.

Palavras-chave: Crítica do imaginário; Poética; Psicanálise; Símbolos; Contemplação Poética.

Resumé: Ce travail présente la fondation théorique de la critique de l'imaginaire de Gilbert Durand, par le truchement de celle-ci, on comprend la contemplation poétique. On admet une nouvelle approche, où l'on peut se fonder sur de différents supports théoriques qui, maintenues leurs différences, participent tous à une même analyse littéraire. C'est ainsi que des questions sur la poétique sont reprises en tant que support théorique, ainsi que la psychanalyse nous aide à éclairer un contenu obscur, fondé dans l'inconscient. C'est à cette espace de liberté que la recherche fait appel, tout en libérant l'œuvre d'une réduction théorique.

Mots-clés: Critique de l'imaginaire; Poétique; Psychanalyse; Symboles; Contemplation Poétique.

Por influência do estruturalismo formalista, alguns críticos estudam o poema como um espaço de linguagem fechado sobre si mesmo. Essa idéia, embora desenvolva um papel positivo, na medida em que estudar o texto é um momento necessário de toda análise crítica, acaba tornando-se uma técnica de trabalho redutora. É necessário, no momento da análise, buscar compreender o jogo complexo da relação que une os três termos envolvidos na experiência poética: um sujeito, um mundo e uma linguagem. É nessa perspectiva que se inscreve o trabalho de Michel Collot, que repensou a experiência e a linguagem poética moderna com o auxílio da palavra "horizonte". O termo sugere que a escritura poética visa constantemente a algo fora dela (*un dehors*), ao mesmo tempo em que se relaciona ao espaço interior da consciência poética. A estrutura do horizonte é pensada como caminho para uma nova teorização que evite um puro impressionismo crítico, ao mesmo tempo em que escape do reducionismo metodológico que, muitas vezes, aprisiona a obra literária (COLLOT, 1989).

Considerando o exterior da escrita poética, sua relação com mundo, linguagem e sujeito, compreende-se a contemplação do sujeito lírico como formadora de um exterior que revela a interioridade do sujeito e a expressão mediante uma linguagem. Contemplando, o poeta refere-se, ao mesmo tempo, ao exterior e ao seu interior,

filtrando o mundo visto para depois imprimi-lo na alma. Daí a necessidade de a leitura envolver esses pólos da experiência poética, autorizando um percurso que possa revelar a formação de uma linguagem e de um mundo.

O caráter metafísico que se procura atribuir à poesia consiste, conforme assinalou Jean-Claude Renard (1970), no fato de que a linguagem poética é uma outra linguagem, distinta da realidade e que procura por todos os meios possíveis exprimir o inexprimível, no que concorda Bachelard ao definir a imagem poética como "um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser dotado de palavra" (1970, p. 87).

A linguagem poética, revelando o ser, produz seu próprio universo e suas próprias significações. Nessa criação, a poesia, procurando se purificar do que não é sua natureza verdadeira, não se revela somente como um produtor de mitos, mas como sendo ela própria um mito (RENARD, 1970).

Para Collot (1989), a poesia moderna convida o pesquisador a ultrapassar a oposição entre estruturalismo, fenomenologia e psicanálise, associando suas pesquisas, a fim de melhor compreender a organização do poema.

A contemplação estética, diferentemente da preocupação cotidiana que obriga o observador a concentrar-se sobre um único objeto, restitui a coisa em seu circundante próximo e em seu horizonte exterior, substituindo a fenomenologia

do imperceptível por uma fenomenologia da percepção (COLLOT, 1989). Do mesmo modo, a contemplação deve ser compreendida como uma fenomenologia do olhar, uma estrutura que rege não somente a percepção do espaço, mas também a consciência íntima do tempo. Dessa forma, o conceito de “estrutura do horizonte” proporciona elementos que justificam o estudo do texto poético, como princípio de estruturação e de abertura, capaz de organizar as imagens num conjunto coerente, ao mesmo tempo em que realiza uma infinidade de outras organizações possíveis. Nelas, o olhar lírico realiza o fundamento mesmo do texto poético, na ocultação e revelação do sentido.

O universo místico revelado em textos poéticos com recorrências simbólicas sugere a presença de um poeta visionário, tal como define Jung. O autor percebe no visionarismo um dos pólos possíveis em que uma obra poderá mover-se (JUNG, 1991). A essência da obra provém de uma época arcaica, constituindo uma vivência originária que causa estranheza e incompreensão. O olhar do visionário deverá captar esse mundo obscuro, fazendo da visão uma “evidência do invisível, do indizível e do indivisível”. Os visionários posicionam-se entre poetas e profetas, por meio de uma concepção diferenciada do tempo, percebido em “instantâneos descontínuos”, em “ritmos desiguais e simultâneos” (WISNIK, 1989, p. 283).

A obra de conteúdo visionário apreende um significado simbólico real, uma “expressão de uma essencialidade desconhecida”, uma “realidade psíquica”, o que não é o caso de vê-la como uma “prestidigitação, uma camuflagem ou símbolo de um sofrimento do poeta” (JUNG, 1991, p. 80), como também não é o caso de ignorar essa realidade psíquica nela formada. A obra de arte é uma manifestação de uma atividade psicológica e, como tal, pode ser submetida a considerações de cunho psicológico, desde que se atente ao processo de criação artística visando tão somente à obra e não ao poeta. A insistência no pessoal, na intimidade do artista, é inadequada, pois, de acordo com Jung, a obra de arte é algo “suprapessoal”. Dessa forma, uma análise não deve buscar traços da personalidade do poeta, pois a “psicologia pessoal do criador revela certos traços em sua obra, mas não a explica” (JUNG, 1991, p.54).

A abordagem psicológica pode auxiliar na descrição do processo de reorganização criativa em que a obra é formada, fornecendo meios ao

pesquisador para distinguir uma obra nascida da determinação do artista, de uma outra nascida da imposição do inconsciente. Nesse segundo caso, os símbolos funcionam como “pontes lançadas a uma longínqua margem invisível” (JUNG, 1991, p. 61). O símbolo, tal como é entendido por Jung, comporta um sentido amplo que desafia a reflexão do leitor, impondo-lhe a necessidade de entender o oculto. Nesses casos em que a obra apresenta-se de forma simbólica, Jung entende que seu significado não deva ser buscado no inconsciente pessoal do autor, mas na mitologia do inconsciente, nas imagens primitivas de patrimônio comum da humanidade, denominadas por ele como “inconsciente coletivo”. É nesse estado que o poeta vai encontrar imagens primordiais para compensar certa “carência e unilateralidade do espírito da época”. A inadaptação do artista a seu presente histórico determina-lhe seguir pelo caminho do inconsciente. Assim dito, o significado social da obra de arte está no “processo de auto-regulação espiritual na vida das épocas e das nações” (JUNG, 1991, p. 71).

Na busca desse reconhecimento, a leitura deve prosseguir aceitando a poesia como o espaço próprio para um dimensionamento do olhar poético, capaz de transformar a realidade para fundar uma nova. O poeta contempla um mundo exterior, mas interioriza o mundo que vê com um olhar de quem pensa um universo transcendente, como nos versos de Cecília Meireles:

Meus olhos estarão sobre espelhos, pensando
nos caminhos que existem dentro das coisas
transparentes. (1994, p. 136).

Definindo a poesia como uma “metafísica instantânea”, Bachelard assinala que o poeta destrói a continuidade do tempo encadeado e constrói um tempo vertical que se distingue do tempo comum, de um “tempo másculo e valente que arroja e despedaça” e também no lugar do “tempo doce e submisso que lamenta e chora”. O poeta que realiza esse instante transporta o “ser para fora da duração comum” e torna-se, com isso, o “guia natural do metafísico” (BACHELARD, 1991, p. 189).

A interpretação que associa os processos contidos na escrita com a movimentação do ser que eles transmitem é realizada por Michel Collot, por intermédio de uma fenomenologia que busca captar a percepção de uma experiência do sujeito no universo. Ao refletir sobre o processo

interpretativo, Collot vale-se da contribuição que a Estética da Recepção, nas formulações de W. Iser, trouxe para o estudo do espaço do leitor na criação textual.

A pesquisa hermenêutica possui o papel de decifrar uma escrita que se apresenta como uma resposta ao chamado “da profundidade enigmática do mundo” (COLLOT, 1989, p. 6-7). No desejo de explorar esse objeto hermenêutico, a interpretação deve prolongar as indicações elípticas e completar as ligações omitidas. Trata-se de uma interpretação em que os dados indeterminados no texto deixam uma margem considerável de liberdade, para que o leitor possa investir seus próprios valores, sua própria experiência de vida e de literatura. A essa estrutura típica que permite descrever a participação do leitor no trabalho textual, Collot chama de “horizonte hermenêutico”. Não somente a obra oferece perspectivas de interpretação ao leitor, como ele próprio apresenta seu ponto de vista, realizando um processo de interação que garante o funcionamento do texto. Ao curso da leitura, a indeterminação de sentido reduz-se progressivamente, as perspectivas completam-se. O ato de leitura evoca, portanto, um ato de escrita que possa formular o que a obra sugere ao leitor, podendo desvendar o sentido implícito no poema. No percurso da leitura, o crítico passa a privilegiar as relações que lhe parecem decisivas, oferecendo a outros leitores novos horizontes sobre a obra.

De acordo com concepções do ato de leitura, o leitor percorre caminhos sugeridos pela própria obra. Uma tal postura é aceita pelo crítico na medida em que se admite um modo particular de conceber poesia em cada época. Quanto aos procedimentos críticos, estes também se modificam de acordo com a necessidade da obra. Essa proposição incide novamente para a constatação de Collot sobre o aproveitamento de outras teorias na crítica atual, diante da necessidade de uma nova teorização, a fim de ultrapassar as diferenças de tendências rivais para torná-las participantes e complementares de um novo espaço teórico.

A arte poética, que fixa o ser na linguagem, e, ao fazê-lo, consolida seu caráter ontológico, pode ser compreendida em leituras de poetas díspares, mas que busca em comum a representação do transcendental. O poeta lírico, percebendo no mundo problemas de ordem metafísica, exprime-os sem a pretensão de solucioná-los, mas buscando vivenciá-los em toda

sua plenitude. O olhar filosófico investiga e explora os problemas da existência, revelando uma visão depurada do mundo e dos seres, como é possível constatar em Murilo Mendes (1995, p. 209):

Eu vejo em ti as épocas que já vivestes
E as épocas que ainda tens para viver.

[...]

Mulher tu és a convergência de dois mundos
Quando te olho a extensão do tempo se
desdobra ante mim

A imagem poética, como é compreendida pelo fenomenólogo, constitui um acontecimento singular e efêmero, associado ao ato da consciência criadora. Bachelard parte, portanto, para uma fenomenologia que, segundo ele, exige que se considere as imagens como “acontecimentos súbitos da vida” (1984, p. 184). Assim posta, sua abordagem não poderá enfocar o texto poético apenas como um processo lingüístico, um produto da consciência individual, ou somente como expressão do mundo físico. A poesia, como fenômeno do imaginário, deve ser compreendida, em seu dinamismo, como uma linguagem reveladora, expressão de um mundo psíquico, na contemplação de outro universo.

Gilbert Durand, em *Science de l'homme et tradition* (1979), posiciona-se contra a redução das ciências sociais, postulando a necessidade do antropólogo fugir das ciências herdeiras do positivismo e exercer uma filosofia com base no Novo Espírito Antropológico. Durand (1995) recomenda ao homem do século XX, que vive numa sociedade industrializada, a exegese mística como um antídoto contra as imagens passivas que as técnicas da atualidade fornecem em abundância. Para o antropólogo, a iniciação, a liturgia e a individuação põem o homem fora do tempo, num mundo de permanência e eternidade. Assim, da mesma forma como Jung (1991) viu na experiência simbólica uma função compensadora diante da inadaptação do artista frente ao seu presente histórico, Durand (1997) percebe nessa mesma experiência o “domínio do retiro”, um mecanismo de “autodefesa de uma cultura por suas próprias produções” (p. 34).

Valorizando o estudo dessa imagem, Durand elabora uma arquetipologia do imaginário humano. A desvalorização ontológica da imagem e psicológica da função da imaginação constitui a tradição do pensamento ocidental. Ao contrário das ciências positivistas que, obcecadas por uma

explicação utilitária, tentaram motivar os símbolos por meio de dados extrínsecos à consciência imaginante, o antropólogo percebe a necessidade de procurar as categorias motivantes dos símbolos nos comportamentos elementares do psiquismo humano.

Notando a extrema confusão que reina na terminologia do imaginário, Durand adota o termo genérico de "schème" para designar uma generalização dinâmica e afetiva da imagem. Segundo ele, os esquemas são trajetos encarnados que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação (1997, p. 59). Os arquétipos, para Durand, possuem a mesma configuração dada por Jung, ou seja, são imagens primordiais, de caráter coletivo e inato que constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Para o antropólogo, o que diferencia o arquétipo de um simples símbolo é a ambivalência desse último, sua universalidade e sua adequação ao esquema. Dessa forma, enquanto um esquema e um arquétipo permanecem imutáveis, o símbolo que os demarca transforma-se. O mito constitui "um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas" (DURAND, 1997, p. 62). A organização dinâmica do mito, segundo o autor, corresponde, muitas vezes, à organização estética, à chamada "constelação de imagens". Os regimes, por ele denominados, não são agrupamentos rígidos, mas "estruturas vizinhas" de forma transformável, logo, o termo "estrutura" implica certo dinamismo.

O imaginário consiste num trajeto antropológico que tende a mostrar vastas e constantes constelações de imagens estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes. O antropólogo admite a representação simbólica segundo três grandes gestos. Cada gesto implica uma matéria e uma técnica para suscitar o material imaginado. O primeiro deles, a dominante postural, liga-se às matérias luminosas, às técnicas de separação e de purificação. O segundo gesto compõe a dominante digestiva e implica as matérias de profundidade, os devaneios técnicos da bebida e do alimento e os utensílios continentais. O último, o gesto rítmico, constitui a dominante cíclica, em que a sexualidade é o modelo natural, projetando-se nos ritmos sazonais. Após essa tripartição, o autor estabelece uma bipartição em que agrupa essas dominantes em dois regimes do imaginário, um diurno e outro noturno.

O Regime Diurno divide-se em duas grandes partes antitéticas. A primeira é consagrada às trevas, ao passo que a segunda manifesta a reconquista heróica. Nessa parte primeira, o autor associa os símbolos teriomórficos ao simbolismo animal. Entre as variações simbólicas trazidas por esses símbolos, o autor destaca o esquema da agitação, do formigamento, projetado pela angústia diante da mudança, juntamente com o simbolismo do cavalo, retratando o medo e a fuga do tempo. A animalidade também assume o simbolismo da agressividade e da crueldade. Os símbolos nictomórficos irão valorizar negativamente o negro e o escuro, tal como o simbolismo teriomórfico valorizou o símbolo animal. Opondo-se à imaginação da luz e do dia, esses símbolos são animados pelo esquema da água que corre, pelo seu negrume e pelo seu reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo. Nesse simbolismo, a água negra confunde-se com o sangue, "senhor da vida e da morte", o "primeiro relógio humano" (DURAND, 1997, p. 111). Outros símbolos, também relacionados às trevas, são definidos pelo autor como catamórficos, formadores da terceira epifania imaginária da angústia humana diante da temporalidade. Dessa forma, esses símbolos tornam-se também solidários dos símbolos das trevas e da agitação, fazendo do sangue feminino um sangue sexual com valorizações sexual e digestiva, por meio do esquema da queda. Esta, conforme Durand, resume os aspectos terríveis do tempo, um tempo nefasto e moralizado pela punição. Toda vez, segundo o autor, que a morte for recusada, assim como o tempo, em nome de um desejo de eternidade, a carne será temida e reprovada.

Enquanto o Regime Diurno relaciona-se à dominante postural, o Noturno está relacionado às dominantes digestiva e cíclica. Determinando esses regimes, o autor busca reconhecer a relação entre suas transformações e as pressões sociais. Pretende, portanto, uma filosofia que ponha em questionamento a forma comum desses regimes e o significado funcional da imaginação no psiquismo do indivíduo. Dessa forma, os estudos de Durand, como os de Bachelard, contribuem para o surgimento de um novo espírito nas ciências do homem, capaz de devolver à imaginação humana sua materialidade e seu dinamismo formador.

Participante do simbolismo da inversão, a estrutura mística é definida como um certo gesto

de união e certo gosto pela secreta intimidade. A taça é a figura que irá representar essa descida íntima. As imagens do redobramento, do encaixe, da dupla negação, da viscosidade, da descida ao íntimo dos objetos e dos seres, da inversão dos valores diairéticos formam essa estrutura mística do imaginário noturno. Entretanto, a imaginação noturna não será somente levada à quietude da descida e da intimidade que a taça simboliza, como mostra Durand, mas será levada também à dramatização cíclica, em que se organiza o mito do retorno.

Os símbolos cíclicos, desse regime, gravitam em torno do domínio do próprio tempo, simbolizado pelo autor pela figura do denário e do pau. Para Durand, o denário traz consigo o simbolismo do ciclo, do retorno e das divisões circulares do tempo, ao passo que o pau traz a promessa da conquista, da vitória sobre o tempo. De um lado, têm-se arquétipos e símbolos do retorno por intermédio dos esquemas rítmicos do ciclo, do outro, os arquétipos e símbolos messiânicos, mitos históricos que trazem a confiança no resultado final. Por meio desses arquétipos, em que se tem o mito do progresso, o tempo já não é vencido pela segurança do retorno e da repetição, mas por uma conquista que domina o devir. As estruturas sintéticas, contrariamente às estruturas místicas que visam à unificação, tendem à realização da coerência dos contrários, eliminando qualquer rebelião diante da imagem mesmo nefasta e terraficante. É, justamente, nesse ponto em que se dá a harmonização coerente dos contrários e o domínio do tempo, que o regime noturno da imagem traz aproximações com o processo alquímico. A mesma visão é passível de ser relacionada à modalidade da aceitação, traçada por Burgos, em que se procura aceitar o tempo para melhor ultrapassá-lo, formando uma sintaxe da dialética que, assim como os esquemas progressistas, também reconcilia os contrários, a fim de nada perder de uma visão totalizadora.

Se a transcendência, imposta por um olhar platônico, mantém relação com o simbolismo diurno pelos esquemas diairéticos e ascensionais, a alquimia é a tendência desse outro olhar, contrário à antítese diurna, representante do eufemismo. A intimidade da descida, presente na negação do tempo, e a dominação do devir, posta na imagem do denário e do pau, compõem o processo de eufemização do regime noturno, como

também evidencia a transmutação do sujeito. Eufemizar é transmutar, para esse eu lírico que deverá contemplar a finitude, invertendo seus valores afetivos.

O processo de eufemização, nesse regime, não exclui totalmente as sobrevivências do outro regime, mas irá se intensificar até à antífrase. Se antes a imagem da morte causava medo, agora esse medo deverá ser desaprendido. A noite eufemizada traz uma valorização positiva do luto e do túmulo. O mar torna-se materno, arquétipo da descida e do retorno. Desse modo, a descida necessitará de mais preocupações que a ascensão, exigindo todo um arsenal mais complexo que a asa. Arriscando-se, a todo instante, a se transformar em queda dinâmica, a descida deve ser sempre lenta.

Na esteira da antropologia estruturada por Durand, Jean Burgos, em sua obra *Pour une poétique de l'imaginaire*, reconhece linhas de força (*schème*) que ordenam e impulsionam o surgimento das imagens, recuperando-as em constelações. Uma poética do imaginário, tal como propõe Burgos, não se presta somente a mostrar como tudo se organiza num texto poético, mas deverá, sobretudo, dar conta dos processos contidos na escrita, sem dissociá-los do "movimento mesmo do Ser" (BURGOS, 1982, p.12). A leitura busca participar da elaboração progressiva do sentido e da unidade ontológica do texto poético, por meio da diversidade dos acidentes temporais que determinam o rumo da escrita. Enfocando esses acidentes, Burgos ilustra três diferentes posturas assumidas num texto poético: a revolta, a negação e a aceitação. A primeira delas, determinada por uma atitude de revolta diante do tempo cronológico, corresponde à escrita da conquista, em que o sujeito angustiado manifesta uma recusa à finitude. Essa escrita apresenta um esquema diretor que leva a gestos prolongados, visando à ocupação, à tomada de posse, em qualquer nível do texto. Ocupar o espaço significa ocupar inteiramente o presente, deter o tempo, fixando-o em um momento para impedi-lo de prosseguir. Na segunda modalidade, escrita da negação, a resposta à angústia diante da temporalidade não é mais buscada na ocupação do espaço, mas em sua delimitação. O esquema diretor dessa escrita será de construção e reforço dos refúgios ameaçados, restaurando um espaço reduzido, fechado, em que se possa escapar ao tempo cronológico. Delimitar um

espaço, desse modo, é pretender o impedimento da entrada do tempo. Um último tipo de escrita, traçada por Burgos, organiza-se em torno da grande modalidade do progresso. Essa última corresponde a uma atitude radicalmente diferente das duas precedentes, uma vez que não se revolta e nem nega o tempo. Ao contrário das outras, a modalidade do progresso é uma atitude que consegue ultrapassar o tempo, criando imagens tranquilizadoras que, não separando o espaço do tempo, conseguem prolongar o finito no infinito.

Não me interessam mais nem as estrelas, nem
as formas do mar,
nem tu.

Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:
não tenho inveja às cigarras: também vou
morrer de cantar. (MEIRELES, 1994, p. 119)

A linguagem poética, para Burgos, não procede do encaminhamento do sentido, mas é geradora de sentido; reenvia, portanto, sempre a um outro sentido e a um outro dizer. Trata-se, segundo o autor, de ir pela “contra corrente” do movimento mesmo da fala poética, encaminhando o sentido adiante numa progressão contínua, um sentido que nenhuma hermenêutica “desmistificante” e “simplificante” saberia descobrir (BURGOS, 1982, p. 190).

Realizando uma análise que busque devolver o poema à sua infinita emergência de sentido, empreende-se uma leitura do imaginário que atualize o caráter mítico da obra poética, integrando-a ao universo de Hermes, deus da comunicação, da totalidade da linguagem literária ou musical, do arquétipo do sentido (JUNG, 1991).

Alain Verjat (1989) considera esse mito como um modelo epistemológico, com a finalidade de “servir de intermediário entre a física e a biologia, entre o fundo e a forma e, ao final, entre a vida e a morte” (p. 10). Compreende-se, assim, que os contrários não são contraditórios e que Hermes vem, justamente, para auxiliar o homem a superar os limites do dualismo e chegar à conjunção dos opostos.

A procura dessa conjunção dá recursos para compreender a contemplação do regime noturno do imaginário como uma transformação alquímica do eu poético que eufemiza o mundo contemplado na busca da unidade. A alma, capaz de ser um “olho destinado a contemplar a luz”, possui uma “extensão ilimitada” e uma “profundidade insondável”, que a torna próxima da divindade

(JUNG, 1991, p. 25). Se, como postulou Bachelard, a imagem limitada ao território da imaginação formal é um desdobramento do puro ver, o estudo da imagem material deverá apresentar um olhar transformador, não um ver puramente intelectual, mas um ver que se quer igualmente intuitivo, que vê com as mãos e sonda o material. Dessa forma, assim como Durand e Burgos encontraram nas formas da imaginação um significado funcional, reconhece-se no olhar lírico uma determinada função atuando diretamente no imaginário do texto poético, o que confirma as considerações de Durand (1997) sobre o espaço e a ocularidade como forma da função fantástica.

A diversidade de conotações da visão é reveladora de distintas teorias do olhar na história. A pesquisadora Marilena Chauí (1994) comprova essa divisão ao reconhecer duas concepções do ver: uma perceptiva e outra emissiva. A primeira delas, fiel à percepção, entende os olhos como passivos, “espelhos” ou “jaulas”, aos quais as imagens se apresentam. Inversamente, a teoria emissiva, dos platônicos e neoplatônicos, apresenta os olhos como sujeitos ativos que iluminam as coisas para fazê-las visíveis.

A dualidade que marca a concepção do olhar na Filosofia parece excluir uma interpretação fenomenológica, uma vez que, privilegiando o conhecer, desprivilegia-se o sentir. Entretanto, o olhar do ser humano, não sendo isolado do seu ser corpóreo, conhece e sente ao mesmo tempo. Respondendo a esse olhar, a fenomenologia de Merleau-Ponty (1969) postula um olhar coextensivo ao corpo e ao mundo vivido. Opõe-se, dessa forma, ao dualismo clássico e estabelece uma unidade entre corpo, alma e mundo, na medida em que faz o olhar participar dos outros sentidos.

O olhar fenomenológico de Merleau-Ponty consegue unir percepção e emissão, pois tanto recebe as imagens, quanto as exprime. O filósofo realiza, com isso, o encontro da matéria vista com a idéia, da sensação com a mente, desfazendo o impasse entre um ver ativo e um passivo. Muito mais que mero receptor para as luzes, cores e linhas, os olhos são, na interpretação do autor em *O olho e o espírito*, “computadores do mundo”, a “janela da alma”, por onde a “beleza do universo é revelada à nossa contemplação” (p. 100). Nessa obra, o filósofo compreende que o artista, não consentindo que a abertura do homem ao mundo seja ilusória ou indireta, poderá chegar aos extremos da visão: aquilo que atinge

de frente, de baixo e por cima, tocando no fundo imemorial do visível.

A urgência que conduz o artista a criar, a retirar telas do mundo, pode também ser encontrada na arte de alguns poetas que, tendo igualmente o olhar como técnica, criam na tela do poema a restauração de um mundo contemplado. Assim, do mesmo modo como o artista plástico “empresta seu corpo ao mundo” para transformá-lo em pintura, o poeta procede para fazer do mesmo mundo poesia. Ambos, assumindo uma atitude contemplativa, descrevem o mundo e o que falta nele. Desse modo, reconhece-se nas considerações do filósofo a respeito da pintura o mesmo processo na arte do poeta que revela, através do olhar, sentimento do mundo.

A aproximação entre o ver e o conhecer é ponto concordante na maior parte dos ensaios que compõem a obra *O olhar*, como também na pesquisa de Bruno Snell (19—). O autor identifica nas línguas primitivas um grande número de verbos relativos ao campo visual que, em sua origem, ligam-se à questão do conhecimento, do que faz prova, sobretudo, a filosofia que permite identificar os laços existentes entre esses léxicos.

O platonismo enaltecia o olhar, associando-o à sabedoria, na medida em que restringia a visão do verdadeiro a poucos privilegiados, detentores do saber. O conhecimento possibilitado pela contemplação de um mundo inteligível, narrado no Mito da Caverna, estabelece o conhecer como meio de se libertar. O prisioneiro, ao quebrar os grilhões e ver a luz plena do Ser, torna-se o grande conhecedor, aquele que vê além das barreiras da caverna e além das aparências. Dessa forma, confiando à visão o verdadeiro conhecimento, o platonismo privilegia o olhar acima dos demais sentidos e atribui à atitude contemplativa uma importância igualada à da vidência.

A contemplação também ocupa lugar central na filosofia de Plotino (1981), para o qual contemplar é uma maneira de olhar, ver ou intuir, inteiramente especial, que tem por objetivo o Um, o Bem e a Beleza suprema. É contemplando que o homem alcança a inteligência e a alma do mundo, que, por sua vez, adquire o Bem e o poder de produzir as demais almas.

A superioridade do ver supra-sensível, no platonismo, é explicada por Aduino Novaes (1989) pelo fato de que Platão compreendia os sentidos, assim como as paixões, perturbadores da alma,

capazes de conduzir ao vício e à loucura. Daí decorre a desconfiança platônica da percepção e sua confiança nas idéias transcendentais, separadas do sensível.

Platão influenciou uma práxis contemplativa do inteligível, considerada por ele como único caminho para alcançar a verdade. A evolução do olhar, operada pelo filósofo, é constituinte, segundo Gerd Bornheim (1989), da maior novidade do platonismo que, através de seu processo dialético, transformou o ver físico em um ver metafísico.

Associando o ver à função fantástica, Durand realiza uma valorização positiva do olhar no imaginário poético. O fato de “ver e de dar a ver está à beira de uma poética”, da qual não escapariam nem mesmo as artes fotográficas, pois, como assinala o autor, “a ‘objetiva’ da máquina fotográfica, sendo um ponto de vista, nunca é objetiva”, concluindo que “a contemplação do mundo é já transformação do objeto” (1997, p. 409).

A presença do sentir na relação com o olhar não pode, portanto, ser negada. As conotações por ele assumidas impedem que se restrinja o ver ao conhecer. A poesia lírica admite essa relação, na medida em que apresenta um sujeito que, contemplando, sente a e na natureza. O autor lírico “não toma imagens da esfera do corpo para expressar” algo como o “estado da alma”, mas é a alma que “se transforma em sentimento”, o que faz o poeta lírico sentir a paisagem, a noite e a amada, como também sentir-se na paisagem, na noite e na amada (STAIGER, 1993, p. 63).

Tal como vem sendo apresentada, a poesia é a evocação de um passado certo, mesmo de um futuro, numa fala que se liga à verdade. Nesse sentido, opõe-se à visão platônica, que viu a poesia como cópia servil, incapaz de revelar o mundo inteligível, ao passo que a arte poética, no sentido heideggeriano, relaciona-se ao verdadeiro. Nela, o olhar do poeta deve ser aquele que sonda o desconhecido, o obscuro, para torná-lo iluminado, capaz de evocar passado e futuro e criar uma realidade nova, aquela do poema.

A poesia que se põe acima de fronteiras temporais e geográficas não distingue interior e exterior: contempla um espaço livre de uma temática restrita à cidade ou ao campo. Diferencia-se, dessa forma, do olhar do *flâneur*, de vida ociosa e contemplativa, que reage contra a divisão de trabalho existente na cidade (BENJAMIN, 1985), percorrendo tudo à sua volta para registrar vestígios de um ser

humano. Não é essa captura do real que interessa ao poeta lírico. Sua atitude contemplativa não advém, certamente, de uma reação explícita ao social, tampouco de uma vida ociosa.

Os poetas herméticos, operadores da poesia obscura, não coincidem com os poetas hermenêuticos. Uma tal distinção é realizada por Michel Collot (1989), ao reconhecer que esses últimos, contrariamente aos poetas que privilegiam o fechamento do texto poético, fazem da linguagem um meio de interpretação de si e do mundo. Enquanto o hermético fecha o sentido, tornando a linguagem auto-referencial, o hermenêutico traz uma abertura de sentido ao texto poético, em seus momentos epifânicos.

A contemplação torna-se o recurso para se analisar o conteúdo percebido como um imaginário suscitado pela Natureza inspiradora do artista. A contemplação do poeta é meio indissociável de sua criação, recurso pelo qual o artista resgata o estado poético na obra. Desvelando o sentido dessa contemplação, expandem-se outros sentidos que ganham existência à luz da crítica do imaginário. Com base nessa filosofia, pensa-se numa dimensão para a contemplação poética que não seja apenas temática, mas que possa ser entendida como reveladora das estruturas do inconsciente humano.

1- Doutora em Letras pela UNESP – Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto, e docente da UNEMAT, campus universitário de Sinop, área de Literaturas de Língua Portuguesa.

Aceito para publicação em 10/11/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: _____. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- BORNHEIM, Gerd. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 89-93.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 65-87.
- BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 31-63.
- COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Science de l'homme et tradicion: le nouvel esprit anthropologique*. Paris: Berg International éditeurs, 1979.
- _____. *A fé do sapateiro*. Brasília: UNB, 1995.
- JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- MEIRELES, C. Viagem. In: _____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, M. O visionário. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p 209.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.
- NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: _____. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PLOTINO. *A alma, a beleza e a contemplação*. São Paulo: Associação Palas Athena, 1981.
- RENARD, Jean-Claude. *Notes sur la poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Lisboa: Edições 70, [19—].
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. LTDA, 1993.



VERJAT, Alain (Org.) *El retorno de Hermes: Hermenêutica y ciência*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BOWRA, C. M. *Poesia y canto primitivo*. Barcelona: A. Bosch editor, [19—].

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1993.

_____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates).

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

MERLEAU-PONTY. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

HUMANO, CONSIGNADO HUMANO (Manoel de Barros e a linguagem)

José Carlos Pinheiro Prioste¹



Resumo: A poesia de Manoel de Barros destaca a palavra como invenção de um mundo no qual a oposição não constitui paradoxos, mas uma unidade complementar dos contrários. O conhecimento racional defende a separação entre o sentir e o pensar para estabelecer um método seguro e firme de uma avaliação exata da realidade e da verdade. A poesia prefere a contradição de um pensar em que os contrários, como clareza e obscuridade, unam-se em uma integração indivisível.

Palavras-chave: Poesia, Contradição, Invenção.

Abstract: Manoel de Barros poetry shows us the word as an invention of an universe that the oppositions don't constitute paradoxes, but a complementary unit of contraries. The rational knowledge postulates a separation between the feeling and the thinking to establish an exact and secure method of evaluation about the reality and the truth. The poetry prefers the contradiction of a thinking that the contraries, like clarity and obscurity, gather themselves in an indivisible integration.

Keywords: Poetry, Contradiction, Invention.

A poética de Manoel de Barros se compõe de certas constantes sígnicas, que ele designa como arquissemas, indicativas de um referencial à natureza que se traduz em “sapo, lesma, antro, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol” (BARROS, 1996, p. 327). Embora essa constância, apresentada conforme um feixe que tem por elemento aglutinador o mundo natural, no entanto, defendemos a hipótese de que ao versar sobre cada um destes, como sobre outros signos, o poeta termina por remeter sempre a uma instância desencadeadora de poesia: o homem, seja sob a condição social, seja naquilo que o revela, a linguagem, ou, ainda, no que concerne ao ser. Este nosso acolher, menos que uma **análise**, não se funda na determinação de esclarecer ou desvendar com exatidão, mas em seguir o rastro do que antes é próprio da “obscura verdade reprimida” (BARROS, 1996, p. 328) em que se pauta a escrita do poeta. Para tanto, concebemos a obra barrosiana não por fases, mas como um percurso que o poeta trilha e no qual pode ser observada uma primeira etapa em que se configura uma poética a denunciar a condição degradada do humano em confronto tanto com a dominância da técnica, como com uma concepção do divino afastada da concretude do mundo. Este é o nosso primeiro passo de aproximação da obra.

Você é um homem ou um abridor de lata? (BARROS, 1999, p. 10). Essa questão indaga

sobre o humano distinto de um mero artefato. Mas o que propõe tal indagar ao estabelecer uma diferença entre um e outro? O segundo termo não compreende uma definição clara, pois pode ter um duplo sentido. A palavra **abridor** pode ser entendida como o que abre ou **serve** para abrir. Ao ser justaposta a outro sintagma, *de lata*, compreende-se como um utensílio fabricado com o objetivo de servir ao homem ou este é que se reduziria a um *sujeito* de uma ação destituída de criação e invenção, repetidor de uma atividade rotineira, básica e *naturalizada* pelo uso? O postular alternativo da questão não delinea inequivocamente o que seja um abridor: se o objeto fabricado com a função de abrir latas ou se o próprio homem que seria assim reduzido a uma única atividade configuradora de uma existência desprovida de possibilidades mais amplas. Se pensarmos no abridor como um mero utensílio, produzido para fins práticos, a comparação ao homem impõe ao interlocutor virtual um ato decisório que defina: você é um homem ou uma coisa?

Deste modo, a questão parece pressupor em seu perguntar uma outra: o que é o homem? Se o homem para Aristóteles é *zoon logon échon*, “animal que tem por dote a razão” no dizer de Heidegger (MICHELAZZO, 1999, p. 46), *animal rationale*, para Descartes, é *res cogitans*, uma coisa pensante. Ou seja, se o homem é aquele



que cogita, um ser que pensa, que se pensa em seu pensar, há que se perguntar, por sua vez, a relação da questão do ser com o pensar. Heidegger entende a sentença de Parmênides *tò gâr autò noeîn estîn te kai einai* como “o mesmo, pois, tanto é aprender (pensar) como também ser” (HEIDEGGER, 1973, p. 378). Pensar e ser teriam lugar no mesmo, ou seja, ser pertence com o pensar ao mesmo e formariam uma unidade em um comum-pertencer: se compreendermos o pensar como a característica do homem, então, refletimos sobre um comum-*pertencer*, que se refere a homem e ser. No mesmo instante nos surge a questão: que significa ser? Quem ou o que é o homem?

A questão barroiana postula-se na problematidade do ente, pois tanto o homem como o abridor de latas se apresentam como entes. Heidegger afirma que o homem é manifestamente um ente e faz parte da totalidade do ser como a pedra, a árvore e a água. Se homem e ser pertencem um ao outro, seria possível a identidade entre um abridor de lata, ou mais, entre o universo técnico e o ser?

Se, no entanto, a pergunta de Barros posta no próêmio deste nosso acolhimento de sua poesia clama menos por uma definição exata do que por uma compreensão da diferença entre o ser do ente homem e um mero executor de tarefas práticas e repetitivas, portanto, mecanizadas e desumanizadas, a questão termina por revestir-se de um teor ético mais que ontológico. Entretanto, no cerne do perguntar sobre a alternativa entre um elemento e outro da questão, insere-se um verbo: muito mais do que buscar uma definição entre isto ou aquilo, instaura-se o problema do ser, pois o que se pergunta é se o interlocutor **É** um homem ou um abridor de lata.

As indagações expostas apresentadas por Manoel de Barros, tornam, portanto, possíveis uma aproximação de sua obra tanto sob o ponto de vista ético como ontológico. Se vige, no entanto, uma preocupação do poeta barroiano com a condição humana e se ao situar esta em um mundo no qual vigora o domínio da técnica e da reificação implica em uma preocupação ética e social, contudo, tal problematidade não exclui uma atenção à questão do ser. O percurso do poeta demonstra isso. Para tanto, seguiremos o curso que o próprio poeta traçou em sua obra que prima em seu início por uma atenção primeira ao homem, sob o prisma da condição social.

Postais da cidade

Já nos primeiros passos, a poesia barroiana prima por palmear o chão, tendo por companhia os pés dos indigentes. Em *Poemas concebidos sem pecado*, primeiro livro publicado pelo poeta², expõem-se “Postais da cidade”. Dentro de um horizonte de expectativas cristalizado, o presumível de um postal qualquer subscreveria um figurativismo representacional atinente ao pitoresco que retratasse a região mato-grossense nos aspectos geográficos e turísticos imediatamente reconhecíveis pela apazibilidade da paisagem. Um postal constrói-se, portanto, *a priori*, por um código formal elaborado dentro de margens estreitas que restringem a composição da imagem a determinados aspectos de um lugar representado de modo que se ressaltem unicamente as características identificadoras das singularidades geográficas marcantes e designadoras de uma identidade diferenciada do restante dos outros lugares. Entretanto, tal singularidade geográfica termina por se restringir a uma formalização estipulada por um modo de representar paisagens, uma referência exemplar, paradigmática, que tem por premissa enquadrar exclusivamente o aspecto aprazível de uma determinada localidade por meio do enfoque restrito de uma característica que a identifique por traços reconhecíveis. Ao se esquivar de uma exposição dos aspectos sociais problemáticos, a paisagem torna-se, então, inumana, uma fachada, um cenário ensolarado de tonalidades vibrantes, cujo enquadramento previsível e convencional condiciona e constrói um olhar asséptico e distanciado das entranhas do viver que ferve naquele espaço. Não pulsa aquilo que caracterizaria o homem: o pensar. Todo postal evita tudo o que se considere como desagradável, que incomode ou perturbe a recepção de um olhar que deseja a fruição prazerosa e desatenta de aspectos instantaneamente identificáveis como *belos*, desinteressados. Os postais barroianos não subscrevem tal ordem de representação; antes, registram a realidade por intermédio de um enfoque do qual possa aflorar o pensar crítico frente ao desconforto do mirado. Para isso, ressalta os aspectos da degradação humana como no *postal* de Maria-pelego-preto, uma moça de 18 anos, cujo pai entrevado cobrava entradas para os homens espiarem o púbis abundante de pelos

da jovem. O poema visa a arremessar o leitor na comoção para fazer irromper a indignação, mas que, no entanto, não se traduz no moralismo da fala de um “senhor respeitável” que bradava sobre o “desrespeito às instituições da família e da Pátria”. O verso final desarma qualquer juízo moralizador ao assinalar que o humano se degrada diante de condições que o ultrajam: “Mas parece que era fome” (BARROS, 1999, p. 51). Esta é a tática de Barros: instaurar o abalo para comover e desencadear a consciência crítica.

Esses postais pelo avesso não são enviados por um viajante acidental, em trânsito, passageiro fortuito a flunar interessado apenas na face imóvel, paralisada, inerte de uma cidade, mas por um homem que vive entre esses homens. E pensa sobre esses homens. Interessa-lhe algo como “a estátua de Antonio Maria Coelho, herói da Guerra do Paraguai” (BARROS, 1999, p. 39), não como uma representação de heroísmo, mas pelo risível do inusitado, pois tal escultura está cheia de besouros na orelha. Uma estátua não fala, não ouve, não anda, não respira, não deseja, não pensa, não vive. É uma coisa. Importam ao poeta antes os homens. Estes, entretanto, vivem em um plano diverso daquele em que transita um poeta municipal que se relaciona com a realidade por meio das palavras com as quais descreve a cidade como um escrínio, “coisa relacionada com jóia, cofre de bugigangas” (BARROS, 1999, p. 39). Ao olhar de Barros, a cidade, no entanto, inexistente como figura de linguagem, abstratamente reduzida ao pensar poético, mas se realiza na existência de seres como Negra Margarida, “boa que nem mulher de santo casto” e que um dia foi embora com um negro risonho. Flagrantes humanos do agir cotidiano como esse, destituídos de heroísmo enaltecido, é o que importa ao pensar comprometido do poeta. Essa ótica desvia o foco não somente do postal como um constructo a retocar a realidade, mas da normalidade provinciana para, então, atentar para seres que co-movam, que desencadeiem abalos como Mário-pega-sapo, apreciador de velórios e jias e que na companhia de dementes e embriagados ocupam uma draga abandonada. Esta, ao designar uma condição degradante na forma de signo, não se institui, no entanto, pela via oficial do dicionário, mas irrompe, surge e viceja a partir da fala regional, da boca dos seres humanos que manifestam o seu modo de ser: “estar na draga, viver na draga por estar sem dinheiro, viver na

miséria” (BARROS, 1999, p. 44). Se qualquer postal induz à imobilidade do pensamento pelo embevecimento ilusório diante do real construído idealmente, a poética construída por Barros postula um comprometimento que pro-voque, que faça o leitor retornar à realidade para criticar a condição humana como desumana, ou seja, um mundo no qual não floresce **O pensar**.

Esse pensar a realidade termina por se refletir na linguagem. Ralph Waldo Emerson concebe que toda palavra foi algum dia poema e que a linguagem é poesia fóssil (EMERSON, 1976). Barros, ao escrever um livro sobre a infância, comparará o fazer poético ao trabalho do arqueólogo:

Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. (BARROS, 2003).

O poeta parece exemplificar a tese do filósofo americano sobre a linguagem que se constituiria “de imagens ou tropos, que hoje, em uso secundário, de há muito deixaram de fazer-nos lembrar sua origem poética” (EMERSON, 1976, p. 133). O poema sobre a draga coloca-nos diante dessa origem. Se a poesia, para Manoel de Barros, devolver-nos-ia a origem poética das palavras gastas pelo uso, no entanto, no percurso inicial de sua trajetória poética, esse estado inaugural se origina da palavra corrente a circular no cotidiano das pessoas. A palavra usual instaura uma condição de possibilidade de poesia a partir da função básica de criar elos, fazer irromper clareiras, disseminar entendimento entre os homens. A poesia origina-se, a seu ver, como criação oriunda da vivência humana por meio da palavra confeccionada pelo palato humano e não em estado de dicionário ou fórmulas poéticas. Emerson afirma que o “vocabulário de um homem onisciente deveria incluir palavras e imagens que são excluídas da conversação polida. O que seria vil, ou mesmo obsceno, para o obsceno torna-se ilustre quando usado numa nova conexão de pensamento” (EMERSON, 1976, p. 130). A pré-ocupação do poeta com uma linguagem proveniente do falar não-polido, impregnada das

incrustações da existência, demarca um território no qual vigora o ímpeto da palavra sempre como instaurador de sentidos, e não apenas um jogo formal de significantes esvaziados.

Retornemos ao poema que se refere à draga e o que ele pode despertar. O processo de transformação da coisa em signo se efetua pela relação social que se efetua entre os homens. A palavra é um instrumento de troca entre os seres humanos e ao poeta, neste ponto de seu caminhar, importam as palavras relacionadas ao existir, ao agir como uma possibilidade de suscitar um pensar. A coisa, o objeto **draga** precede a expressão “estar, viver na draga”, que conota outro sentido à coisa designada. A palavra pro-voça, então, a partir de sua relação com o agir, uma revelação da condição humana atrelada aos limites espaciotemporais. No entanto, tal expressão não é acolhida pela normatividade do registro de um léxico, apenas se espalha de boca em boca. Ou seja, é algo que circula à margem da norma culta dos salões oficiais. O poeta, então, oferece “ao filólogo Aurélio Buarque de Holanda / Para que as registre em seus léxicos / Pois que o povo já as registrou” (BARROS, 1999, p. 44). A palavra draga, assim, ao não subscrever a *poeticidade* de um léxico nobre e emplumado, pois se contamina com o que é próprio aos viventes, é carreadora de rastros e ranhuras humanas. Roland Barthes afirma que “sob cada Palavra da poesia moderna, jaz uma espécie de geologia existencial, onde se reúne o conteúdo total do Nome, e não mais seu conteúdo eletivo como na prosa e poesia clássica” (BARTHES, 1971, p. 61). No entanto, essa palavra da poesia moderna é enciclopédica, genérica, uma categoria que configura um estado de dicionário reduzido a um grau zero. Não é o que ocorre na etapa inicial da travessia barrosiana e em toda a sua obra, pois, nos primeiros livros, a palavra é dirigida de antemão, ou seja, decorre da intencionalidade geral de um comprometimento que se norteia pela intervenção crítica.

De modo diverso ao da poesia moderna, que concede à palavra uma instância absoluta de possibilidades infinitas, Barros articula, nos primeiros livros, um conteúdo eletivo guiado por relações seletivas, determinadas pelo contexto social da realidade vivenciada. Para evitar que a poesia transforme-se em uma fala terrível e inumana, o poeta de *Face imóvel* rejeita uma escrita regida por ausências e que se opõe à *função* social da linguagem. Se a linguagem se

caracteriza por uma determinação do encontro, do entendimento com o outro, portanto, subsistindo como um fenômeno social que se realiza pela troca verbal, há que se entender não apenas a poesia inaugural de Manoel de Barros por esse prisma, mas todo o seu percurso que se orientará por uma convergência com a fala como o traço que distingue o humano. Esse percorrer, no entanto, toma rumos distintos ao longo do caminho.

No despontar desse trajeto não vige ainda a desconstrução das relações de linguagem a que submeterá a escrita a um descontínuo a obscurecer a lógica sintática configuradora da realidade. Entretanto, a poesia barrosiana, desde o seu iniciar, não se filia a um veio da poesia moderna, que, no modo de dizer barthesiano, seleciona

palavras-objetos sem ligação, ornadas de toda a violência de sua explosão, cuja vibração puramente mecânica toca de maneira estranha a palavra seguinte, mas logo se extingue - estas palavras poéticas excluem os homens: não existe humanismo poético na modernidade: esse discurso de pé é um discurso cheio de terror, vale dizer, que põe o homem em ligação não com os outros homens, mas com as imagens mais inumanas da Natureza. (BARTHES, 1971, p. 63).

Contrariamente a essa poesia, que, ao se desprender da fala reivindica uma autonomia por um corte profundo (FOUCAULT, 1999, p.60), Manoel de Barros, seja nas primeiras obras, em que efetua uma articulação entre representação e realidade, ou em todo o seu percurso, não abandona o domínio da significação pela redução do significante à camada da materialidade. Antes, desvia-se da linguagem funcional, pragmática e instrumental não para debilitar os significados, mas para recuperar o estado anterior às conceituações inequívocas. Se no início da trajetória Barros constrói uma poética para censurar as desigualdades sociais, no entanto, o impasse diante da palavra como a instância que funda o humano, mas que se despe de sua humanidade ao intentar uma supremacia da exatidão, impõe, então, ao poeta um redimensionar do fazer poético. Se os primeiros versos do poeta primam por uma atenção à fala dos excluídos da foto oficial, isso traduz uma priorização do homem como cerne do fazer poético e que resultará em uma etapa posterior na recusa ao discurso matematicístico, calculador e operacionalizador.

Porém, observa-se que o enfoque da realidade é distorcido por um enquadramento a enviesar a representação que se quer denúncia. Que distorção proposital é essa? É a ironia que se configura no postal de Seu Zezinho-margens-plácidas: “célebre fazedor de discursos patrióticos, agora aposentado, morava em seu sítio denominado *A Abóbora Celeste* [...]” (BARROS, 1999, p. 47). Ora, esse brasileiro alcunhado com uma designação retirada de um trecho do hino nacional, portanto, um signo referente aos valores pátrios, entretanto, é um negociante de sabiás, um pássaro designador no Romantismo brasileiro de um traço identitário da nacionalidade. Assim, o desfiguramento pauta-se pela transfiguração da realidade não por um falseamento idealizador, mas por uma escrita não descritiva ou reprodutiva, mas irônica.

Retratos a carvão

A necessidade de pro-vocar um pensar crítico que não seja anulado pela convenção do figurativismo paisagístico conduz o poeta a criar retratos que tenham por centro a figura humana. Daí a recusa ao postal. Ao evitar uma representação não-oficial e embelezadora da cidade que elimina a presença dos homens, o poeta opta, então, por “retratos a carvão”, título de uma das partes constituintes do primeiro livro. No entanto, tais *retratos* não se conformam ao que é exigido como condição de figuralidade clássica, ou seja, atributos nobres que devem ser representados de maneira enaltecida e embelezadora. Os retratos barrosianos esquivam-se dos contornos convencionais da representação ao ressaltar justamente o que o olhar clássico estipularia como traço indesejável. Daí o título desses poemas referir-se a uma técnica representacional que não configura um registro asséptico e aparentemente *fiel* de uma máquina fotográfica. Projeta-se, assim, um fazer artístico que re-faz a realidade pelo rascar não preciso dos dedos a flagrar instantâneos como um esboço em que o negror macula a brancura do suporte. O carvão constitui-se, então, como elemento isomórfico ao unir a representação ao representado, posto que os miseráveis de Barros não se enquadram no brilho da paleta à óleo, antes, exigem uma disposição menos nobre e polida.

Barros ressalta que sua escrita é uma fala a flagrar os habitantes que não mostram a face no

cenário falso de um postal: “falo da vida de um menino do mato sem importância” (BARROS, 1999, p. 68). No entanto, não é uma fala desinteressada, mas desencadeadora de pensar que reflita sobre a condição humana no limite. Polina, uma menina de oito anos, “rolava na terra com os bichos / tempo todo o nariz escorrendo”. A relação homem e animal é o que funda este existir: “de tão sós e sujos, Cláudio/ e esse jacaré se irmanavam”. Nessa simbiose entre o humano e o mundo natural, em que “todos eram iguais perante a lua” uns, entretanto, não se atrelam mais ao limite do racional: “desencostado da terra/ Sabastião / meu amigo / um pouco louco”. Deste modo, nesse mundo a realidade não se apresenta ao olhar pelas lentes e objetivas de uma razão desencantada em que predominem idéias claras e distintas, mas ainda sob o prisma do imaginário popular fundado no mítico: “à noite vinha uma cobra diz-que / botava o rabo na boca do anjo / e mamava no peito de Petrônia”. Porém, a condição humana no Pantanal, ao se imiscuir com a animalidade circundante de um meio no qual não vigem as leis da racionalidade calculadora, mas do imaginário mítico, termina vez ou outra por se degradar na luta pela sobrevivência. É o caso de Antonina-me-leve, uma prostituta que recebe, por vezes, três e até quatro comitivas de vaqueiros. A ética barrosiana, contudo, mais uma vez não subscreve o moralismo provinciano condenatório, pois procura, antes, compreender as razões humanas sempre sob uma perspectiva crítica: “a fome não é invenção de comunistas, titio. / Experimente receber três ou quatro comitivas de boiadeiros por dia!”.

A boca

A contrapelo da poesia moderna, ou seja, procurando restaurar o elo entre significante e significado como representação da realidade é que Barros inicia um percurso que se funda a partir da fala. Assim, um dos arquissemas arrolados por Manoel de Barros como fundadores de sua poética é **boca**. Essa palavra pode ser entendida como um traço indicial da presença humana que pode indicar tanto o aspecto sensorial referente ao paladar como ao prazer, portanto, ao desejo, e, mais ainda: tanto implica em fala como silêncio. A boca para o poeta, no entanto, é fundamentalmente signo remissivo à fala. E esta se manifesta por meio da prática da intervenção

que recusa silenciar-se diante da desigualdade, da injustiça e da exploração dos homens por outros homens.

Como observamos, a boca do poeta frente a um mundo injusto não se permite compactuar com uma estética subscritora da *neutralidade* asséptica de um postal, mas vira a construção cenográfica pelo avesso para denunciar o humano que ainda pulsa. Tudo aquilo que transforma o homem em inumano, em um ente destituído de vontade e autonomia é matéria da poesia inicial de Barros. Diante da degradação humana, o poeta não se cala e afronta o moralismo provinciano. Por uma intervenção crítica que se efetua por meio da palavra: “Eram palavras de protesto idiota! / Como o vento leva as palavras!” Assim, se nessa poética não vigora um projeto de estetização da realidade, no entanto, a exposição crua do aviltamento do ser humano não parece ser suficiente, e sim o propósito ético de provocar uma ação modificadora das condições da existência: “É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO / Levante desse torpor poético, bugre velho.” Reconhece, no entanto, que o mundo se traduz no poema por meio da irrupção da palavra. Se esta é manejada nos primeiros livros de Barros como elemento desencadeador de possibilidades de pensamento crítico e transformação, a função social que o poeta busca conferir ao fazer poético fundamenta-se na própria linguagem, ou, mais especificamente, na língua. Assim como T.S.Eliot, o dever do poeta é preservar, ampliar e melhorar sua língua (ELIOT, 1972, p.35). Manoel de Barros busca “promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns” (BARROS, 1996, p. 310). Nesse intento, imiscui-se, no entanto, uma outra pro-pensão, além da mera preservação lingüística do registro coloquial e da valorização dos falares e dialetos de segmentos marginalizados da sociedade, mas, propriamente, a intencionalidade de denunciar as condições inumanas:

- O que você fazia lá?
Que rastejava tatu.
Voltava correndo avisar o padraço: *lá no brenha tem uma!*
Tornasse pra casa sem rasto apanhava no sesso.
Era sesso mesmo que empregava. (BARROS, 1999, p. 61)

No passo seguinte da poesia de barrosiana, no livro *Face imóvel*, a fala impossibilita-se, pois

o homem encontra-se diante de contingências históricas graves: uma guerra mundial. Como então reagir diante do pesadelo da história? Frente ao ecoar de sirenes e explosões distantes, prevalece o silêncio:

Tudo permaneceu sem um grito,
Um pedido de socorro sequer.
Ele passou sem calúnias
E é possível que sem corpos que o chamassem.
(BARROS, 1999, p. 70)

A instância primordial da poesia de Barros, no entanto, preserva-se intacta, pois, tanto ao valorizar a fala dos segmentos marginalizados da sociedade como ao enunciar o emudecimento e a consternação diante de um mundo em conflito, a preocupação fundamental é com o outro. Esse traço, o desdobramento em alteridade, será uma característica constante na ética barrosiana. **Ser** humano implica em saber **ser** o outro, perceber, sentir, conhecer, entender, aceitar, pensar e viver a dor dos homens relegados ao escárnio, ao desprezo e ao infortúnio, seja uma prostituta da Lapa, de Curitiba, ou, ainda, um menino inglês cuja rua foi bombardeada: “Ontem de tarde eu vi o pai de Katy voltando do trabalho – e nunca mais o verei // Porque por onde ele passou agora as ruínas fumam silenciosamente...”. Diante de um momento histórico de gravidade mundial como o conflito de uma guerra distante, as bocas nada mais dizem, assim, não há mais a transcrição das falas: “Eles estão esperando um grande acontecimento. / E estão silenciosos diante do mundo, silenciosos. // Ah, mas como eles entendem as verdades / De seus infinitos segundos”. O não-dito, ao se fundar pela negatividade, no entanto, conforma uma *fala* que, embora, não se efetive na materialidade da palavra, pois a experiência da dor é indizível, problematiza o dizer e o fazer poético. O entendimento ultrapassa, então, a mera emissão sensorial da palavra: o silêncio também traduz sentido. Captar esse dizer que não se expressa sob a sombra e sobra da palavra Manoel de Barros esse apresenta na surdina do silêncio é a proposta de um poeta que pensa sobre o próximo, embora desprezado, ainda assim não desprezível. O silêncio paralisante que se imprime no mundo circundante, entretanto, não induz ao emudecimento da palavra poética, antes, ensina o poeta a seguir em direção ao outro, a tentar apreender nessa silencialidade o sentido da existência. A auscultação do outro, mesmo no

silenciar, instila no poeta, por vezes, outras falas como a de uma *persona* feminina que exalta o prazer conceptivo da criação:

Ai, não sei. Não posso enganar-te. Aberta
Estou, como pétalas noturnas,
Para os astros. Minha boca silenciosa.
Ficarei inclinada levemente para ele
Como torre. Inclinada para sua violência.
Ele me fará frutificar como as árvores na chuva.
Florescer entre pedras, aves e astros. Abrir-me
Como rosas da noite, ao luar.

Coisas desúteis

Como se dá, então, a resistência do humano em um mundo destituído de humanidade, que silencia a palavra, envilece o ser e o converte em coisa, em um abridor de latas? Se a racionalidade matemática avaliza uma expressão que determina à linguagem científica a eliminação de sentidos equívocos, ou seja, afiança a eficácia de um discurso da exatidão designado não ao pensar crítico, mas ao produzir, então resta ao poeta ativar aquilo que constitui o humano em sua propriedade diferencial não somente dos outros entes, mas dos próprios homens desumanizados: a linguagem poética. Os sentidos do poeta passam a atentar, assim, para aqueles que não se renderam ao jugo de uma sociedade regulada pelo lucro e que recusaram a posição cômoda que designa o homem à produção e ao consumo. Os andarilhos em andrajos, então, serão seus guias em um périplo cujo *télos* não se determina pelo desígnio da conquista, da posse e do ganhar, mas por um outro dizer: o avesso da razão calculista e calculadora.

Se a vida moderna designa ao ser humano a sentença de meros abridores funcionais de lata, ela é violada por vagamundos que flanam margeando a liberdade: “Seria homem ou pássaro? / Não tinha mãos. / Vestígios de sua boca iam para flor. / Havia uns sonhos / Dependurados como roupa”. O modo de ser dos andarilhos sem eira nem beira conforma uma ética da qual o poeta sente-se semelhante e próximo tal qual um novo Jô, que não mais se submete a um Deus distante a pôr à prova sua fé, assim como não se sujeita aos mandos e comandos de um mundo que se ordena pela noção de objetividade:

Bom era ser bicho
que rasteja nas pedras;

ser raiz de vegetal
ser água.

Bom era caminhar sem dono
na tarde
com pássaros em torno
e os ventos nas vestes amarelas.

Não ter nunca chegada
nunca optar por nada.
Ir andando pequeno sob a chuva
Torto como um pé de maçãs.

A liberdade do ser que pode ir e vir sem a interferência de um imperativo que determine seu partir e chegar é o princípio que rege um agir cujo leme direciona-se por uma vontade não subserviente e servil. À pergunta sobre o que é um homem o poeta principia a responder por meio das lições que os rejeitados e destituídos de posses lhe dão. E dessas lições a liberdade constitui-se como um valor maior. Desta forma, o poeta não se sente mais na obrigação programática de denunciar diretamente, seja a exploração do homem ou mesmo a questão da liberdade, pois não explicita o que se pode esquadrihar nas entrelinhas: o desacordo com o todo de uma sociedade (ADORNO, 1975) que coisifica o ser, aniquila a vontade em prol de um pragmatismo funcionalista e induz a um viver cujo fim seja o de abrir latas. Caminhar sem dono implica em uma vontade e autonomia de um pensar que se ponha em desacordo com a ética do trabalho voltada para a produção de coisas *úteis* sob a forma de utensílios ou de meros objetos descartáveis. O exercício da liberdade começa a se constituir em Manoel de Barros ao assumir a *persona* de um novo Jô, que se recusa, entretanto, a se prostrar diante do Deus transformado agora em uma máquina. Ao postular um caminho sem o direcionamento de alguém, sem obedecer a uma precisão e exatidão como meta ou sequer a submissão a qualquer atividade obrigatória, o poeta aspira revelar o homem não mais por um registro direto de sua observação e experiência, como realizara nos primeiros livros, quando tudo se dava a conhecer por uma exposição denunciativa, mas apresentar de viés o ser aprisionado à condição da produtividade funcional na engrenagem de um mundo em que urgem negócios, contas, compras, compromissos, obrigações, necessidades, afazeres, deveres e haveres a serem cumpridos rotineiramente,



constantemente, obrigatoriamente. A consciência crítica do poeta não põe mais o dedo na fratura exposta de um mundo injusto. Isso, entretanto, não decorre devido à desistência de um posicionamento contrário ao regram dominante, mas por conceber que intervir criticamente na sociedade não implica em uma poética que se funde na denúncia direta e explícita, mas sim em revelar a contrapelo, por intermédio de uma linguagem de viés, os tentáculos de um mundo que impedem o florescimento pleno do ser. Postula, então, um linguajar próximo ao do mundo animal, vegetal e da mineralidade, que, se, por um lado, têm por propriedade a impossibilidade da expressão verbal, não sofrem a coação do imperativo de uma linguagem que se determine por conceituações inequívocas: “ser como as coisas que não têm boca!”. Não que o poeta intencione a quietude silencial diante da imperiosidade de uma sociedade oprimente, mas que a não-fala das pedras, animais e plantas possam ensinar aos homens lições de coisas a resgatar aquilo que lhes concerne como humano, e não um mero ecoar mecânico de sentenças, pensamentos e saberes que lhes modelam a língua e o desumanizam, pois retiram do ser a liberdade da palavra em sua plenitude.

Como se expressam, então, esses seres à margem do arrazoado hegemônico? Aproximemo-nos de um dos viandantes a vaguear, um que fora detido arbitrariamente sem qualquer esclarecimento. Dentre os pertences de uso pessoal desse preso, que “entrara na prática do limo”, encontra-se um caderno de poemas ao lado de objetos, como: o retrato da esposa na jaula, uma corda de enforcar, um sapo seco e um sabugo meio a outras coisas como pneu, pente, chapéu, muleta, relógio de pulso, caneta, suspensório, capote, bicicleta, garfo, abridor de lata, escapulário, anel, travesseiro, bengala, botão. Essa lista *incongruente*, no entanto, articula um sentido crítico. A inclusão de objetos como uma corda de enforcar dentro da série de utilidades funcionais como relógio e caneta instala um ruído, um abalo e estremecimento na aparente *normalidade* desses objetos denominados **úteis**. Todos esses signos podem ser lidos como traços indiciais que conformam uma espécie de repositório das ruínas e fragmentos da civilização do bem-estar. Dentre os objetos, há aqueles que designam proteção e conforto, como capote e travesseiro; outros apontam para uma noção de elegância configurada nas imagens da bengala, do chapéu

e suspensório e há aqueles que indicam uma relação com o mundo prático, tais como relógio de pulso, caneta, abridor de lata, botão. Qual a razão, então, de um homem que não vive mais sob o regram de um mundo determinado por normas e convenções carrear consigo todo um aparato de referências desse universo do qual ele renunciou ao convívio? A transcrição da realidade por Manoel de Barros, então, passa a se dar pelo primado da ironia que instaura um olhar crítico e avesso. Somente por esse prisma pode se entender o sentido de uma corda de enforcar, o retrato da esposa na jaula, um sapo seco e um sabugo. A tensão que se estabelece entre um sabugo, por exemplo, e o restante dessas coisas *úteis* é exatamente a de pôr em questão o **valor** de *utilidade* que vigora em um mundo que se firma através de costumes e práticas *naturalizadas* como *civilizadas*, tais como o ato de alimentar-se munido de talheres, o hábito de pentear-se, trajar chapéu ou a cronometragem precisa do tempo. Tais práticas, entretanto, não evitam que se releguem um enorme contingente de outros homens à indignância inumana e *incivilizada*. Sob a noção de *utilidade*, ou de necessidade forçosa de se compor uma máscara social destinada a representar uma civilidade de fachada, imiscui-se a problematidade da existência em uma sociedade na qual o jogo de aparências aniquila o ser: “Saber o que tem da pessoa na máscara é que são!” O que resta do homem por detrás do mascaramento social? A pergunta posta pelo bom senso, no entanto, seria: qual a **função**, a utilidade de um sapo seco? A *anormalidade* de um conjunto de coisas *estranhas* põe em xeque a normalidade das *existências* que *vivem* comodamente a adquirir e acumular objetos que são funcionalmente úteis, pois têm serventia prática. Os homens terminam, no entanto, por emudecer e se equiparar às coisas, aos objetos sem fala. O retrato da esposa na jaula, não mais um retrato a carvão dos marginalizados, ressalta uma visão irônica que denuncia a vida civil, rotineira e *normal* como aprisionadora e enclausurada às normas, regras, ditames, convenções, obrigações e deveres que sufocam o ser. A corda de enforcar estabelece uma tensão entre a praticidade de um mundo confortável, estável e seguro e um objeto que tem por desígnio a extinção da vida por vontade própria. Entrevê-se nas entrelinhas o mal-estar da civilização. Freud afirma que a liberdade do indivíduo não constitui um dom da civilização, pois

ela foi maior antes da existência de qualquer civilização, muito embora, é verdade, naquele então não possuísse, na maior parte, valor, já que dificilmente o indivíduo se achava em posição de defendê-la. O desenvolvimento da civilização impõe restrições a ela, e a justiça exige que ninguém fuja a essas restrições. O que se faz sentir numa comunidade humana como desejo de liberdade pode ser sua revolta contra alguma injustiça existente, e desse modo esse desejo pode mostrar-se favorável a um maior desenvolvimento da civilização; pode permanecer compatível com a civilização. (FREUD, 1974, p. 116).

Um homem *livre*, ao se tornar um prisioneiro, como relatado no poema de Barros, transforma-se em uma coisa que não possui mais a liberdade tal como antes exercida no escritório a jogar bilboquê, em vez de se *determinar* ao trabalho diário ordenado e *produtivo*. A aversão a se constituir como peça funcional na estrutura produtiva opera nesse homem uma transfiguração aproximativa do estado natural das coisas que germinam. De acordo com as palavras do compadre, um professor de física de São Paulo, o preso “quase sempre nos intervalos para o almoço era acometido de lodo”. Esse homem que não mais se dispõe a prosseguir no trilho do senso comum passa a ler Marx, portanto, adquire uma consciência crítica da sociedade de classes, da exploração do homem e do processo de alienação. Para o filósofo alemão, o valor da força de trabalho

se determina pela quantidade de trabalho necessário para produzi-la. A força de trabalho de um homem consiste, pura e simplesmente, na sua individualidade viva. Para poder crescer e manter-se um homem precisa consumir uma determinada quantidade de meios de subsistência, o homem, como a máquina, se gasta e tem que ser substituído por outro homem. (MARX, 1974, p. 87).

O processo de libertação desse homem como uma máquina que se gasta implica tanto em uma atitude pessoal, individual, existencial, como política, em que ambas condigam com uma prática resistente ao domínio da técnica. No entanto, a ação desse homem, no parecer barrosiano, não se converte em ativismo engajado, que objetiva uma modificação radical das condições do modo de viver, mas do modo de ser, pois o prisioneiro é definido como *encantador*

de palavras, ou seja, desafia o domínio da técnica e a práxis utilitária vigente ao instaurar a supremacia da *poiésis*, da criação e seleção de objetos desúteis por meio de uma linguagem diversa da usual. O inexplicável da detenção desse homem põe em questão o raciocínio de uma sociedade arbitrária e impeditiva da liberdade do homem em um mundo destinado à produção e ao lucro. Esse *desheroí* é o primeiro passo rumo a um *dessujeito*: aquele que não está mais sob sujeição ou prisão, mas que está desimpedido, liberto e solto.

O homem de lata

A condição do civilizado que o poeta configura não mais se conforma, portanto, ao humano, mas à objetificação de um ser de lata, “armado de pregos”, que “está na boca de espera de enferrujar” e “morre de não ter um pássaro em seus joelhos”. Embora a conotação referente à lata aponte para a reificação, para a destituição de qualquer elemento humano, para Manoel de Barros, permanece uma força resistente que busca ativar a natureza do homem que teima em se insurgir contra a mecanização e automatização do ser. O homem de lata, assim, arboriza, tem natureza de enguia, ou seja, algo de próximo a um animal que irradia voltagens, que carrega dentro de si uma potência que resiste à maquinação. O enferrujar que pode advir ao ente de lata há de vingar, entretanto, se o homem aniquilar de seu ser o que lhe é imanente, a linguagem. Desta forma, há de morrer, murchar por não fazer brotar o que há de mais vital em seu ser, como o cantar de um pássaro, pois “o homem de lata / é um passarinho / de viseira: / não gorjeia”. A ancestralidade telúrica emerge, então, como resistência ao desumano e insiste como força vital contrária ao enferrujamento do ser. A condição de lata, desumana, não é imanente ao homem, não é uma propriedade natural, mas um atributo que lhe é imposto devido às condições inumanas da civilização técnico-industrial. A mineralidade, a animalidade e o mundo vegetal são condições naturais que podem restituir ao ente mecanizado a sua condição originária: a de ser livre.

Entre o útil e o inútil

A poesia barrosiana martela, assim, insistentemente nas mesmas teclas a soar notas



de dissonância em relação à mercancia dominante: “Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma/ e que você não pode vender no mercado/ como, por exemplo, o coração verde/ dos pássaros,/ serve para poesia” (BARROS, 2001, p.12). As regras do mercado, no entanto, não consentem um caminhar que conduza à coisa nenhuma, pois tudo teria, de acordo com esses pressupostos, um valor que pode ser negociado, um fim definido, um objetivo prático e realizável. Para a poesia barrosiana, entretanto, o coração verde dos pássaros, “coisa nenhuma” na perspectiva mercadológica, é algo de valor exatamente por resultar em coisa **nenhuma**. O coração verde dos pássaros, por não existir, é engendrado pelo poeta como um valor da imaginação que não se comercia, não se vende ou se compra, pois “as coisas sem importância são bens de poesia”.

A meditação permanente em Manoel de Barros sobre a não *utilidade* das coisas, “só me preocupo com as coisas inúteis” (BARROS, 1998, p.9), em um mundo em que domina o tecnicismo, solicita uma ética que reaja ante a aniquilação do ser. O poema, então, sob esse princípio, há de se constituir não como um objeto destinado a uma função utilitária, tal qual a práxis mercadológica regra a produção de bens duráveis, mas como um *inutensílio*. A anteposição prefixal **in-**, por indicar o sentido de negação, relativiza a positividade central da designação sobre o que se sentencie como **útil**. O conceito de utilidade, de acordo com noções do discurso pragmático–utilitário–instrumental, determina o que é inútil a partir de um centro de definição de valor em que prevalece apenas a positividade do que seja **ÚTIL**, funcional, prático, proveitoso, profícuo, rendoso e lucrativo. **INútil** é o que **NÃO** se legitima pelo estatuto normativo do que seja considerado como *útil*. Ao afirmar que “o poema é antes de tudo um *inutensílio*”, Barros parece refutar não apenas a utilidade das coisas, mas implantar uma crítica ao modo de pensar que se institui por polarizações, quando nesses pressupostos determina-se a um dos pólos um valor absolutizante. A vigência de uma noção, *a priori*, como a que designa que uma coisa seja primeiramente **útil**, implica em uma instância de poder que dissemina hegemonicamente a idéia de funcionalidade como um valor em si e não como um valor de mercado. O conceito derridiano de *différance* nos auxilia a entender essa questão

como uma relação com a linguagem. O neologismo criado pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida concebe um jogo sem fim que não se instaura mais por um começo, um ponto de partida definidor do significado, pois este “designa a causalidade constituinte, produtora e originária, o processo de cisão e de divisão do qual os diferentes ou as diferenças seriam os produtos ou os efeitos constituídos” (DERRIDA, 1991, p. 39). No entanto, a linguagem se funda por meio do estabelecimento da diferenciabilidade, e não por termos positivos, plenos e estanques. Se na linguagem todo signo remete a um sistema que se institui por um jogo de diferenciação, portanto, o significado não é em si mesmo uma presença auto-suficiente. Segundo Derrida, “a *diferença* é a *origem* não-plena, não-simples, a origem estruturada e diferente das diferenças. O nome de *origem*, portanto, já não lhe convém” (DERRIDA, 1991, p. 43). Se todo signo pertence a uma cadeia, a um jogo sistemático diferenciável, em que um conceito remete para outro, nesse jogo infinito a diferença “não é mais, portanto, um conceito, mas a possibilidade da conceitualidade, do processo e dos sistemas conceituais em geral” (DERRIDA, 1991, p. 42). O que se recusa, desse modo, é um significado transcendental, *a priori*, pois todo elemento no jogo de significação não ocupa mais um ponto hierárquico definido, mas um posicionamento sempre passível de deslocamento, um incerto descentramento que não se conforma mais a um centro absoluto, definidor e definitivo. De acordo com as dicotomias clássicas que fundam o pensamento da metafísica ocidental,

para que esses valores contrários (bem/mal, verdadeiro/falso, essência/aparência, dentro/fora etc.) possam se opor, é preciso que cada um dos termos seja simplesmente *exterior* ao outro, isto é, que uma das oposições (dentro/fora) seja desde logo creditada como matriz de toda oposição possível. É preciso que um dos elementos do sistema (ou da série) valha também como possibilidade geral da sistematicidade ou do serialismo. (DERRIDA, 1997, p. 50).

Desse modo, o modelo de pensamento que se institui por dualidades opositivas é corolário da metafísica ocidental, em que se concede ao plano inteligível a supremacia hierárquica. Sendo assim, então, a noção de positividade, concedida à utilidade das coisas por concernir a bens

materiais, opor-se-ia a esse paradigma, que estipula ao pólo inteligível e hipersensível um valor essencial prioritário? O fato de se creditar a um objeto fabricado um valor de utilidade em oposição a uma coisa que não seja estipulada como útil demonstra que tais noções ainda são devedoras de um pensar dicotômico. Portanto, a questão referente ao valor das coisas como mercadorias subordina-se ao modo de pensar.

O pensar barrosoviano, se assim pudermos avarar, instaura, então, uma inversão: se a noção de inútil somente se determina devido à hegemonia de poder de um discurso que impõe o valor de útil como sendo positivo e do qual tudo o que se diferencie deste centro se marcará com o traço da negatividade, ou seja, da inutilidade, então, em uma sociedade na qual vige a dominância desses valores determinantes de sentidos plenos e absolutos competiria ao artista, ao poeta e ao filósofo desconstruir tal modelo de pensar que nomeia o certo, o exato, o bem, o belo, o útil, o superior, o perfeito, o essencial, entre outros. Barros, ao pôr sob o crivo da dúvida a primazia de um valor incondicional, que é determinado por uma sociedade de mercado que impõe como suprema a positividade de um pólo que exclui tudo o que não esteja concordante com o padrão preponderante, problematiza também o pensar que se institui por dicotomias.

Pensemos, então, sobre o que seja considerado como *inútil*:

Num mundo para o qual não vale senão o imediatamente útil e que não procura mais que o crescimento das necessidades e do consumo, uma referência ao inútil fala sem dúvida, num primeiro momento, no vazio. Um sociólogo americano reconhecido, David Reisman, em *A multidão solitária* verifica que na sociedade industrial moderna o potencial de consumo deve, para assegurar o seu fundo (*Bestand*), tomar a dianteira sobre o potencial de tratamento das matérias-primas e sobre o potencial de trabalho. Contudo, as necessidades definem-se a partir daquilo que é tido por imediatamente útil. (HEIDEGGER, 1995, p. 9).

Heidegger afirma que o inútil tem sua própria grandeza, pois com ele **exatamente** NADA se pode fazer. Assim é um parafuso de veludo, um inutensílio, “artefato inventado no Maranhão, por volta de 1908, por um PORTA-ESTANDARTE que, após anunciar os seus inventos em praça pública,

enrolava-se na Bandeira Nacional” (BARROS, 1998, p.31-32). Ao declarar que o poema é, antes de TUDO, um inutensílio, Manoel de Barros parece divergir de Marx e Engels, que afirmaram que “a burguesia desnudou de sua auréola toda ocupação até agora honrada e admirada com respeito reverente. Converteu o médico, o advogado, o padre, o poeta e o cientista em seus operários assalariados” (ENGELS; MARX, 1998, p.13). Octavio Paz, no entanto, chama a atenção para o fato de que aos poetas a burguesia fechou seus cofres, pois não seriam nem criados ou bufões, mas párias, fantasmas, vadios errantes, já que a “poesia não tem cotações, não é um valor que pode transformar-se em dinheiro, como a pintura” (PAZ, 1972, p. 77). Walter Benjamin, por sua vez, aproxima Baudelaire da figura do trapeiro, aquele que tenta sobreviver com restos e tanto o literato como o conspirador profissional reencontrariam nesse catador de lixo um pedaço de si mesmo, pois “cada um deles se encontrava, num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário” (BENJAMIN, 1994, p. 17). Embora o poeta possa ser situado dentre os deserdados na sociedade, a sua situação seria mais problemática do que a do próprio proletariado, pois há que se ressaltar que os proletários são aqueles que “não possuem outro bem que não a sua força de trabalho” (BENJAMIN, 1994, p.17), ao passo que a palavra poética não se institui como moeda de troca. O poeta torna-se, então, um fazedor de *inutilidades* sem valor em um mundo cuja norma é ditada pela associação entre saber e poder. Se um saber não se presta ao exercício do poder, a ele não se delega sequer o conceito de saber. Daí a diligência de Barros em atrever-se na via de um fazer que opera um outro vínculo entre saber e poder, ou seja, por intermédio do exercício livre da imaginação que conjectura objetos sem qualquer utilidade.

O alicate cremoso e o parafuso de veludo

Há duas instâncias em que podem ser lidas essas invenções de *inutilidades* pelo poeta. A primeira aponta para uma crítica ao domínio de uma civilização da técnica em que vige a produção de objetos que primam pela *utilidade*. Sob esse prisma, é possível entender a criação de um alicate cremoso ou de um parafuso de veludo. Tanto um



objeto quanto outro, ou seja, o alicate e o parafuso, são destituídos de suas propriedades intrínsecas: a dureza, a impenetrabilidade da matéria e o aspecto funcional para os quais eles são fabricados. Imaginar um objeto que não tenha por atributo qualquer utilidade é agir contrariamente ao bom senso que se funda em concepções que se impõem como *necessárias* e *objetivas*. Assim, criar, produzir pela imaginação um objeto que inexistente no cotidiano implica em pôr uma questão sobre a **utilidade** da *vida* que essas pessoas levam em uma rotina esvaziada de sentido. Um alicate não tem a propriedade de ser algo comestível, portanto, não poderia ser associado logicamente a uma característica que contrarie sua constituição material, ou, mais ainda, ser destituído de sua função primeira de utensílio prático. Um objeto *desfuncional* é algo impensável em uma sociedade dominada pelo determinismo da produção, do lucro e da funcionalidade pragmática. Contrariar a norma da fabricação em série de objetos *úteis*, então, torna-se condição de possibilidade de aflorar à imaginação o devaneio que instaura uma outra ordem de associação entre um instrumento prático, utilitário e uma adjetivação que o caracteriza como degustável. Cultivar tal modo de expressão é possibilitar à linguagem o exercício da liberdade do homem diante da civilização da máquina e do capital. A invenção de um objeto *inútil* não pode ser compreendida sem se atentar para a intencionalidade crítica que se faz a uma sociedade dominada pela preeminência do utilitarismo e da eficiência determinantes do pensar, do agir, do existir, portanto, do ser.

A outra instância em que pode se entender a invenção de inutilidades diz respeito ao modo dessa crítica a um mundo em que o homem não é mais humano. Manoel de Barros, para evitar reincidir em uma denúncia frontal, articula uma outra frente de ataque: o humor. Não se pode compreender a poesia barrosiana sem esse enfoque. A estratégia poética muda de tática ao desfigurar o processo de mimesis que, anteriormente, pautava-se pelo registro das contradições de uma sociedade desigual por meio de um abalo desencadeador da consciência crítica. A estratégia do abalo permanece ao articular uma escrita que inverte a ordem *normal* das associações por uma desarticulação das conexões lógicas e previsíveis. O efeito de espanto provocado por um parafuso de veludo mobiliza o

leitor a estranhar a realidade dos objetos e utensílios que conformam uma sociedade de consumo determinada pelas noções de funcionalidade, utilidade, praticidade e objetividade. Primeiramente, o questionamento advém pela via do senso comum que se pergunta instantaneamente pela razão de um objeto cuja lógica não se firma na prática usual da produção de artefatos e utensílios destinados aos afazeres humanos. A seguir, irrompe o espanto do estranhamento que desencadeia uma interrogação sobre o conceito de *normalidade*. Esta passa a ser divisada, então, como indiferenciável do absurdo. Ao forjar um objeto irreal, o poeta mobiliza o riso que põe, então, sob o signo da controvérsia, o conceito de realidade ao traduzir esta pelo prisma do inusual. O riso barrosiano, portanto, motiva-se a partir de uma observação crítica da realidade e se instaura por intermédio da ironia, que pode ser conceituada como:

Uma síntese antitética, uma conjunção disjuntiva ou uma disjunção conjuntiva do ideal e do real. Pensar ou poetar ironicamente significa intercambiar incessantemente os extremos complementares da idealidade e da realidade. A síntese antitética é a condição *a priori* essencialmente irônica da possibilidade de autoconhecimento do sujeito humano. Que é o homem? Que significa o saber acerca de si mesmo? É digno de riso quem crê que seu olhar revertido para dentro de si alcança o que ele é ou que em si há algo que lhe reflete a imagem. (SOUZA, 2000, p. 58).

O indagar que se instala diante de um objeto estranhável, irreconhecível ao olhar comum, parte de um procedimento que observa tudo sob o viés do risível como meio de questionar o que é *real*. O âmbito em que o poeta age, portanto, tange a utopia, ou seja, fora de qualquer lugar em que legisle o princípio da realidade. Sérgio Paulo Rouanet, em relação a uma sentença proferida por Ernst Bloch, que afirma que a utopia é o ponto de vista de onde julgamos o que fazemos à luz do que deveríamos fazer, prefere

citar outra passagem de Bloch, em que ele diz que o princípio regulador da consciência utópica é a esperança, mas uma *docta spes*, uma esperança sábia, instruída por tendências já presentes na realidade, sem o que a esperança seria uma simples fantasmagoria subjetiva. (ROUANET, 2003, p. 8).

A poesia barrosiana, entretanto, não investe em uma esperança sábia, mas na fantasmagoria subjetiva da poíesis que, ao propiciar o riso, possa abalar a segurança, a estabilidade, a firmeza e a rigidez de uma estrutura que impede a afloração do humano. O que se parece apreender pelo riso é o ato de neutralizar as certezas absolutas por uma interrogação irônica que ponha sob o duvidar um mundo construído para alijar e aprisionar o homem, um ser que ri de si próprio.

1- Doutor em ciência da literatura pela UFRJ e docente do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

2- Os primeiros versos escritos por Manoel de Barros foram apreendidos e destruídos pela polícia.

Aceito para publicação em 18/07/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os pensadores, XLVIII).
- BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Compêndio para uso dos pássaros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Matéria de poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Memórias inventadas*. Minha infância. São Paulo: Planeta, 2003.
- _____. *Poemas concebidos sem pecado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de A. Arnichand e A. Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. *Obras escolhidas*. 3. ed. Tradução de J. C. Martins Barbosa e H. Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 9-98.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2. ed. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. A diferença. In: _____. *Margens da filosofia*. Tradução de J. T. Costa e A. M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991. p. 33-63.
- ELIOT, T.S. *A essência da poesia*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaio*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- ENGELS, Friedrich e MARX, Karl. *O manifesto comunista*. 4. ed. Tradução de Maria Lúcia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 23-61.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: _____. *O futuro de uma ilusão, o mal estar na civilização e outros trabalhos*. Tradução de José O. A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 81-171. v. XXI.
- HEIDEGGER, Martin. O princípio da identidade. In: HEIDEGGER, Martin; SARTRE, Jean Paul. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os pensadores, XLV).
- _____. *Língua de tradição e língua técnica*. Tradução de Mário Botas. Lisboa: Vega, 1995.
- MARX, Karl. Salário, preço e lucro. In: _____. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 63-105.
- MICHELAZZO, José Carlos. *Do um como princípio ao dois como unidade: Heidegger e a reconstrução ontológica do real*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 1999.



PAZ, Octavio. O verbo desencarnado. In: _____.
Signos em rotação. Tradução de Sebastião Uchoa
Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 75-91.

SOUZA, Ronaltes de Melo. Poesia filosofia e ciência.
Interfaces, Rio de Janeiro, p.57-81, 2000. v.7.

ROUANET, Sérgio Paulo. Em nome de uma nova
utopia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 nov.
2003, p. 8, Idéias.



Resumo: O artigo consiste no estudo de dois contos, quais sejam, *No Moinho*, do português de Eça de Queiroz, e *Missa do Galo*, do brasileiro Machado de Assis. Neles é enfocado o aspecto sonhador que aproxima as duas personagens femininas: Piedade e Conceição. Tal aproximação, tanto dos contos, quanto das personagens, deu-se pelo fato de seus autores serem grandes observadores das sociedades em que viveram e demonstrarem um conhecimento da alma humana em sua complexidade.

Palavras-chave: cotidiano, transformação, literatura, realismo.

Abstract: The article consists of the study of two stories: *In the mill of the Portuguese Eça de Queiroz* and *Missa of the Rooster*, the Brazilian Machado de Assis. In them the sonhador aspect is focused that approaches the two feminine personages: Piedade and Conceição. Such approach, as much of stories, how much of the personages, if it gave for it the fact of this authors to be great observers of the societies where they had lived, and demonstrate to a knowledge of the soul human, being in its complexity.

Keywords: daily, transformation, literature, realism.

O realismo de Machado diferencia-se do de Eça - e o confronto entre os dois escritores é inevitável, apesar de reiterativo na crítica especializada. Este, com traços facilmente identificáveis do Naturalismo, que, todavia, não o reduzem à observação a partir da exterioridade; aquele, com seus textos parecendo abolir as fronteiras entre os gêneros literários.

Em ambos presenciamos uma análise crítica da sociedade daquele tempo, que não se satisfaz com meras descrições de ordem pessoal, nem a retratos ou fotografias da realidade circundante.

As descobertas científicas e as idéias de reformas políticas e de revolução social exigem dos escritores, em meados do século XIX, por um lado, uma literatura de ação, comprometida com a crítica e a reforma da sociedade, e, por outro, uma abordagem mais profunda e completa do ser humano, vista agora à luz dos conhecimentos das correntes científico-filosóficas da época.

Sabemos que o Realismo e Naturalismo têm, entre si, semelhanças e diferenças. Se o primeiro procura retratar o homem interagindo no seu meio social, o segundo vai mais longe: pretende mostrar o homem como produto de um conjunto de forças "naturais", instintivas, que, dependendo do meio, raça e momento, podem gerar comportamentos e situações específicas. Assim, predomina o elemento fisiológico, natural, instintivo: erotismo, agressividade e violência são os componentes básicos da personalidade humana, que, privada

do seu arbítrio, vive à mercê de forças incontroláveis.

Desse modo, o Naturalismo atribuiu a um destino inescapável, de origem fisiológica, aquilo que, na verdade, era produto do sistema econômico-social: a reificação do homem, ou seja, a sua transformação em coisa (do latim *res* = coisa).

Para dar vida a toda essa teoria, os autores colocam-se como narradores oniscientes, impassíveis, podendo ver tudo por todos os ângulos. As descrições são precisas e minuciosas, frias e fidelíssimas aos aspectos exteriores. As personagens são vistas de fora para dentro, como casos a estudar. Não há aprofundamento psicológico; o que interessa são as ações exteriores, e não os meandros da consciência à maneira de, por exemplo, Machado de Assis.

O paradoxo e a ironia, recursos retóricos dos quais tanto Eça quanto Machado lançam mão para compor suas narrativas, conferem com a descrição das personagens (e a dos próprios narradores) e mostram a alma humana em sua complexidade. A inter-relação entre o viver e o escrever, proposta por meio da equivalência de valor entre a produção do texto e os conteúdos por eles veiculados, são conseqüências de uma consciência nítida da obra de arte e de seus processos e recursos.

As críticas aos exageros do Romantismo são conduzidas pelas leituras de romances da época - prejudiciais às duas personagens, já que

acentuavam sua condição de carência existencial, inculcando-lhes uma falsa visão da realidade, fazendo-as ingressar na ilusão de um mundo que fatalmente lhes escaparia, pois não encontrava respaldo na realidade existencial (em nível de narrativa) de uma e de outra.

Com um olhar analítico, esses autores elaboram sua ficção questionando e expondo ao questionamento a natureza humana. Procuram, ao expor objetivamente a contundência das condições humanas, uma passível verdade sobre o homem. Por meio de sua técnica narrativa, deixam emergir as possibilidades para que se divise a origem dos eventos e dos males que afligem suas personagens, como é o caso dos contos em exame.

Por outro lado, a ironia de Eça, sempre ferina e aguda, submeteu os hábitos e os costumes de uma estrutura social arcaica à gargalhada ampla e sonora do mundo moderno. Em verdade, o que ele buscou apreender, mas isso para ironizá-los em sua ficção, foram os aspectos negativos de uma sociedade em crise, a sociedade do *velho mundo burguês, romântico explorador*, como ele costumava dizer.

Daí a crítica à educação apegada a valores institucionalizados e arcaicos, pois tais valores é que respondiam pela continuação de um mundo em decadência. Suas personagens beiram à caricatura dessa sociedade. E com as armas do ridículo e da ironia, procurou destruir uma civilização, para levantar outro mundo sobre as ruínas do primeiro, conforme a sua visão positivista e de acordo com o sentimento que tinha da realidade. Para ele, já se disse que o mal estava no galho de árvore que apodreceu. Bastava, assim, podar a árvore, cortando-lhe o galho doente, para que ela ressurgisse com esplendor.

Ao contrário dele, para o nosso Machado de Assis, que assumiu o pessimismo e o ceticismo de maneira integral, o mal não tinha remédio, pois vinha da raiz da própria árvore. Assim sendo, a descrença no ser humano permeia toda a visão do escritor, embora sua postura seja mais reservada e crítica - deixando para o leitor, na maioria das vezes, o julgamento. Ele apenas sugeria, sutilmente, a destruição da moral e da ética dos seus personagens, suas variações emocionais e, acima de tudo, suas tendências pouco nobres. Construía seus personagens muito bem elaborados, para que parecessem autênticos representantes da sociedade da sua época.

Por tudo isso é que escolhemos, para este estudo, de Eça, *No Moinho*, de 1880, e, de

Machado, o antológico *Missa do Galo*, escrito em 1881.

O fato de os dois contos desenrolarem-se em espaços restritos, a saber: o espaço do moinho, em Eça, já sugerido no título, e uma sala de estar, no caso de Machado, a observação da personalidade feminina, em ambos os casos, aliada aos efeitos da sedução nos personagens, propicia uma aproximação que leve a efeito uma reflexão de caráter comparativo. Privilegiou-se, então, o estudo específico das personagens femininas, Piedade e Conceição, ambas protagonistas, portadoras de papel importante na movimentação dos personagens que com elas entram em contato nesses espaços físicos.

Começando pelas coincidências, ambos os textos giram em torno de traços como a submissão e a inclinação ao devaneio. O estudo procura então perceber se isso poderia modificar ou não as relações entre as personagens. E, também, se o elemento perturbador/personagem que ingressa na ação e se insere no conjunto já desgastado da relação 'marido-mulher' interfere também nas ações das duas personagens femininas. Ou seja, como se sabe, o elemento perturbador, nos dois textos, que desperta o desejo físico, em ambas as personagens, e que pode levá-las ao devaneio, são os dois rapazes; no caso de Piedade, é o primo Adrião, e, em se tratando de Conceição, quem a deixa perturbada é Nogueira.

As duas personagens, Conceição e Piedade, possuem ambigüidades típicas do universo feminino diante de um mundo moral já constituído: mostram capacidade de interiorização e contrariam os padrões da mulher romântica do início do século XIX, quando eram valorizadas a submissão, a pureza, a bondade, a maternidade e, sobretudo, a função de esposa dedicada e com a sexualidade adormecida.

Para esse estudo, alguns postulados fundamentais do realismo foram tomados como critérios auxiliares de análise, numa tentativa de compreender objetivamente os atos e temperamentos humanos, por meio de uma reflexão crítica da relação entre o físico e o psíquico, entendendo que na configuração dessas personagens as ações e comportamentos são possíveis de acontecer na realidade empírica.

Paixão e realismo se misturam e enriquecem o conto de Eça de Queiroz. Essa aparente contradição se explica quando se pensa que Eça era um admirador da poesia romântica de Victor Hugo e

que, ao mesmo tempo, tinha como seus escritores favoritos Edgar Allan Poe, Baudelaire e Flaubert.

A adjetivação de Eça expõe com grande evidência, como podemos observar, algumas das características básicas de sua maneira estética de ver e de conceber a realidade, assim como certos traços essenciais do seu temperamento.

Ao falar da família de Piedade, por exemplo, exprime-se de modo a deixar exalar a sua visão do homem como produto da hereditariedade e do meio, como se pode ler a seguir: “[...] aquela família que lhe vinha com o sangue viciado, aquelas existências hesitantes, que depois pareciam apodrecer-lhes nas mãos, apesar de seus cuidados inquietos, acabrunhavam-na” (p. 43).

Outros exemplos poderiam ser dados dessa tendência mais voltada para o Naturalismo em Eça, como este: “Os filhos, duas rapariguitas e um rapaz, eram também doentes, crescendo pouco e com dificuldade, cheios de tumores nas orelhas, chorões e tristonhos” (p. 43).

Nesse conto, a trama se concentra, no entanto, na construção da personalidade da protagonista. A falta de coerência marca a trajetória que vai da “senhora modelo”, que vive para cuidar do marido inválido e dos filhos doentes, à mulher promíscua, que chega a pensar em apressar a morte do marido e que deixa a casa e os filhos sujos e sem comida até tarde. Toda essa transformação de caráter é provocada por simples beijo de um primo.

A sensualidade da escrita queiroziana atinge, nesse domínio, forte expressão, desaguando nas personagens obcecadas pelo sexo, tais como: Leopoldina e D. Felicidade, em *O Primo Basílio*, o Raposão, em *A Relíquia*, e Maria da Piedade neste conto em estudo, *No Moinho*. Mesmo naqueles menos obcecados, a sexualidade desempenha papel de grande importância, como no caso do Padre Amaro, de Amélia, de Basílio, de Carlos da Maia, de João Ega, para citar apenas personagens de primeiro plano.

No *Moinho*, a personagem Maria da Piedade realizara com êxito seu desejo do que acreditava ser uma mudança: casara-se com um homem rico, embora doente e idoso. Sua nova condição sócio-econômica permitiria escapar do ambiente familiar pobre e problemático, oferecendo-lhe um futuro menos limitador. Por muito tempo ela mantém o casamento, mesmo à custa de grande sacrifício, vivendo somente para cuidar dos filhos doentes, frutos de um casamento sem amor. Suas palavras,

lágrimas, seus gestos, seus vestidos e todo seu viver fazem-na dissimular todas as suas emoções e necessidades sociais (até à Igreja só vai uma vez por semana). Por essa dedicação é vista como boa mãe e esposa - “uma fada”, como o médico da família, Dr. Abílio, chega a expressar com ênfase. Sua imagem perante a sociedade é positiva e chega a despertar um “quase orgulho” na vila que a respeita e a tem como mulher exemplar.

Assim, o conto pode ser dividido em três momentos: a vida de Piedade até a chegada de Adrião; a descoberta, por ela, de um mundo promissor com a chegada dele, que é primo do seu marido; e, por último, a sua transformação após a partida de Adrião, o qual deixa seu legado de devaneio a subverter o severo cotidiano da personagem.

Com a entrada desse novo personagem, ocorre uma imediata mudança de perspectiva na visão de mundo de Piedade. Ele a fascina com histórias de sua terra e de uma realidade de seu mundo distante: junto dele, ela esquece as tristezas e a limitação de sua vida, e, por instantes, consegue sentir-se feliz. Para ela, aquele homem representava o desconhecido, o novo e os encantos do que se experimenta pela primeira vez.

Ele também se encanta por ela, seduzido por sua beleza e ingenuidade, já que até então vivia apenas para um mundo que não ia além dos limites de seu lar. Deixa-se levar pela inteligência, pela natureza casta e pura de Piedade, mas tem consciência das diferenças que há entre os dois: Ela vive para aquele lugar, ao passo que o olhar de Adrião via mais além, direciona-se para as regiões distantes, de onde veio, com seu horizonte que não pode se limitar à pequenez da Vila. Ele, homem famoso, escritor, portador de outras aspirações, desejava manter a vida que sempre levou. Seu saldo com a vida era positivo: era célebre, alcançara o sucesso, realizara seus desejos. Ele achava absurdo ficar ali, naquele canto de província, “desmoralizando, a frio, uma boa mãe e esposa” (p. 47), retirando-a de seu mundo até então orgânico. Essa reflexão de Adrião soa falsa, aproximando-se mais de uma justificativa pelo fato de estar saindo da situação criada depois do beijo que trocara com Piedade no moinho, que, embora o tivesse cativado, provocara na senhora uma influência avassaladora, que irá se desvelando no decorrer da narrativa.

Adrião se vai, deixando-a entregue a uma verdadeira revolução de emoções. O temperamento

de Piedade começa a liberar suas fantasias até então reprimidas e a situar o amor numa esfera para além das insignificâncias do seu dia-a-dia. Vai, então, em busca de soluções na leitura de autores que acalentam seus sonhos românticos e toda a gama de informações adquiridas contribui para o surgimento das novas idéias. Ela acaba sentindo-se deslocada, inconformada e parte a procurar seu próprio caminho para fora do espaço doméstico, rompendo os elos que a prendiam ao ambiente familiar.

A força de Adrião, proveniente em grande parte do físico saudável - e aqui Eça, mais uma vez, nos remete ao poder do sexo - exerce grande fascínio sobre Piedade. Nos seus devaneios, ansiava por “dois braços fortes como aço que a apertassem num abraço mortal, dois lábios de fogo, que, num beijo, lhe chupassem a alma. Estava uma histérica” (p. 49).

Eça não é complacente com sua heroína, pelo contrário: pela voz do narrador onisciente, trata-a sem piedade e a expõe ao julgamento do leitor, após acusá-la e ridicularizá-la.

O surgimento do novo deus origina um desejo incoercível de liberdade em Piedade, que se junta aos sonhos despertados pelas leituras e que já não combinam com uma vida austera, sofrida e monótona, que a limitava a um espaço restrito e constricto e faziam com que ela mergulhasse num estado de resignação passiva. A partida do primo, em vez de enfraquecê-la, aguça-lhe a determinação de encontrar um modo de vida que não seja aquela sua. E, agora, o objeto desejado por Piedade é mais do que um amante: é a satisfação dos desejos, à semelhança do que apreendera das leituras às quais se entregara depois dessa paixão, assim como em Flaubert, Emma Bovary, que procurava nas leituras uma identificação para seus sonhos e a conseqüente fuga da realidade. Essa atitude resulta numa frustração, desde que a personagem busca o que não existe como possibilidade em seu entorno: perde, então, o controle de seus desejos, descendo do altar de santa à perdição.

Isso acontece porque Piedade não tinha consciência de seus atos (a partir do beijo e da paixão que este despertara) nem das conseqüências desses para a sua vida. Não possuía forças para resistir aos impulsos da paixão, da sedução. Ao se entregar a Adrião, é quem tem mais a perder, mas é, também, quem mais coragem apresenta em relação às suas vontades,

pois se liberta das pressões sociais e já não teme a opinião pública.

Ela desenlaça a ação para o epílogo cruel, ainda que seja movida pelos excessos da ilusão sensual, para ficar com uma pessoa comum da vila: o praticante da botica. Transgride a moral vigente afrontando a sociedade em que vive e perdendo definitivamente o lugar de respeito que ali conquistara por sua vida anterior.

“A Santa tornava-se Vênus” (p.49), diz-nos o narrador. Mas que esperanças pode ter uma mulher, com amante, numa sociedade pequena e preconceituosa? O leitor vai, então, descobrindo com Piedade que sua nova existência não corresponde ao seu universo de devaneios. Na verdade, Piedade é castigada por seu procedimento, assim como ocorre com *Luísa* - tanto em *O Primo Basílio*, como em *Singularidades de uma Rapariga Loura*, que, embora nestes aconteça o castigo, ocorre de maneira diversa. No *Moinho*, ocorre uma deterioração nos hábitos da personagem, que tem sua dignidade dilacerada por uma relação aviltante e sem retorno, em que, inclusive, provê de recursos a amante do boticário. Nesse sentido, pode-se dizer que Piedade foi seduzida para um tipo de morte em vida.

Em *Missa do Galo*, a narração é em primeira pessoa. O eu-narrador, distante no tempo (do presente do narrador), refere-se ao eu-personagem (ontem), de modo que se pode perceber um grande afastamento espacial e temporal entre os dois, como já se anuncia nas primeiras linhas do conto em âmbito psicológico:

Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela tinha trinta. Era noite de Natal. Havendo ajustado com um vizinho irmos à missa do galo, preferi não dormir, combinei que eu iria acordá-lo à meia-noite. (p. 239).

A história é, portanto, narrada em *flashback*. O homem maduro traz o passado para o presente, quando vai narrando certo momento na casa de Conceição. Vai contando devagarzinho, com detalhes de cenário e circunstâncias, aguçando cada vez mais a curiosidade do leitor. Embora se refira a fatos que ocorreram num passado distante e que não lhe causam senão lembranças no presente da narração, o narrador vai construindo uma trama de teor singular, introduzida de modo sub-reptício e envolvente a despeito do distanciamento temporal.

Todo o diálogo entre os personagens se desenrola num tom dúbio, muitas vezes manifestado por meio da banalidade dos assuntos, contraposta à emoção dos personagens, divisada pelo leitor por atitudes e comportamentos denotadores de um envolvimento emocional e sensual, provavelmente imperceptível para um espectador casual - o que não é o caso do leitor, espectador privilegiado que pode perceber a magia e as nuances do desenrolar-se das emoções recíprocas dos personagens: Conceição e Nogueira. Tudo é intencional no tom machadiano em seu processo cumulativo da densidade psicológica devassada pelo leitor por alguns instantes.

Para Campedelli (1995), um dos fatores importantes para o tom intimista do relato é a narração em primeira pessoa, o que faz do leitor um confidente. O narrador conta, assim, a sua própria história, revelando, por meio de seu discurso, uma forma de ver e pensar o mundo e esse tipo de narrador está marcado com uma imagem definida da sociedade e de si mesmo.

As reminiscências seguem a ordem cronológica em que ocorreram os fatos. A atmosfera do relato é tensa, intimista e confessional. A personagem narradora retém na memória as imagens de D. Conceição, mas, na época em que ocorreram os fatos, não tinha maturidade, nem tampouco temperamento, para pensar em outra coisa que não fosse a relação polida que mantinha com ela. Apesar disso, a narrativa é um exemplo de conto psicológico de teor erótico.

A família dela era pequena: o escrivão, a mulher, a sogra e dois escravos. Uma mulher sem filhos, traída pelo esposo: “Boa Conceição! Chamavam-lhe ‘a santa’ e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido” (p. 240).

Na primeira descrição de Conceição, Nogueira diz que ela “Era o que chamamos uma pessoa simpática” (p.240). Mas as circunstâncias motivam uma gradação quase mágica, que vai sendo desvendada na bem elaborada composição da personagem Conceição, como pode ser percebido nesses trechos: “Sendo magra, tinha um ar de visão romântica” (p. 241) “e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderia supor” (p. 242). E, uma vez mais: “Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos” (p. 242).

E, para completar a figura de Conceição, o narrador detém-se em sua expressão corporal: “Magra embora, tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo: essa feição nunca me pareceu tão distinta como naquela noite” (p. 242).

No curso da narrativa, a gestualidade e os trejeitos de Conceição são introduzidos sem a interferência crítica do narrador na aparência imediata - mostram-se gradativamente, construindo-se numa intensidade crescente, que vai envolvendo as fantasias do narrador quando jovem.

No jogo que se estabelece, Conceição contradiz a atmosfera de sensualidade por meio de observações exteriores, criando a contradição e a conseqüente ambigüidade entre ação e palavra: “Dali relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé, falou de duas gravuras que pendiam da parede” (p. 244).

Nogueira só reavalia a situação no presente da narrativa: as diferenças entre ele e Conceição, principalmente o desnível intelectual e de idade, e percebe o profundo distanciamento que se abriu entre os dois.

Na verdade, ambos parecem desconhecer o motivo que os prendeu e os manteve imantados naquela sala, naquela noite - é o que o autor quer deixar entrever por seus recursos narrativos. A timidez do rapaz impedia-o de imaginar que Conceição pudesse estar se insinuando. No entanto, aqui, quem desempenha o papel de sedutor é a personagem feminina - tudo de um modo velado e ambíguo, percebido mais nas entrelinhas, que irão construir uma atmosfera densamente erótica por uma fração de tempo muito curta e intensa - das doze horas à meia-noite, quando se insinua, como primeiro anticlímax, a chegada do amigo para buscar Nogueira para a missa do galo. O conto move-se num espaço bem mais reduzido que *No Moinho* - uma sala de estar da burguesia nas vésperas da república - e, na verdade, nada acontece a não ser a atmosfera de sensualidade que ali se irá sedimentando, rompida ao final do relato da cena amorosa, no penúltimo parágrafo do conto, que se precipita para um sucinto epílogo.

O recomeço de uma nova vida mostra-se difícil após o episódio de sedução e envolvimento, tanto para Piedade (*No Moinho*) como para Conceição (*Missa do Galo*), cada qual a seu modo. Mas, enquanto as decisões de Piedade

ocorrem à frente do leitor, diante do qual sua intimidade é devassada, Conceição, após o episódio, prossegue sua vida monótona até a morte do marido, quando ocorre o segundo anticlímax:

Na manhã seguinte, ao almoço, falei da missa do galo e da gente que estava na igreja sem excitar a curiosidade de Conceição. Durante o dia, achei-a como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera. Pelo Ano-Bom fui para Mangaratiba. Quando tornei ao Rio de Janeiro, em março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei, nem a encontrei. Ouvei mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido. (p. 246).

Piedade, por sua vez, vê-se participando de um mundo que não corresponde aos seus sonhos e acaba por se relacionar desastrosamente com um farmacêutico, um homem bem mais velho que ela, boêmio, casado, que a manipula e a submete ao seu controle. Ocorre, portanto, uma desconstrução da figura da protagonista no decorrer da narrativa - profundas mudanças se operam em seu comportamento, que, ao mudarem a opinião da vila a seu respeito, só lhe dão em troca acusações e rejeição. Não há gratificação para Piedade, que, mesmo tendo partido para realizar seus desejos reprimidos, não o consegue e finda numa situação em que nada mais lhe resta - nem o respeito da vila, nem a vida com a família - que também se deteriora com o abandono - nem o auto-respeito. É vítima das circunstâncias, aprisionada por qualquer das posições que assumiu, do decorrer do relato até a sua finalização impiedosa.

Na verdade, é perfeitamente perceptível que as personagens não amam seus novos parceiros. Piedade amara, sim, a figura idealizada de Adrião, que provocou mudanças irreversíveis em sua vida e que a ajudou a criar forças para transpor obstáculos antes tidos como irreversíveis.

Os sonhos românticos das personagens, no entanto, são destruídos pela realidade, uma vez que as relações amorosas que as duas imaginaram que poderiam ser cheias de um prazer a ser vivido pela primeira vez, como nos romances que ambas liam, transformam-se em grandes decepções. As personagens sentem-se insatisfeitas, oprimidas pela mesmice do dia-a-dia e sonham com a liberdade, vislumbradas por meio da leitura e conseqüente devaneio, que não as leva à construção de uma realidade mais gratificante.

Fica, então, Piedade com o botiqueiro e Conceição com o escrevente, porque as tentativas das personagens de realizarem-se como sujeitos de seu querer por meio do amor idealizado resultaram inúteis e a falta de momentos plenos e felizes instalou uma lacuna definitiva em suas vidas (numa dedução de leitor, já que os narradores nada comentam a esse respeito).

Assim, os contos terminam melancolicamente com as protagonistas desencantadas, vivendo relacionamentos mecânicos após ter sido entrevista uma saída que não se concretiza. Pela necessidade de uma ação qualquer que as libertasse de suas entediadas existências, qualquer que fosse o elemento estranho que surgisse aguçaria o desejo de algo mais significativo que preenchesse suas expectativas de emoções intensas. Enquanto os maridos representavam a opressão e a aderência a uma vida sem perspectivas, Adrião e Nogueira representavam a liberdade, a abertura para um mundo que até então não tinham podido conhecer. Provavelmente, jamais o entreveriam, não fosse a irrupção dos dois homens em suas vidas.

Em ambos os contos, ao final, constata-se a impossibilidade de escapar das garras de uma vida sem um sentido maior, pois tanto Piedade como Conceição são mesmerizadas por sua circunstância social, prisioneiras de um modo de vida sem redenção possível. Mesmo diante da transgressão - óbvia, no caso Piedade, velada, no caso de Conceição, elas não conseguem escapar da mesquinhez da vida que lhes foi dada cumprir entre as obrigações do matrimônio e as convenções da sociedade em que vivem essas personagens. Terminam presas a companheiros que provavelmente não amam, repetindo a situação anterior de esposas mal amadas.

1 - Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), doutoranda também em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na mesma Universidade, e professora de Literaturas de Língua Portuguesa da UNEMAT, campus de Tangará da Serra.

Aceito para publicação em 10/10/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPEDELLI, Samira Yuossef. *Clássicos do romance brasileiro*. São Paulo: Scipione, 1995.



BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Ecossistemas do Brasil*. São Paulo: SENAC, 2000.
- ASSIS, Machado de. *Os melhores contos de Machado de Assis*. Seleção de Domício Proença Filho. 3. ed. São Paulo: Global, 1986.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CÂNDIDO Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 4. ed. São Paulo: Martin, 1981. v.1.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Queros, 2000.
- _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1951.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: conhecimento e vida*. São Paulo: Petrópolis, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. *Miscelânea de estudos literários*. Rio de Janeiro: Pallas, 1984.
- TUFANO, Douglas. *Civilização e outros contos de Eça de Queirós: orientação pedagógica e notas de leitura*. São Paulo: Moderna, 1996. Col. Travessias.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1973.
- _____. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- LUFT, Lia. *Pensar é transgredir*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Várias histórias*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *A desejada da gente e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1991.
- _____. *A cartomante e outros contos*. São Paulo: Moderna, 2000.
- MAYA, Alcides. *Machado de Assis: algumas notas sobre o "humour"*. 2. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1912.
- QUEIROZ, Eça de. *A cidade e as serras*. São Paulo: Hedra, 1999.
- _____. *O crime do padre Amaro*. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.



A LEITURA COMO PRESSUPOSTO AO ENSINO DE LITERATURA

José Pereira da Silva Neto¹



Resumo: Atualmente parece haver uma preocupação maior quanto à especificidade do ensino de literatura, seja em qual nível for de escolaridade. E este fato, pelas produções editoriais que compõem o mercado, começa a tomar forma e corpo a partir das pesquisas acadêmicas dos anos 70.

Palavras-chave: Leitura, Ensino, literatura, críticos.

Abstract: Currently, there is a bigger concern about the specificity of the literature teaching, no matter what the level of education. This fact, for the publishing productions that compose the market, starts to take form from the academic research in the 1970s.

Keywords: Reading, teaching, literature, critics.

Atualmente parece haver uma preocupação maior quanto à especificidade do ensino de literatura, seja em qual nível for de escolaridade. E este fato, pelas produções editoriais que compõem o mercado, começa a tomar forma e corpo a partir das pesquisas acadêmicas dos anos 70. Ma há algo a se considerar antes mesmo de se desenvolver considerações a respeito de ensino literário. Neste sentido é a leitura algo que o precede. Não se pode conceber ensino de literatura sem que haja leitura, pois como poderia haver literatura sem leitura, sem que houvesse o leitor. Seria, comparando, tratar-se do cinema sem o espectador, do rádio sem o ouvinte. Parece-me paradoxal a parede sem o tijolo.

A literatura, então, e conseqüentemente o leitor, vem sendo recebida com grande atenção desde o momento em que se percebeu, na teoria literária, que o autor e a obra não eram os únicos elementos importantes da questão literatura, que havia um terceiro elemento tão importante quanto e que não era considerado. Assim os estudos começaram a se voltar para identificar e analisar a posição e função do leitor.

Estes estudos historicamente se desenvolvem após o estruturalismo, que via a literatura ou a obra literária como sendo uma "forma 'especial' de linguagem, em contraste com a linguagem "comum" que usamos habitualmente" (EAGLETON, 1997, p.6). Isso porque ele compreendia que o estudo literário era uma aplicação da lingüística. Sua concentração, portanto, é a obra e como ela é constituída. Não há a preocupação com o seu conteúdo, pois isso

daria margem a abordagens psicológicas e sociológicas. A obra é o que se apresenta em sua estrutura.

Segundo Terry Eagleton, somente depois da Nova Crítica é que, com o desenvolvimento dos estudos de teóricos alemães como, principalmente, Jauss e Iser, dá - se a atenção devida à posição do leitor e da leitura por sua vez.

Não será possível fazer tais aprofundamentos neste momento, uma vez que o objetivo é outro, muito embora a compreensão da questão da análise literária em sua forma teórica seja um pressuposto para o conhecimento toda vez que se lida com a literatura e seu ensino.

Neste sentido é importante a avaliação da posição do leitor neste processo porque é dele uma das posições, senão a mais importante atualmente, para o desenvolvimento da compreensão do fenômeno literário. É difícil pensar na literatura sem o elemento que de fato o realiza.

A leitura, portanto, passa a ter grande importância no processo que se desenvolve para compreender esse fenômeno chamado literatura. Mas o que é a leitura? Em princípio, quando mencionamos a palavra leitura logo pensamos naquela compreensão que podemos ou não ter de algo escrito. Isto é, a leitura então seria decorrente de uma identificação iconográfica e desta identificação resultaria uma compreensão. Bem, a leitura de fato não se limita ao par leitura/escrita. Existem muitas formas de leitura na verdade. "Como a leitura é um tratamento de sinais gráficos, estende-se a utilização do termo 'leitura', de maneira sugestiva, ao tratamento de sinais não gráficos" (MORAIS, 1996, p. 111).

Partindo do pressuposto de que é pela leitura que o leitor adquire conhecimento, então é de se pensar também quais são as formas de transmissão de conhecimento. Hoje não se pode mais crer que essa transmissão seja apenas fruto da escritura como parece desejar José Morais em seu A arte de ler. A escrita é uma forma apenas.

É preciso, para que melhor se compreenda a questão, que se determine claramente qual a extensão do termo leitura e com o que forma o par. Se por um lado a leitura é uma maneira através da qual se adquire informação, então devemos pensar qual é o elemento transmissor dessa informação para compor o par. Se nos limitarmos à escrita sendo o único elemento realmente capaz de transmitir informações, então devemos entender que a leitura é um ato que decorre do reconhecimento de sinais gráficos (MORAIS, 1996 p.12). Se, por outro lado, estendermos o significado da palavra, então poderemos ter algum problema na determinação e na delimitação. É preciso ser objetivo: então sejamos, pois, se de um modo eu leio um livro, uma mensagem na placa de trânsito em código verbal, ou ainda uma notícia de jornal, uma bula de remédio, todos então terão o código verbal como meio de transmissão de uma mensagem; de outro modo, eu também leio um quadro cujo código é pictórico, um filme mudo cujo código expressivo seria o visual. Quando Martine Poulain (1997) faz sua análise das situações de leitura verificadas na fotografia, na pintura e no cartaz na França de 1881 a 1989, ele também está fazendo um certo tipo de leitura. Embora o que ele passa inferir da fotografia, do cartaz e da pintura possa vir a ser objeto de controvérsia, pois a comunicação que se verificará não será por meio da palavra, portanto não terá uma certa "precisão" na mensagem, mesmo assim creio que ele esteja fazendo uma leitura. Assim, de modo largo, toda vez que pudermos inferir uma idéia, ou de outro modo, toda vez que promovermos a comunicação de uma idéia por qualquer meio expressivo e essa idéia puder ser captada teremos uma situação de leitura. Desta forma, essa também é a opinião de Alice Vieira (1989, p.7), visto que "A leitura que se traduz não somente na decodificação do código lingüístico, mas também na elaboração de sistemas de referências e valores, imprescindíveis para a formação e o desenvolvimento do espírito crítico".

Essa questão denota muita pesquisa e conseqüente controvérsia, todavia. Além do que

não cabe à relação do objeto literário que é o texto. Assim vou me limitar à leitura como processo de compreensão textual.

Emmanuel Fraise (1997, p.127), comentando a opinião de Faguet a esse respeito, afirma que Faguet aponta dois tipos de leitura. Uma sendo aquela em que se promove o *reconhecimento*, na qual não há enganos por parte do leitor; a outra é a *leitura compreensiva* para a qual ocorre uma reflexão e não raro a releitura. Esses dois tipos de leitura correspondem, segundo Fraise, à leitura extensiva e intensiva respectivamente, classificadas por Roland Barthes.

Seja como for, a leitura é a capacidade de decodificação do material escrito. Assim a capacidade de compreensão da palavra escrita é derivada da decodificação da palavra escrita. Isto é devido ao fato de que a decodificação é uma espécie de propulsor à leitura (MORAIS, 1996, p.164-5). Além disso, entretanto, adverte Tânia M. K. Rösing (1988, p.68) que "se não acontecer apreensão, apropriação e transformação de significados, não ocorrerá leitura propriamente dita". Corroborando essa opinião W. Iser (1999, v.2, p.10) afirma que!

Por esta razão, é preciso descrever o processo da leitura como interação dinâmica entre texto e leitor, pois os signos lingüísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor.

É de se compreender por isso a importância da leitura para o desenvolvimento pessoal e profissional e sua forma de importância na sociedade atual como elemento necessário à formação do leitor. Esse fato não se restringe a ou não se refere exclusivamente à literatura como gênero de arte, mas àquilo que é escrito, uma vez que, onde houver uma mensagem através da palavra escrita haverá a condição de leitura. Entretanto, segundo W. Iser (1996, v.1, p.51) a compreensão de sentido do código de um texto literário, por parte do leitor, realiza-se na medida em que esse sentido do código é constituído pelo leitor ao contato com o texto. De outra forma, é o leitor que atribui o sentido ao ler, uma vez que esse já está preconcebido na consciência do leitor.

Surgem questões? Qual é a implicação disso sobre o indivíduo? Qual é a finalidade ou o objetivo do leitor ao ler? Seria apenas o de

compreender o escrito? E o prazer da leitura, onde fica? Sabemos que o princípio mais elementar da leitura é sem dúvida o de compreender o que significam os sinais gráficos. O resultado mais objetivo disso é a comunicação. Por outro lado, existe um prazer também envolvido neste ato de ler tais sinais. Isso vai nos levar a pensar em algo mais: existe comunicação na palavra quando a intenção principal seja a arte, o estético? Particularmente acredito que sim. Não entendo que ao produzir um texto um escritor não esteja tentando se comunicar. É claro, já que a aplicação de sua linguagem é mais especial, visto que estará provavelmente usando recursos que não sejam comuns à linguagem diária de seu leitor, que ela precisa ser identificada pelo leitor. Ou seja, o leitor precisa ter conhecimento o tanto quanto que estará sendo usado pelo escritor a fim de poder compreender o mais possível aquilo que lhe estará sendo transmitido. A extensão de sua compreensão, portanto, estará dependente do seu conhecimento dos recursos expressivos usados pelo autor. O resultado da compreensão de um texto artístico é ato de prazer que não se limita ao texto arte, deve ser dito. Também há prazer em ler-se um texto jornalístico, por exemplo. É por isso que “ Os prazeres da leitura são múltiplos. Lemos para saber, para compreender, para refletir. Lemos também pela beleza da linguagem, para nossa emoção, para nossa perturbação. Lemos para compartilhar, Lemos para sonhar e para aprender a sonhar”. (MORAIS, 1996,p12). Assim cada leitor se posicionará de forma diferente mesmo diante de um mesmo texto. Cada um terá a sua leitura, isto porque há vários tipos de leitura. “ Há leituras respeitadas, analíticas, leituras para ouvir as palavras e as frases, leituras para reescrever, imaginar, sonhar, leituras narcisistas em que se procura a si mesmo, leituras mágicas em que seres e sentimentos inesperados se materializam e saltam diante de nossos olhos espantados”. Dessa forma, quando Fraisse (1997, 131,p.5) analisa o posicionamento de Faguet neste ponto, ele afirma que para Faguet o leitor terá prazer na leitura de modo múltiplo, uma vez que esse prazer é o resultado de suas leituras. Daí que para Faguet “ Saber ler é justamente dominar todos os tipos de leitura diante de uma mesma obra” (apud Fraisse, 1997, p.126).

Para Faguet o maior prazer numa leitura é aquele gerado pela releitura, uma vez que esse promove “o conhecimento de si mesmo”. Já para

Barthes, diz Fraisse, a releitura é uma forma de variação de prazer o qual é constituído por uma liberdade do leitor em abordar o texto da sua maneira própria.

Neste sentido ainda o crítico é o melhor leitor,por isso teria então mais prazer. José Morais (1996,p.126) afirma confirmando a idéia de Fraisse que “A arte de ler é, portanto, o fruto de uma educação; mas essa educação leva a uma formação do gosto”. Essa questão do gosto há muito vem sendo objeto polêmico da crítica e da filosofia, porque talvez a própria crítica tenha durante muito tempo fundado sua teoria na filosofia. Ainda em Fraisse (p.135) encontra-se uma definição simples para o gosto da leitura que teria, na opinião de Thibaudet, uma multiplicidade de leituras que formaria inclusive o leitor e conseqüentemente o gosto.

Ao preferirmos *La porteuse de pain à L'éducation sentimentale*, damos prova de mau gosto. Por quê? Simplesmente porque o romance-folhetim ou o romance para criança é o mal menor destinado aos leitores incapazes de ler outra coisa. Aqueles que podem ler todos os livros escritos nos diversos estágios da literatura para as diversas camadas da sociedade, só apareciam os livros de uma certa espécie e jamais apreciam os outros – e só eles são competentes. [...] Aquele que é capaz de experimentar muitos prazeres diferentes é o único competente para apreciá-los. Dá-se o mesmo em matéria de gosto. O gosto implica uma variedade, uma cultura, uma possibilidade e um hábito de comparar. (THIBAUDET apud FRAISSE, 1997, p.135)

Em razão mesmo da formação do leitor, hoje temos professores e profissionais da leitura na categoria de crítico. Fraisse afirma que o crítico passa a ser visto como leitor ideal. “ Ela [a crítica] não deixa de afirmar que o crítico é, primeiramente, um leitor, que todo leitor deve alcançar a dimensão crítica, pelo próprio fato de a atividade de leitura ser crítica” (FRAISE,1997, p.135).

Faguet diz que o “ crítico não mais do que um homem que sabe ler e que ensina os outros a ler” (apud Fraisse, p.118). Essa afirmação demonstra uma conseqüência do ato de ler, isto é, aquele que desenvolve a leitura atinge um nível tal que o habilita à crítica, de modo que, então, terá condições de clarear, através de sua leitura, os outros leitores em pontos onde as leituras não alcançam a compreensão, ou por

não reconhecerem tais pontos ou por terem condições de atribuir significados a esses pontos. Assim o crítico assumiria uma posição de leitor profissional cujo produto era o de ensinar, no mínimo esclarecer, o leitor iniciante ou menos preparado para a compreensão.

Emmanuel Fraisse (1997, p.121), ao refletir sobre o pensamento de Butor, Gracq e Alain, confirma o pensamento de que “o leitor é sempre um semelhante do crítico”. Em sua opinião adquirimos a condição de crítico sempre que lançando mão de nossa “subjetividade de leitor” e a usamos com valor avaliativo. Esse é um ato mecânico que surgirá toda vez que formos ler.

Então, se a maturidade de leitura do leitor gera uma condição de crítico, é de se pensar, por conseguinte, o que é a crítica? Fazer crítica é julgar? Particularmente acredito que não. No meu modesto entendimento, fazer crítica é elucidar. É demonstrar uma relação de provável intenção de/na escritura como produto, como resultado. É elucidar, apontando, aquilo que o autor “pretendia” usar como recurso expressivo, como discurso em sua obra e como isso se apresenta para o leitor. É claro que essa visão é ampla e, por isso serviria a qualquer época e teoria literária então em uso que pudesse fundamentar tal posição e, por conseguinte, também dependeria de uma circunstância contextual para que a obra se realize numa quase totalidade compreensiva na expectativa do leitor-crítico. T.S. Eliot (apud Iser, 1996,p.48) confirma que ¹ “*[the] critic must not coerce, and he must not make judgements of worse or better. He must simply elucidate: the reader will from the correct judgement for himself.*”

No fundo não creio em obra ruim ou boa. Esta noção é muito relativa. Mas, de qualquer modo e um tanto simplista, a obra estaria em um nível de adequação ou não à expectativa que o leitor pudesse ter. Haveria assim a necessidade de a crítica elaborar fundamentos teóricos (se é essa mesma a noção que espero ter) que não deixa em seu valor a obra e o leitor isolados cada um a seu modo em cada canto e autor em outro. Haveria uma necessidade de integração dos três elementos.

Com esse posicionamento todo leitor é um crítico em potencial, ainda que a expressão “em potencial” não seja a mais feliz. A maturidade de vida e de leitura é que vão estabelecer ao final a qualidade de leitor e este, então, ao elucidar o mistério da criação poderá mostrar caminhos a outros leitores para que melhor facilitem a sua

compreensão com e a partir de suas próprias experiências também, formando um rolo que só aumentará. Relembremos as palavras de Faguet recém-citadas.

De outro modo, sob o princípio da estética da recepção ou da teoria do efeito estético proposta por W. Iser, o crítico é um leitor como qualquer outro que também busca a compreensão da obra que para ele é “um todo articulado”. Acrescenta ainda Iser que nesse processo tanto um quanto outro tem a mesma capacidade de competência. Iser (1996, v.1, p. 46) afirma que:

A situação do crítico se torna difícil no momento em que ele exige validade normativa para sua estrutura de apreensão. Nesse caso, as interpretações do crítico se confrontam com as objeções do público, pois o processo idêntico de estabelecimento de consistência pode ser atualizado sempre de diversos modos e, em face das orientações habituais, por conteúdos diferentes.

Por isso a diferença entre o leitor e o crítico seria, neste pressuposto, o nível da reflexão. Conforme a posição de Iser, ao crítico caberia uma reflexão fundamentada a qual se estabelecerá como princípio de avaliação.

Citando Butor, Fraisse (1997,p.121) aponta duas maneiras de crítica. A crítica como pretexto a qual “oculta o texto principal”, “seja a crítica que serve o texto, remetendo a ele o leitor”. Neste mesmo sentido “O maior crítico, o mais inventivo, é o mais modesto. Quando lemos, ele nos dá imediatamente vontade de voltar ao texto primitivo” (p.121). Em outro ponto Butor (1974,p.189) afirma que:

O crítico mais útil é o que não pode suportar que se fale tão pouco ou tão mal de tal livro, de tal quadro, de tal música, e a obrigação é tão duramente sentida nesse domínio quanto em qualquer outro. [...] O público que ele visa é pois outro senão aquele que ele traz ao autor que o seduziu. [...] Se ele tem êxito, seu trabalho não se apaga de modo algum no silêncio, não mergulha no esquecimento.

Com esse entendimento de Butor, a obra crítica é um acréscimo à obra original, de modo que esta vem a complementar aquela, sendo, além disso, fonte de referência. Até este momento chegamos à conclusão de que o melhor leitor é o crítico, visto ser ele capaz de correlacionar fatos de sua experiência humana aliados ao

conhecimento estético. Tais elementos serão um suporte para o seu posicionamento diante do texto, especialmente o literário, os quais, como disse W. Iser se realizarão na leitura do texto porque pertencem à consciência do leitor.

Neste ponto surge uma questão. Como desenvolver a leitura para que atinja este nível, uma vez que se terá na condição de crítico como a de melhor leitor? Creio que a resposta plena neste momento será um pouco difícil de ser dada, mas fazer algumas indicações parece possível.

Essa preocupação vem sendo objeto de pesquisa desde alguns bons anos e muito ainda tem-se a fazer. Uma das formas para tanto é verificarmos como vem sendo a prática escolar. Na opinião do professor Ezequiel Theodoro da Silva (2000), da Unicamp, o ensino da leitura nas escolas é muito mais desestimulante do que parece. Os métodos mecânicos e automatizados de professores que possuem atitudes tradicionais não passam de contínuo engano. Esse engano, na verdade, é duplo, pois enganam os alunos que pensam que aprendem alguma coisa e se enganam os professores, pois pensam que ensinam alguma coisa a alguém. A escola por isso é falha enquanto sistema.

Na opinião do professor, a leitura na escola deveria ser um estímulo constante aos alunos de modo que estes pudessem ver e compreender melhor o mundo em que vivem. Para tanto a "concepção de leitura" não pode estar centrada em atitudes comportamentalistas como resposta e sim "um processo dinamizador da produção de sentidos por um grupo de pessoas, enquanto transação ou interação entre leitor e diferentes tipos de texto." (Silva, 200, p. 13).

A leitura então passa a ter a capacidade de alargar horizontes, de dinamizar o conhecimento e a cultura. Mas para que isso ocorra, a capacidade de leitor do professor é fundamental. Os alunos não podem ser mais leitores do que o professor. Este precisa ter domínio daquilo que ensina. Não é possível admitir-se que aquele que tem a pretensão profissional de algo não tenha domínio e competência sobre objeto da profissão. O magistério, neste sentido, não pode ser um passatempo; é imprescindível, portanto, um grau de profissionalismo. E é, nessa medida, devido a esse pensamento que o ensino da leitura, pressuposto básico ao ensino da literatura, não é exclusividade do professor de português. Essa responsabilidade *deveria* ser de todos, cada qual

respondendo pela sua área de atuação e agindo limitado a ela que seja, mas ainda assim agindo. O professor de língua portuguesa fica, devido a essa falta, sacrificado: se houver falha a culpa é dele; se por outro lado houver competência de leitura dos alunos a glória é de todos.

Enfim, voltando ao ponto. Nada é possível se, mesmo de outras áreas, o professor não for um (bom?!) leitor. Alice Vieira (1989, p.3) afirma que "Professores-leitores encaminham seus alunos para a leitura, despertando ou formando o gosto pelos livros, na descoberta das realidades multifacetadas criadas pela linguagem, no desenvolvimento do potencial imaginário ou até na identificação com personagens".

Há, nesta questão, a outra face da moeda. A cobrança constante de uma qualidade de trabalho que não tem sua contrapartida. A história tem mostrado o quanto o professor é desvalorizado em nossa sociedade. Veja-se, neste caso, o trabalho comparativo apresentado pelas professoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1999, p. 313-324) a respeito da produção intelectual brasileira de 1820 a 1930. Ainda a esse respeito o professor Ezequiel T. da Silva (2000, p. 29-31) faz um desabafo, pelo menos surpreendente, das possíveis causas para esta triste situação, para qual ele aponta seis causas: "salário", "formação acadêmica", "múltiplas funções da professora", "currículo", "especialistas" e "ideologias".

Entretanto, acredito que, se a situação sócio-econômica-política do professor não é favorável à sua sobrevivência ela deve ser considerada antes de o aspirante a professor se formar e assumir a profissão. No momento em que ela for assumida, assume-se, conjuntamente, a responsabilidade de um desempenho profissional com qualidade. Isso não quer dizer que se deve deixar de lutar por melhores salários, dignidade e reconhecimento social pelo trabalho executado. Não é isso! Apenas que, uma vez professor deve-se preocupar com o efetivo ensino, efetiva qualidade, capacidade, competência e eficiência em seu objeto.

Creio que seja notória a idéia de que para ensinar literatura seja necessário a competência de leitura. Como já foi exposto no início, não é possível haver literatura sem leitor, pois como vimos na opinião de Iser é o leitor que de fato concretiza o texto. De outro modo, a importância do leitor fica evidenciada nas palavras de Sartre (apud VIEIRA, 1989, p.3) que diz que "o escritor

poderia escrever tanto quanto quisesse, que jamais a obra, como objeto, veria o dia." Então o ensino da literatura está intimamente dependente da leitura. Alice Vieira (1989,p.4) é enfática, neste sentido, dizendo que "esse deveria ser o principal objetivo do professor de literatura: formar leitores". Entretanto, essa atribuição não seria exclusiva do professor. Na verdade, acredito que existam três formadores de leitor. Seriam eles a família, o professor e a escola enquanto sistema de ensino.

A família, célula original da sociedade, é onde o indivíduo recebe suas primeiras orientações. Ou de outro modo, é onde deveria ser o lugar, mas sabemos que não é. Na prática sabemos que muitas vezes a família se exime da responsabilidade, e motivos para isso são vários, desde a falta de recursos até a ignorância dos pais, e transfere simplesmente para escola como se os quarenta e poucos minutos do professor de língua portuguesa fossem suficientes para resolver o problema. No fundo não será um problema, mas sim trinta, quarenta e, à vezes, até mais problemas por sala de aula que não receberão evidentemente a atenção devida e necessária até por ser impossível a particularização.

Tudo seria tão mais fácil, tão mais simples se a leitura fosse incentivada desde a família por prática de leitura oral e troca de idéias a partir disso. Ilusão, utopia na verdade! O ideal como prática nunca é atingido senão não seria ideal. Mas a família é sem dúvida o primeiro formador de leitores. Assim Vieira (1989, p. 9-10) confirma que "Para alguns autores, é na primeira infância que se forma o hábito de leitura, devido, em grande parte, à atitude dos pais em relação aos livros. As crianças cujos pais lêem com regularidade parecem demonstrar maior interesse e curiosidade pela leitura."

Estabelecer o que leva efetivamente ao desenvolvimento do gosto e prazer da leitura, além de se apontar como fazer isso, é de uma complexidade tal que envolve desde a aptidão natural do indivíduo à leitura até à prática escolar, passando evidentemente pela influência da família. Entretanto uma coisa parece ser certa, devido às pesquisas desenvolvidas até hoje, o contato com livros desde a infância no interior da família é fundamental para aquisição do prazer da leitura. É por isso que Vieira (1989,p.11) afirmam que "embora o ambiente familiar não seja condição suficiente para o desenvolvimento do hábito de leitura, configura-se em **estímulo importante** [grifo meu] para que o mesmo seja instaurado."

Com respeito ao estímulo, Lajolo e Zilberman (1999, p. 15-6) afirmam, ao analisar historicamente a estrutura sócio-política da família, que este pertence à constituição da família visto ser a prática de leitura uma "atividade adequada ao contexto de privacidade própria à vida doméstica." Se por um lado a família é primordial para estimular a leitura; por outro, a escola é fundamental para o desenvolvimento dessa leitura para que se crie o hábito e se atinja o senso crítico de uma sociedade na qual o leitor não é um elemento inerte.

A intenção política da escola, no sentido que ela mantém valores burgueses, prima pelo erudito, afasta-se da massa mais popular e com isso cria uma dificuldade que se torna um abismo quase intransponível, ficando a classe popular ou aquela de menor recurso financeiro praticamente afastada da informação escolar porque esta serve à classe dominante. Se por um lado a estrutura política, na qual a escola está organizada desde a sua formulação curricular, privilegia a classe dominante por desenvolver em seus programas conteúdos que atendem à expectativa do poder dominante; por outro, como conseqüência, ela não permite o desenvolvimento de valores simples como, por exemplo, a difusão de culturas, isto porque o poder que sustenta esta escola na vê na leitura um produto que gere lucro. Por via de conseqüência o poder capitalista dominante também vê a Escola desta maneira. Este também parece ser um dos motivos para o baixo rendimento salarial dos professores.

Numa escola desse tipo o prazer gerado pela leitura, sem contar com a informação advinda de quaisquer de seus níveis, não terá significação, importância alguma visto que a literatura e toda manifestação artística "participam dessa área 'não lucrativa' onde se inserem as atividades prazerosas e lúdicas, excluídas do programa de vida de uma sociedade voltada para o ganho". (AVERBUCK, 1986, p. 66, apud BORDINI/AGUIAR, 1993, p. 27).

É sabido que um dever da Escola, especialmente a moderna, não é apenas o de alfabetizar, mas estimular a leitura, desse modo estará favorecendo a transformação do indivíduo em um leitor com capacidade crítica, de mudança da sociedade na qual se insere. Infelizmente o que se percebe pela prática escolar e também pelas pesquisas, núcleos temáticos de várias publicações que estão no mercado, é que a Escola não privilegia a leitura como prática de sala de aula

ao menos. Percebe-se que a literatura é muitas vezes objeto de contexto para o ensino da língua. Daí se pergunta: e a leitura? Por que a leitura não é objeto de ensino da literatura? É verdade que nesta pergunta existe um misto de indignação e frustração, mas sabemos bem que historicamente a Escola, já que não é promotora de lucro, é desaparelhada para esse exercício, pois não dispõe, via de regra, de bibliotecas atualizadas (É de se observar que em muitas escolas aquilo que se denomina de biblioteca poderia ser chamado de dispensa de arquivos ou o que o valha, depósito da secretaria etc, menos de biblioteca, mas no papel aparece, não raro em forma de homenagem a algum escritor (que ironia!), e em pomposidade Biblioteca Fulano de Tal!), professores com capacidade para a orientação, conhecedores do objeto realmente e não apenas alguém que esteja *deslocado* para lá, mas que conheçam minimamente a teoria e a metodologia sem o que parece difícil haver uma orientação eficiente, além do que e ao lado disso um programa de ensino que valorize a literatura não por uma associação gratuita de autor-obra-data, mas sim que estes elementos venham a ser coadjuvantes à compreensão analítica da obra literária em si. Para isto me parece não haver necessidade de se privilegiar o estudo de períodos literários, o que limitaria o estudo literário somente ao segundo grau, quando na realidade ele começa bem antes de maneira *não-formal*, se é que se pode usar esse termo aqui.

Neste sentido Vieira (1989, p. 13) afirma que:

Se é por meio da leitura que o homem entra em contato com as diversas formas de conhecimento, capacitando-se para atuar e participar na sociedade, é por meio da literatura que ele se introduz no mundo imaginário, desenvolvendo não apenas sua sensibilidade e seu gosto artístico, mas também ampliando sua maneira de ver e de entender o mundo. A literatura, assim como outras formas de manifestação artística, preenche a necessidade de ficção do homem, possibilitando-lhe por meio da palavra a re-criação e re-invenção do universo. O "penetrar do mundo das palavras" drummondiano descortina, ao ser humano, o caminho do conhecimento, bem como o gosto e a fruição estética.

Então, sem leitura, como poderemos desenvolver na Escola estes princípios? A forma como vem sendo a prática do ensino literário tem

mais desincentivado do que desenvolvido o gosto pela leitura.

Nos programas de ensino de literatura das Escolas, existe uma espécie de distanciamento temporal relacionado à época de estilo e de produção da obra como o de leitura e de capacidade de leitura por parte do aluno. Este parece-me ser um dos pontos que mais gera o desestímulo, na medida em que o aluno ainda não tem experiência de leitura e de vida e já é posto diante de uma obra antecipadamente vista como clássica, distante em tudo de seu tempo. Entendo, como sugerem Rocco (1992, p. 272-275), Bordini e Aguiar (1993, p. 18-43), Leite (1983), Rösing (1998) e Vieira (1989, p. 15-16), que deveria haver uma busca de preenchimento de expectativa, de adequação à limitação de conhecimento histórico e sociológico do aluno. Se a literatura é uma realização e/ou complementação, preenchimento de uma expectativa de vida que se realiza no leitor quando diante do texto, então é fácil perceber que a prática que vemos sendo desenvolvida tradicionalmente não contempla esse princípio. O que se percebe é que as atividades que envolvem leitura de obras literárias não atingem as expectativas, necessidades e mesmo os anseios dos alunos. Como consequência, até mesmo a famigerada prática de *pesquisa* escolar, que não deixa de ser compilação, cópia de passagens de autores, é comprometida devido ao fraco nível de leitura.

É preciso haver uma reflexão séria a respeito da formulação dos objetivos e dos programas, em geral, nas escolas. O aluno que hoje temos em sala, assim como a própria sociedade, não é mais o mesmo de cinquenta anos atrás. Ora isto parece óbvio. Mas então por que o ensino da literatura continua o mesmo? Parece que o ensino da literatura de forma cronológica não é uma tipicidade brasileira, e isso se percebe tanto no trabalho de pesquisa publicado pela professora Rocco quanto pela professora Lígia C. M. Leite. Desse fato surge outra questão. Se o aluno tem outras aspirações, se a sociedade evoluiu por que não reformulamos o sistema de ensino enquanto prática de sala de aula? É por isso que o professor Alfredo Bosi, da Universidade de São Paulo, ao ser entrevistado sobre o assunto pela professora Maria Thereza Fraga Rocco (1992, p. 102-103), já em, aproximadamente 1975, afirmava que:

Quanto à literatura brasileira, o estudo literário já está se tornando mais difícil mesmo se

quisermos seguir uma ordem cronológica para o curso secundário.

O critério não funciona, está duplamente errado: não funciona em termos de comunicação, nem em termos de tempo escolar. De modo que uma sugestão seria a de começar por textos em linguagem acessível que é afinal o que se tem feito. Quanto ao critério de seleção de obras, mais justo seria começar de um certo moderno, não do moderno de agora, do contemporâneo, mas de um certo moderno para trás.

Quanto ao problema do tipo de abordagem crítica (...) Acho que a abordagem no secundário deverá ser, segundo minha experiência, muito mais flexível e aberta. É preciso verificar se o texto motiva, de alguma forma, os adolescentes.

Observa-se nesta opinião do professor que já há trinta e um anos havia tal preocupação com a adequação do programa escolar para o estudo da literatura. Infelizmente parece que pouco ou quase nada mudou, pois o estudo cronológico da história da literatura ainda é preponderante, mesmo porque o vestibular continua sendo um alvo a ser atingido e... transposto.

Para que se mude este quadro, acredito que a literatura não deve continuar sendo objeto de estudo exclusivo do segundo grau. Creio, mesmo, que deveria iniciar-se formalmente nas primeiras séries com leituras variadas desde as histórias em quadrinhos àquelas que compõem canonicamente a literatura infantil e, a partir de então, com o hábito de leitura em desenvolvimento, partir para outras, como os textos infanto-juvenis, nas séries iniciais do primeiro grau. Assim teríamos uma programação que interligaria o primeiro e o segundo graus. É preciso também que se faça entender que o ensino de literatura tem suas peculiaridades e que, devido a elas, seus programas e objetivos devem ser próprios, não se assemelhando a outros de outras disciplinas.

Enfim, o desempenho crítico é fruto sem dúvida do amadurecimento que começa pela prática de leitura. Infelizmente muitos colegas ainda continuam a desenvolver o historicismo literário. Não levam em conta, ou mesmo porque desconhecem – e essa hipótese, enfim, não pode ser desprezada (refiro-me ao ensino médio) – a importância da leitura como pressuposto à literatura e tanto uma como outra como forma de prazer a ser desenvolvido e atingido, além do que é um meio evidente de aquisição e desenvolvimento de conhecimento. A compreensão destes fatos por

professores sem dúvida culmina num forte desestímulo do aluno e conseqüente empobrecimento do pensamento. É preciso compreender que a leitura não é uma perda de tempo em sala de aula, que é fundamental o seu espaço e, além disso, deve ser vista de forma diferenciada em relação à prática escolar de outras disciplinas. Portanto, o professor tem uma grande parcela de responsabilidade no quadro geral como se apresenta, pois é ele conhecedor do objeto – pelo menos dever ser – a ser apresentado ao aluno. Também não vamos crucificá-lo. A família tem sua parte. O fator sócio-econômico em que ela está incluída é uma forte e séria condição que não raro leva também ao desestímulo. E resta à Escola, com sistemas ultrapassados, inadequados à situação social atual e que, sem dúvida, aliada à ineficiência de profissionais do ensino, ser um convite ao afastamento da escolarização. Mas a busca de metodologias e recursos deve ser uma constante para que a leitura literária não continue sendo um peso desagradável a ser carregado, e sim algo que gere prazer e conhecimento.

1 - Professor doutorando em Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, efetivo no Curso de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Pontes e Lacerda, MT.

Aceito para publicação em 10/10/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, V. T. de; BORDINI, M. G. *Literatura: a formação do leito: alternativas metodologias* 2. ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

BUTOR, M. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. [Trad. Waltensir Dutra; Rev. Trad. João Saldanha Jr.] .3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRAISSE, E.; POMPOUGNAC, J-C.; POULAIN, M. *Representações e imagens da leitura*. [Trad. Osvaldo Biato, Rev. Maria Thereza Fraga Rocco] São Paulo: Ática, 1995.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. [Trad. Johannes Kretschmer]. São Paulo: Ed. 34, 1996: vol. 1; 1999; vol. 2.



LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. 3. ed., São Paulo: Ática, 1999.

LEITE, L.C.M. *Invasão da catedral: literatura e ensino em debate*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

JAUSS, H.R. et alii. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. [coord. e trad. Luiz Costa Lima]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MORAIS, J. *A arte de ler*. [Trad. Álvaro Lorencini]. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

ROCCO, M.T.F. *Literatura/ensino: uma problemática*. 2. ed., São Paulo: Ática, 1992.

RÖSING, T.M.K. *Ler na escola: para ensinar literatura no 1º, 2º e 3º graus*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

SILVA, E.T. *A produção da leitura na escola: pesquisa X propostas*. 2. ed., São Paulo: Ática, 2000.

VIEIRA, A. *O prazer do texto: perspectivas para o ensino de literatura*. São Paulo: EPU, 1989.

ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

REVISTA



ECOS

LINGÜÍSTICA

A ORGANIZAÇÃO INTERATIVA NO GÊNERO ENTREVISTA: UMA ABORDAGEM HETEROGÊNEA SOBRE AS PRÁTICAS DISCURSIVAS E SOCIAIS

Neusa Inês Philippsen¹



Resumo: Nosso objetivo neste artigo, que se filia à *Linguística Aplicada*, à *Sociolinguística Interacionista* e à *Análise Dialógica do Discurso*, é averiguar o processo interacional e dinâmico de construção de significados em um contexto institucional, o jornal, como o espaço selecionado para a investigação da linguagem “em ação”. O gênero escolhido é uma entrevista, que traz como estrutura tópica o assunto atividade madeireira na região norte-mato-grossense.

Palavras-chave: jornal, entrevista, processo interacional, atividade madeireira e crise ambiental

Abstract: Our aim in this article, that integrates the *Applied Linguistics*, the *Interactive Sociolinguistics* and the *Speech Dialogical Analysis* is to inquire the interacional and dynamic process of construction of meanings in an institutional context, the periodical, as the space selected for the inquiry of the language “in action”. The chosen genre is an interview, that brings as topic structure the subject of the wood activity in the region north of Mato Grosso.

Keywords: periodical, interview, interacional process, wood activity and ambient crisis

Primeiros apontamentos: enfoque interativo sobre as práticas discursivas e a atividade humana

Seres heterogêneos que somos e integrantes da vida contemporânea, convivemos, paralelamente, apoiados em pilares de tradição e com novos modelos de pensar a vida social, bem como diversos modos de pensar o sujeito e sobre o sujeito nas Ciências Humanas e Sociais. Para acompanharmos as novas tendências que se evidenciam é preciso apreender a linguagem não mais como representativa da vida social, mas como práticas discursivas que constituem as atividades humanas.

Desse modo, para entendermos os processos das especificidades discursivas, torna-se imprescindível analisar as divergentes situações em que a linguagem e as diferentes atividades se entrecruzam, deixando entrever que a espessura dialógica do discurso está sempre vinculada às práticas sociais.

Como embasamento teórico para este artigo, fundamentamo-nos na *Sociolinguística Interacionista* para abordarmos a noção de contexto local e situacional (análise micro) e a *Análise Dialógica do Discurso* quando verificarmos os traços contextuais que provêm de informações sócio-históricas (análise macro). Aqui, ancoramo-nos em Gumperz (2002) que nos propõe que, ao participarmos de uma interação, sempre nos

utilizamos de pistas de contextualização que podem nos remeter tanto para as informações contextuais micro (sócio-interacional, pessoal) quanto macro (histórico, institucional). É importante também ressaltar, ainda segundo Gumperz, que a linguagem, parte constitutiva do contexto social, fundamenta-se na interação humana e os significados e as próprias estruturas evoluem no decorrer do curso da interação.

Procurando, ainda, compreender o vínculo entre linguagem e mundo social que, inclusive, é arcabouço teórico de várias disciplinas (*Sociologia*, *Linguística Aplicada*, *Antropologia*, *Estudos Culturais*), vamos nos ater ao processo interacional e dinâmico de construção de significados, especificamente em um contexto institucional, o jornal, como o espaço selecionado para a investigação da linguagem “em ação”. O gênero escolhido é uma entrevista, que traz como estrutura tópica o espaço discursivo da atividade madeireira, levando em conta fatores fundamentais para a nossa análise, como: a situação, os aspectos sociais, históricos, institucionais, as estratégias de adaptações dos interlocutores, os pressupostos e conseqüências da interação, marcas de alteridade.

Para atribuímos mais significado ao gênero em questão, apoiamo-nos em Sant’Anna quanto à caracterização de entrevista:

A entrevista caracteriza-se, segundo nosso ponto de vista, como a forma mais explícita do



efeito da restituição exata das palavras atribuídas ao outro, garantindo a fonte como verdadeira e crível. Sua estruturação anuncia de forma clara tal pretensão, na nítida separação entre pergunta e resposta, cabendo aos recursos tipográficos um papel fundamental nessa organização. Recupera-se, assim, não só a voz do outro, como também todo um efeito da situação de enunciação entre jornalista e entrevistado, como se a entrevista estivesse ocorrendo naquele momento. (SANT'ANNA, 2004, p.175).

O enfoque principal deste artigo, assim, volta-se para uma dimensão dialógica interlocutiva, em que “o questionamento se concretiza no encontro do discurso-resposta do outro” (RICHARD-ZAPPELLA, 2002, p. 225). Dessa maneira, formulamos questões norteadoras para a seqüência das análises, tais como: Se o jornal é de natureza institucional, normativo e coercitivo, o papel dos interlocutores (entrevistador-entrevistado) reduz-se apenas ao prescrito no interior da atividade autorizada? Como o entrevistado coloca, em palavras, a realidade por ele vivida e conhecida para atender os propósitos da instituição e do co-enunciador-leitor, que nem sempre domina a linguagem hermética dos campos científicos tematizados?

Ao procurarmos lançar possibilidades de compreensão às questões formuladas acima, utilizamos as reflexões de Richard-Zappella, quando afirma que: “A colocação em palavras da realidade por meio da pergunta não ressoa do mesmo modo entre todos os entrevistados. O conjunto dessas diferenças leva o entrevistador a estabelecer um determinado número de estratégias de adaptações relacionadas às modalidades, às instruções do trabalho prescrito” (p.226). Assim, parte-se do princípio de que não há posições prescritas cristalizadas e que, mesmo que os formatos institucionais (pergunta-resposta) sejam utilizados, a interação é “construída, desconstruída e reconstruída por meio da troca em uma dialética do mesmo e do outro” (p. 226).

Desse modo, no momento mesmo em que os atores interagem, utilizam-se de processos discursivos heterogêneos que permitem não só atualizar enunciados anteriores, mas revelar as competências discursivas do entrevistador-jornalista e do entrevistado, numa dinâmica de negociações de sentido, sem esquecer de levar em conta a idéia de co-enunciador e da própria interação.

Fragmentos de entrevista: base de análise

A entrevista escolhida para a análise encontra-se no jornal *Diário Regional*², na seção “Entrevista”, especialmente ocupando toda a página da seção. No topo da página há a informação da estrutura tópica *negócios da madeira* que serve, também, como referente ao próprio título *A atividade pode ser eterna*. A matéria é assinada por Onofre Ribeiro e apresenta o informe ‘matéria especial’. Antes do jogo interacional, com estrutura de turno (pedido de informação seguido de uma resposta), é apresentado um breve histórico do entrevistado Paulo Pereira Fiúza. Atribui-se a ele a função da vice-presidência da Federação das Indústrias no Estado de Mato Grosso e também são enumeradas algumas de suas atividades empresariais, como: proprietário de uma unidade industrial, a Condor (madeireira), investimentos em agropecuária e é apontado como um dos responsáveis pela construção e futuras instalações do Shopping Center Aruanã, todos estes empreendimentos situados na cidade de Sinop, na região norte mato-grossense, dados esses que conferem ao entrevistado a legitimidade e credibilidade de falar em nome do setor madeireiro desta região.

Diário Regional (DR): Entrevista com Paulo Pereira Fiúza

Título: A atividade pode ser eterna (28 e 29³ de agosto de 2005, p.08)

1DR - Sendo empresário da área madeireira, como o senhor avalia toda essa crise ambiental do setor, em Mato Grosso?

2Paulo Fiúza – É um momento importante de transição. Há dois anos já estão ocorrendo mudanças diferenciadas na política ambiental por parte dos governos estadual e federal. Esperamos que a curto e, no máximo, médio prazo mude radicalmente o setor de base florestal com vistas ao seu desenvolvimento efetivo.

3DR – Esse confronto ambiental era inevitável?

4Paulo Fiúza – Tinha de acontecer o que aconteceu e veio na hora boa. Já estávamos esperando, até bem antes. O Estado tinha posição de dúvidas de pegar para si a responsabilidade⁴ total do meio ambiente⁵ e a Operação desencadeada veio em benefício de todo o setor madeireiro e do Estado. O setor madeireiro não é

responsável pelo desmatamento.

5DR – Em recente pesquisa encomendada pelo governo estadual os madeireiros aparecem como os responsáveis pelo desmatamento. É um estigma?

6Paulo Fiúza – Tem-se a informação globalizada que o Brasil destrói as suas florestas. Não é bem assim. O madeireiro que veio do sul, lá ele fez exploração florestal tão irracional que chegou a desertificar regiões do Paraná, hoje recuperadas. Aqui, no Mato Grosso, não foi diferente. Os madeireiros vieram pela madeira, mas viram que podiam investir na pecuária e na agricultura. No início tiravam a madeira de forma descontrolada⁶, ao contrário de hoje, com manejo sustentável⁶. Daí o estigma. A verdade é: salve a floresta, salve o madeireiro. O segmento quer que a floresta fique em pé.

7DR – O que mudou na ação dos madeireiros?

8Paulo Fiúza – Os projetos de manejo sustentável deverão ser obrigatórios em todas as propriedades e vão mudar muito a imagem do madeireiro como destruidor de floresta.

9DR – Em Mato Grosso faltam programas para a madeira?

10Paulo Fiúza – O mundo tem nos censurado. Estamos certos de que haverá uma grande mudança sobre o meio ambiente. É o momento do Estado valorizar esse segmento, o segundo na pauta de exportações. Vamos ter acertos ambientais e na exploração florestal racional. É hora de se pensar em incentivos e de buscar mercados para a nossa madeira.

11DR – Há possibilidades de joint ventures⁷ no setor?

12Paulo Fiúza – Tem havido empresas asiáticas e européias interessadas, mas o entrave é a falta de uma política florestal definida, amarrada pela Medida Provisória 2.166, há 9 anos no Congresso Nacional e não foi votada. É preciso certeza de que não haverá mudanças na política ambiental.

13DR – É o caminho?

14Paulo Fiúza – Já houve grupos japoneses e chineses que mantêm sociedades só na compra de madeira. Eles querem investir para produzir no Brasil e evitar intermediações para a venda a outros mercados. Isso abriria enormes portas para o setor madeireiro em investimentos e tecnologia.

15DR – Mato Grosso poderia se tornar um pólo industrial madeireiro abrangente?

16Paulo Fiúza – Com incentivos e com política ambiental definida claro que sim. Já existe o

interesse de grandes centros moveleiros do Sul do país de se instalarem em Mato Grosso por causa da economia de impostos, de fretes etc. Deveria haver esforço público para atrair as indústrias que já compram a madeira daqui, de empresas cuja produção vai quase toda para o Sul. Vão móveis desmontados e que lá tais indústrias fazem muito pouco na madeira, como pintar e envernizar. O momento é oportuno para Mato Grosso desenvolver o seu setor madeireiro com agregação de valores.

Para a análise local seguimos algumas indicações de Coulthard (1980), que nos chama a atenção para alguns tópicos importantes para a identificação do gênero entrevista, tais como: o entrevistador-jornalista, autorizado pelo jornal *Diário Regional*, indaga e o administrador de empresas e vice-presidente das Indústrias no Estado de Mato Grosso responde, caracterizado pelo esquema obrigatório pergunta-resposta. Segue-se, assim, a estrutura de turno já mencionada e há como identificar a estrutura tópica do discurso (a temática gira em torno da crise madeireira e de suas conseqüências para a Região norte mato-grossense), bem como verificar que quem introduz, detém o controle, confronta e reorienta as questões discursivo-enunciativas é o entrevistador-jornalista.

O trabalho dos atores demonstra que ambos detêm o saber da linguagem hermética, dos campos da Economia e da Política, que se fazem necessários para a construção de uma rede semântica que preencha os sentidos exigidos para os espaços discursivos da atividade madeireira. E, da mesma maneira, ambos pressupõem que os co-enunciadores-leitores (que fazem parte do espaço de circulação do Jornal) dominam e compartilham as posições enunciativas emitidas por esses interlocutores, ao menos em sua generalidade, levando em conta que tais atores são fontes autorizadas e legítimas para trazerem, à mídia impressa, essas informações que, a priori, são verdadeiras e críveis.

Após verificarmos aspectos do contexto local, constatamos que há uma linha muito tênue entre estes aspectos e os desdobramentos sócio-históricos, aos quais nos ateremos um pouco mais. Algumas questões são importantes para a apreensão das pistas de contextualização e marcas discursivas (locais) que nos interessam para a análise, tais como: Por que a instituição, empresa jornal, dedicou uma página toda a esta estrutura

tópica e ao gênero entrevista? Quais os pressupostos (antecedentes discursivos) reatualizados e as possíveis conseqüências dessa interação semântica? Esse discurso institucional pode exercer que tipo de influência junto ao co-enunciador-leitor? Como ocorrem as estratégias de adaptações relacionadas às instruções do trabalho prescrito?

Iniciamos essas reflexões com o auxílio de Mariani (1998, p. 27-28):

Deve-se ter em vista que significar, do ponto de vista discursivo, é mais do que referir ou designar coisas ou manifestar as intenções [...] Trata-se de um processo que tem sua materialidade na ordem do discurso ao conjugar posições enunciativas e história, ambas inseparavelmente em movimento. E mais, tal movimento resulta da tensão entre o mesmo e o diferente, tensão que coloca a linguagem em funcionamento no processo de produção de sentidos. É um processo que envolve, para além das formas de produção de sentidos nas relações sociais imediatas (relações de força de uma dada formação social), os sentidos anteriores, os conflitos existentes e o “futuro” do processo significativo.

Assim, um dos pressupostos que antecede o momento específico da entrevista é a crise ambiental e sócio-econômica que se instaura na Região norte mato-grossense após a deflagração da Operação Curupira, no final do primeiro semestre de 2005. É este, inclusive, o primeiro enquadre⁸ da interação que inicia a estrutura tópica que será tecida, intrincada, emoldurada durante todo o fio discursivo e construída cooperativamente entre os interlocutores.

Desse modo, o assunto “crise no setor madeireiro” passa a ser recorrente entre os habitantes do espaço geográfico norte mato-grossense, visto que a atividade em questão é uma das maiores fontes econômica e geradora de empregos deste espaço. Assim, explica-se, também, o fato do jornal ter dedicado uma página toda ao gênero entrevista e à estrutura tópica descrita. O momento de crise afeta grande parte das cidades e comunidades desta região, o que faz com que a população exija respostas, exija, também, que medidas sejam tomadas e caminhos sejam apontados para a superação deste “momento” de crise, ocasionado, principalmente, pelo desemprego e pela falência de muitas empresas madeireiras.

Isso também é um indício de que o co-enunciador-leitor não necessariamente seja apenas aquele que domina a complexa linguagem da economia e da política, mas que, de algum modo, compartilhe a ‘crise’ com todo o grupo que sofre as conseqüências da falta de uma “política florestal definida” e de projetos eficientes. Tais projetos devem visar não só a recuperar e respeitar o meio ambiente, mas também estimular o crescimento industrial com o aproveitamento máximo da madeira, bem como propiciar alternativas que busquem recursos e tragam novamente o progresso para a região.

Assim, observamos que na fala heterogênea de Paulo Fiúza, há diferentes vozes que são trazidas ao intradiscorso, entre elas as de empresários da área madeireira, dos governos estadual e federal, da Operação Curupira (intertexto⁹), de uma pesquisa encomendada pelo governo estadual (intertexto), da informação globalizada, do madeireiro do Sul, dos projetos de manejo sustentável (intertexto), do mundo, de empresas asiáticas e européias, de uma política florestal definida (intertexto), de grupos japoneses e chineses, de grandes centros moveleiros do Sul do país, das indústrias que já compram a madeira daqui.

Tais vozes são utilizadas para dar credibilidade e verdade às informações trazidas por Fiúza e apresentadas aos leitores, principalmente por meio do intertexto, enfatizando que a crise é passageira e deve ser sanada, pois não só a região norte mato-grossense quer soluções e mudanças, mas o ‘mundo’, por intermédio da ‘informação globalizada’, tem exigido alterações ambientais com relação ao indiscriminado desmatamento na Região Amazônica e tem imposto restrições e sanções à exportação dos produtos da madeira.

O empresário acrescenta, ainda, que o momento é oportuno para uma política ambiental, fomento e agregação de valores e, inserindo-se na voz do empresário madeireiro, como nos exemplos “já estávamos esperando, até bem antes” e “o setor madeireiro não é responsável pelo desmatamento”, defende e isenta o madeireiro da responsabilidade do desmatamento exacerbado, grande pilar gerador da crise e das grandes discussões ambientais, nacionais e internacionais.

Ao argumentar em favor do setor madeireiro, no entanto, o empresário não apresenta outro (s) responsável (eis) pelo confronto ambiental. Quem, então, seriam os verdadeiros culpados pelo

desencadear da crise? Se o madeireiro do Sul percebeu que a pecuária e a agricultura eram lucrativas, então, será que ele investiu ou está investindo em manejo sustentável? Se ele (o madeireiro do Sul) e todos os demais madeireiros estivessem realmente investindo em manejo sustentável, será que a crise teria alcançado estes patamares e continuaria sem solução? E, ainda, por que, segundo Fiúza, o confronto ambiental tinha de acontecer? Será que o Estado sozinho pode se responsabilizar por todos os atos ambientais e resolver todas as suas irregularidades? Não seria generalizado demais afirmar que o segmento (madeireiro) quer que a floresta fique de pé?

Diante de tantas polêmicas que envolvem a estrutura tópica, é difícil perceber possibilidades reais de melhoria para o setor e para a economia da região norte mato-grossense. A morosidade das negociações políticas (estaduais e federais), a burocracia e incompetência de órgãos responsáveis, como o Ibama, não trazem expectativas e soluções efetivas para a atividade madeireira, o que tem refletido imediatamente na classe trabalhadora. Com desempregados em massa, a região sofre este reflexo no comércio local e a estagnação econômica é visível em muitos setores.

Um dos momentos mais evidentes de estratégia de adaptação ao trabalho prescrito na entrevista aparece quando o entrevistador-jornalista questiona a afirmação do empresário de que o setor madeireiro não seria o responsável pelo desmatamento e acrescenta uma pergunta, baseada num intertexto de pesquisa, encomendada pelo governo estadual. Tal estratégia valida ainda mais a pergunta por trazê-la ao campo das certezas técnicas. O confronto entre entrevistador/entrevistado faz com que o entrevistado traga à sua argumentação, inclusive, as “informações globalizadas”, mas para invalidá-las, afirmando que essas informações estão equivocadas: “não é bem assim”, apontando como justificativa a utilização do manejo sustentável e, portanto, retirando do madeireiro a responsabilidade pela crise.

Desta maneira, pode-se afirmar que o entrevistado responde aos propósitos das instituições das quais ele é o representante maior, autoridade legitimada, bem como mantém o processo interativo com estrutura de turno sugerido pelo gênero entrevista. Utiliza-se, também, nesta

situação de interação, da heterogeneidade discursiva e de estratégias de adaptação que permitiram atualizar enunciados referentes à prática social abordada neste texto.

No entanto, para o co-enunciador-leitor resta saber se algum nome ou instituição ainda será apresentado, futuramente, como desencadeador dos momentos de grande instabilidade em que vivem os habitantes e trabalhadores da região norte do Centro-Oeste do país e que providências serão realmente tomadas para que a crise seja superada. Respostas e propósitos que devem ser oferecidos com vistas ao desenvolvimento sócio-econômico desta Região, ainda tão pouco favorecida por políticas federais. É o que espera¹⁰ toda essa gente - leitores do Jornal e migrante¹⁰ de outros estados em busca de ascensão social - e que começa agora a perder a esperança nesta terra que lhes parecia tão promissora.

À guisa de conclusão

Após as rápidas considerações locais e sócio-históricas, é possível voltarmos aos primeiros apontamentos deste texto, novos modos de pensar a vida social urgem e se estabelecem no processo das interações humanas. As práticas sociais e as atividades precisam constantemente ser confrontadas, problematizadas e re-atualizadas na e pela linguagem, para atenderem às necessidades sócio-econômicas das micro ou macro-culturas abrangentes pela especificidade de determinadas atividades.

Com base no referencial analítico abordado e nas reflexões suscitadas no decorrer deste texto, pudemos verificar que interlocutores, em interação, negociam incessantemente relações interpessoais. E, são estas negociações, que resultam na constituição dos principais elementos necessários para a compreensão do processo de funcionamento de como construímos e somos construídos pelas ‘ações’ da linguagem na vida social.

Assim, a dimensão dialógica, concretizada nas interações discurso-resposta dos enunciadores da empresa jornal apresentada, manifesta efeitos de sentido que procuram minimizar a crise no setor madeireiro que se estende pela Amazônia legal norte mato-grossense, utilizando-se da heterogeneidade discursiva para legitimar influências e interferências na vida social contemporânea dessa comunidade discursiva.



Portanto, ao apontarmos a dinâmica de negociações de sentido do entrevistador-jornalista e entrevistado, foi-nos possível não apenas verificar o processo interacional da linguagem “em ação”, mas constatar que a mídia impressa participa do processo de integração regional e é um espaço primordial de circulação e reforço de sentido de práticas sócio-econômicas.

1- Mestre em Estudos de Linguagem, na área de concentração “Estudos Lingüísticos”, pela Universidade Federal de Mato Grosso. Docente do curso de Letras na Unemat, área, Lingüística.

1- Esta terminologia, em consonância com as investigações locais de Coulthard (1980), refere-se ao assunto principal de uma dada interação, ou seja, especificamente ao que se está falando no momento mesmo da interação.

2- O jornal *Diário Regional* é um dos jornais com maior circulação na Região norte mato-grossense. Atende desde Nova Mutum até Guarantã do Norte. Sua sede localiza-se na cidade de Sinop, mas conta ainda com três sucursais: Sorriso, Matupá (abrange o Vale do Peixoto – extremo Norte) e Cuiabá.

3- A circulação do referido Jornal é diária, exceto às segundas-feiras. Porém, estrategicamente na edição de domingo cresce-se a data que corresponde às segundas.

4- Referência à transferência das atribuições legais de competência do órgão ambiental Ibama para a responsabilidade do Estado, especificamente para a SEMA (Secretaria Estadual de Meio Ambiente).

5- A Operação Curupira foi deflagrada no final do primeiro semestre de 2005. Nessa operação, a Polícia Federal prendeu 102 pessoas – entre madeireiros, fiscais do Ibama e outros funcionários públicos – acusados pela devastação de quase 2 milhões de metros cúbicos de árvores em troca de propina e lucro fácil. Mais informações sobre essa operação poderão ser encontradas em Rizek (2005).

6- Manejo sustentável é uma prática alternativa de extrair produtos da floresta sem destruí-la, ou seja, é uma maneira de explorar a floresta e garantir a confecção de produtos da madeira de forma “economicamente sustentável”, de acordo com as leis trabalhistas, ambientais e às questões sociais do país.

7- A *joint venture* é um modelo estratégico de parceria empresarial (formas associativas) e

amplamente utilizado no contexto econômico atual, inclusive nas estratégias de internacionalização de grupos econômicos. Este modelo surge principalmente com a consolidação dos blocos econômicos, tais como o Mercosul.

8- A noção de enquadre (TANNEN; WALLAT, 1987) refere-se ao que está sendo construído cooperativamente a cada momento do processo interativo.

9- Optamos por adotar o intertexto como forma de recuperar o dito, por outras vozes, em outros contextos enunciativos, bastante presente na constituição desse gênero entrevista. Para a identificação do intertexto, apoiamos-nos em Sant’Anna (2004, p. 179), que o utiliza como recurso de apoio para a apresentação de “números, estatísticas, conteúdos de leis e acordos, com alguma ação podendo ser-lhe atribuída.”

10- A ocupação da região norte mato-grossense foi uma das últimas a ocorrer no estado de Mato Grosso. Apenas em 1970, movida pelo empreendedorismo de uma empresa colonizadora, denominada Colonizadora Sinop (Sociedade Imobiliária do Noroeste do Paraná) é que importantes cidades são fundadas (Sinop, Vera, Santa Carmem, Claudia) inicialmente com a implantação da Gleba Celeste. Com a instalação dessas cidades planejadas e iniciativas do governo federal, como a construção da BR-163, os migrantes, oriundos em sua maioria do Sul do país, começaram a se instalar nesta região.

Aceito para publicação em 24/10/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A ATIVIDADE pode ser eterna. *Diário Regional*, n. 0601, Sinop, ago 2005.

COULTHARD, M. *An introduction to Discourse Analysis*. London: Longman, 1980.

GUMPERZ, J. J. Convenções de contextualização. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. (Eds.). *Sociolingüística interacional*. São Paulo: Loyola, 2002. p. 149-182.

MARIANI, Bethânia. *O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989)*. Rio de Janeiro: Revan; Campinas: UNICAMP, 1998.

RICHARD-ZAPPELLA, Jeannine. *A pulsão comunicativa: jogos e desafios no questionamento*



entre entrevistador-entrevistado. In: SOUZA E SILVA, M. C. P.; FAÏTA, D. *Linguagem e trabalho: construção de objetos de análise no Brasil e na França*. São Paulo: Cortez, 2002. p.223-235.

RIZEK, André. Ratos e, agora, cupins. *Veja*, São Paulo, ed. 1908, n.23, p. 120-124, 2005.

ROCHA, D.; DAHER, M. e SANT'ANNA, V. Entrevista em situação de pesquisa acadêmica: reflexões numa perspectiva discursiva. *Polifonia*, Cuiabá, v.1, n.8, p.161-180, 2004.

SANT'ANNA, Vera Lúcia de Albuquerque. *O trabalho em notícias sobre o Mercosul: heterogeneidade enunciativa e noção de objetividade*. São Paulo: EDUC, 2004.

TANNEN, D.; WALLAT, C. Interactive frames and knowledge schemas in interaction. In: TANNEN, D. *Framing in discourse*. New York: Oxford University Press, 1987. p.183-214.



Resumo: O texto *Razões da violência*, retirado do jornal *A Folha de São Paulo*, será analisado seguindo os conceitos teóricos propostos no livro *Tratado da argumentação – a nova retórica*, de Chaïm Perelman e Lucie Tyteca. A escolha desse texto deu-se pela atualidade do tema e também porque o entrevistado, Paulo Lins, é o autor do livro *Cidade de Deus*, que inspirou o filme homônimo e que trata, de maneira se não original, pelo menos polêmica, o tema violência.

Palavras-chave: *Linguística, argumentação, convencer, persuadir e violência.*

Abstract: The text *Razões da Violência* took off from the newspaper – *A Folha de São Paulo* – will be analyzed under theoretical concepts proposed on the book *Tratado da Argumentação – A Nova Retórica*, of Chaïm Perelman and Lucie Tyteca. The reason of this text was because it has an actual subject and also because the interviewed, Paulo Lins, is the author of the book *Cidade de Deus* that inspires the movie *Cidade de Deus*, that talk about violence, if not an original unless in a polemic way.

Keywords: *Linguistic, argument, convince, persuade and violence.*

Introdução

O texto “Razões da violência”, retirado do jornal *A Folha de São Paulo*, será analisado seguindo os conceitos teóricos propostos no livro *Tratado da argumentação – a nova retórica*, de Chaïm Perelman e Lucie Tyteca (1996).

A escolha deste texto deu-se pela atualidade do tema, aliás, é difícil falar em atualidade quando o tema versa sobre violência, mas, principalmente, porque o entrevistado Paulo Lins é o autor do livro *Cidade de Deus* que inspirou o filme *Cidade de Deus*, com estréia nacional no ano de 2003, sucesso de público e que trata de maneira, se não original, pelo menos polêmica, o tema violência.

Antes de apresentarmos a análise do texto, voltaremos ao trabalho de Perelman e Tyteca para mostrar que sua proposta ultrapassará, em certos aspectos, e amplamente, os limites da retórica antiga, ao mesmo tempo em que deixará de lado outros aspectos que haviam chamado a atenção dos mestres à época.

As preocupações que permeiam o livro vinculam-se àquelas dos autores gregos e latinos que estudaram a arte de convencer e as técnicas da discussão. Ultrapassa amplamente os limites da retórica tradicional e visa, sobretudo, aos textos impressos e os meios discursivos de obter consentimento.

As diferentes espécies de discurso, suas variações em função das disciplinas e dos ouvintes, a maneira pela qual as noções se modificam e se organizam, as histórias dessas transformações, os sistemas que tiveram origem na adaptação de conjuntos nocionais a problemas de conhecimento fornecem neste texto um campo de pesquisa de grande riqueza e se destina não apenas aos filósofos, mas a todos aqueles que têm a tarefa de convencer, seja a que título for.

Perelman e a Nova Retórica

Chaïm Perelman², filósofo e jurista belga, retomando em suas obras *Dialética* e *Retórica* de Aristóteles, opõe-se à idéia de evidência que fundamenta a lógica cartesiana e que há séculos vinha (e ainda vem) influenciando a teoria do conhecimento. Reduzir a natureza do conhecimento apenas ao nível lógico é empobrecê-lo, dada sua complexidade, dizem os autores, e continuam:

É necessário tirar dessa evolução da lógica e dos progressos incontestáveis que ela tem realizado, a conclusão de que a razão é totalmente incompetente nas razões que escapam ao cálculo e, onde nem a experiência, nem a dedução lógica nos podem fornecer a solução de um problema, nós teremos que nos

abandonar às forças irracionais, aos nossos instintos, às sugestões, ou à violência? (PERELMAN; TYTECA, 1996, p. 137).

Na introdução de sua obra, Perelman explica que sua análise se refere às provas que Aristóteles chama de dialéticas, examinadas nas *Tópicos* e operacionalizadas na *Retórica*. O uso da terminologia de Aristóteles justificaria a aproximação da teoria da argumentação à Dialética, tida por Aristóteles como a arte de raciocinar a partir de opiniões geralmente aceitas.

A razão que levou Perelman a aproximar a Dialética da Retórica foi a constatação de igualdade com que a antiguidade se ocupou de ambas: o raciocínio dialético era considerado paralelo ao raciocínio analítico; enquanto o primeiro tratava do provável, o último tratava das proposições necessárias. A idéia de adesão dos espíritos aos quais se destina um discurso é essencial nas teorias retóricas antigas. Essa é mais uma razão que levou o autor a se aproximar da Retórica, pois, para ele, toda argumentação se desenvolve em função de um auditório.

Em suas afirmações, colocando-se como um lógico desejoso de compreender o mecanismo do pensamento e não como um mestre da eloquência, delimita seu trabalho aos textos escritos, aos “meios discursivos de obter a adesão dos espíritos: somente a técnica utilizando a linguagem para convencer e persuadir será examinada” (PERELMAN; TYTECA, 1996, p. 96). Reconhece, entretanto, que o objetivo da arte oratória, isto é, a adesão dos espíritos, é o mesmo de toda argumentação.

Uma teoria da argumentação é, para o autor, “o estudo das técnicas discursivas que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que são apresentadas ao seu assentimento” (PERELMAN; TYTECA, 1996, p. 107).

Para os autores, a argumentação, “solicitando uma adesão, é antes de tudo uma ação: ação de um indivíduo, que se pode chamar, de modo muito geral, orador, sobre um indivíduo, que se pode chamar, de forma mais geral ainda, auditório, e isto tendo em vista o desencadeamento de uma outra ação” (PERELMAN; TYTECA, 1996, p. 252).

Perelman e Tyteca tratam inicialmente dos três elementos essenciais a toda argumentação: um locutor (orador), aquele que apresenta o discurso, um auditório, a quem está destinada a argumentação, e um fim, a adesão a uma tese ou

acréscimo da intensidade de adesão. O auditório (ouvinte) é conceituado pelo autor como “o conjunto daqueles sobre os quais o orador quer influir, pela sua argumentação”, e este conjunto é uma construção, mais ou menos sistematizada, do orador, segundo os objetivos que pretende alcançar. A variedade de auditórios é “quase infinita”, levando-se em conta a quantidade, as características físicas ou psicológicas dos ouvintes, ou, ainda, aspectos de ordem social e política, daí o interesse maior por uma técnica argumentativa “que se imponha a todos os auditórios (ouvintes) indiferentemente, ou, pelo menos, a todos os auditórios compostos de homens competentes ou racionais” (p. 174).

Mas os autores consideram três tipos principais de auditório: o auditório universal, constituído por toda a humanidade; o auditório particular, constituído por um só interlocutor (ou um grupo com características ou interesses específicos em comum) e o auditório constituído pelo próprio locutor, o que ocorre nos diários pessoais e nos monólogos interiores.

Da distinção entre o auditório universal e o particular, Perelman e Tyteca diferenciam dois tipos de adesão: a persuasão e a convicção. Chama de persuasão a argumentação endereçada a um auditório particular e de convicção aquela que é destinada a obter a adesão de todo ser racional. A distinção entre persuadir e convencer fundamenta-se, pois, na intenção do orador (locutor) de dirigir-se a determinado tipo de auditório. Numa comparação entre estas duas formas de adesão, podemos distingui-las através das seguintes características:

Convencer: é atemporal; dirige-se a um auditório universal; dirige-se à razão; utiliza-se do raciocínio lógico e de provas objetivas; a conclusão decorre das premissas apresentadas, conduz a certezas.

Persuadir: é temporal; dirige-se a um auditório particular; é subjetiva; atinge a vontade e o sentimento do auditório (ouvinte); parte de argumentos plausíveis ou verossímeis; leva a inferências que conduzem o auditório a aderir aos argumentos apresentados.

As premissas destinadas a auditórios universais serão diversas daquelas destinadas a auditórios particulares e se fundam em objetos de acordo diversos. Perelman e Tyteca distinguem os objetos de acordo relativos ao real, destinados a auditórios universais, daqueles relativos ao preferível,

destinados aos particulares. O primeiro grupo comporta os fatos, as verdades e a presunção, ao passo que do segundo fazem parte os valores, as hierarquias e os lugares do preferível.

O ponto de partida, assim como o desenvolvimento da argumentação, supõe o acordo do auditório. Desta forma, a noção de “fato” na argumentação é “caracterizada unicamente pela idéia que se tem de um certo gênero de acordos, dependente de certos dados, que se referem a uma realidade objetiva e que designariam, em última análise, aquilo que é comum a muitos seres pensantes e poderia ser comum a todos” (PERELMAN; TYTECA, 1996, p. 160).

O autor designa por fatos os objetos de acordos precisos, limitados, e, por verdades, os sistemas mais complexos, relativos a ligações entre fatos, quando se trata de teoria científica ou de concepções filosóficas ou religiosas que transcendem a experiência. Quanto à presunção, está ligada ao normal e ao verossímil, havendo necessidade de um acordo subjacente sobre o grupo de referências destinadas a orientar o que deve ser entendido por normal pelas partes.

Quando destinadas a auditórios particulares, as premissas da argumentação podem partir de valores como objeto de acordo. Segundo os autores,

[...] estar de acordo sobre um valor, é admitir que um objeto, um ser ou um ideal deve exercer sobre a ação e as disposições sobre a ação, uma influência determinada, que se pode levar em conta na argumentação, sem que se considere, no entanto, que esse ponto de vista se imponha a todo mundo. (PERELMAN; TYTECA, 1996, p. 250).

Perelman e Tyteca fazem uma distinção, que julgam fundamental, entre valores: valores abstratos e valores concretos. São concretos os valores que se vinculam a um ser vivo, a um grupo determinado, a um objeto particular encarados na sua unicidade, citando como exemplos a França ou a Igreja.

Outros objetos de acordo relativos ao preferível de que trata o autor são as hierarquias. Elas se apresentam praticamente sob dois aspectos característicos: as hierarquias concretas, como a que exprime a superioridade dos homens sobre os animais, e as hierarquias abstratas, como a que exprime a superioridade do justo sobre o útil.

O terceiro tipo de objetos de acordo relativo ao preferível são os lugares, os *topoi*, que Perelman

e Tyteca retomam do tratado de Aristóteles, *Tópica*.

Quanto à classificação de lugares, distingue dois tipos fundamentais: o lugar da quantidade e o lugar da qualidade, dos quais derivam os demais, como o lugar da ordem, o lugar do existente e o lugar da essência.

Perelman e Tyteca chamam de dados (*données*) os acordos de que o orador dispõe e sobre os quais ele pode se apoiar para argumentar. O processo de seleção dos elementos que servirão como ponto de partida da argumentação e apresentação ao auditório já são indicativos da importância que eles terão durante o desenvolvimento.

Os conceitos da argumentação tratados neste texto servem para embasamento teórico de análise da entrevista “Razões da violência” que se apresenta a seguir, retirada do jornal *A Folha de São Paulo*, p. C-6, de 17, de maio de 2003.

A Análise

Toda argumentação visa à adesão dos espíritos e, por isso mesmo, pressupõe a existência de um contato intelectual.

Para que haja argumentação, é mister que, num dado momento, realize-se uma comunidade efetiva de espíritos. É preciso que se esteja de acordo, antes de tudo, e em princípio, sobre a formação dessa comunidade intelectual e, depois, sobre o fato de se debater uma questão determinada.

Podemos observar esta preocupação argumentativa já no título da entrevista:

Razões da violência

O uso da expressão ‘razão’ antes de ‘violência’ é apresentada como ponto de partida para o raciocínio, ou seja, uma premissa que dá a direção argumentativa para se obter a adesão do auditório, pois a palavra razão está relacionada à faculdade que tem o ser humano de avaliar, julgar, ponderar idéias universais, raciocinar, emitir juízos e, ainda, estabelecer relações, de conhecer, de compreender, de raciocinar. A razão está diretamente relacionada à prova por argumentos.

Portanto, quando o jornalista apresenta no título a palavra ‘razões’ antes de ‘violência’ já está nos antecipando que a violência tem suas razões, preparando-nos para ouvi-lo.

Ainda na apresentação da entrevista, abaixo

da foto do entrevistado, aparece como um dos subtítulos:

Paulo Lins, ex-morador da favela “Cidade de Deus”, cuja obra retrata a violência local.

Nesta afirmação, podemos observar a tentativa, conforme Perelman e Tyteca (1996, p.262), da inclusão da parte no todo. Ao inserir o autor como ex-morador da favela e ao afirmar que sua obra retrata a violência local, estes argumentos fornecem maior credibilidade ao entrevistado e nos passa a impressão de que o autor sente/sabe o que está falando. Quando apresenta outro subtítulo, em letras garrafais:

**Para o autor de “Cidade de Deus”
criminalidade é compreensível**

E, ainda:

Matar é de direito

Seguindo este raciocínio, o autor continua: “Não sou a favor disso (seqüestrar, roubar ou matar), esse não é o caminho. Mas, se você está com fome e não tem direito à saúde, não tem direito à escola e não tem direito a mais nada, é completamente compreensível”

Se considerarmos a afirmação da Constituição Federal “Todo homem é igual perante a lei”, teremos que partir de uma redução parcial que permite tratá-los -os homens- como intercambiáveis em um determinado ponto de vista.

Para que a regra de justiça constitua o fundamento de uma demonstração rigorosa, os objetos aos quais ela se aplica deveriam ser idênticos, ou seja, completamente intercambiáveis. Mas, na verdade, isso nunca acontece. Os objetos sempre diferem em algum aspecto e o grande problema, o que suscita a maioria das controvérsias, é decidir se as diferenças constatadas são ou não irrelevantes. A justiça formal não especifica nem quando dois objetos fazem parte de uma mesma categoria essencial, nem que tratamento é preciso dispensar-lhes.

Assim, para o escritor Paulo Lins, se uma grande parcela da população não tem direito à saúde, alimentação e educação, que são consideradas obrigações primeiras do Estado e, a mais nada, como, por exemplo, justiça, é perfeitamente compreensível que essas pessoas se

sintam no direito de (seqüestrar, roubar ou matar) como modo de represália.

Perelman e Tyteca (1996, p.326) afirmam que o argumento da direção pode assumir diversas formas e uma delas é o argumento da propagação. Trata-se de alertar contra certos fenômenos que, por intermédio de mecanismos naturais ou sociais, tenderiam a se transmitir cada vez mais, a se multiplicar e a se tornar, dado esse mesmo crescimento, nocivos.

Podemos observar esses argumentos na fala de Paulo Lins, quando comenta os atentados ocorridos na cidade do Rio de Janeiro contra os hotéis Glória e Meridien: “No dia 31 de março, bandidos atiraram bombas de fabricação caseira no Meridien e, no dia 14 do mês passado, o hotel Glória foi atingido por quatro tiros de fuzil”.

Com essas ações, a violência extrapola seus limites, seus redutos, como, por exemplo, as favelas e a periferia e propaga seus efeitos nocivos a locais que, até então, não tinham sido expostos e fragilizados a este ponto.

Quais as razões desta violência? Para o autor do livro Cidade de Deus, a desigual distribuição de rendas está no cerne dessa onda de violência, como podemos observar na citação a seguir: “Por causa da onda de violência, o Rio teria perdido R\$30 milhões com a suposta mudança para São Paulo, de um evento da ONU previsto para 2004. Para onde ia este dinheiro? Ia para o favelado? Não ia. Então meu amigo, nego está revoltado”.

Porque se você mora na favela, sem condições de higiene, sem asfalto, sem emprego, sem creches, quase sem nenhuma assistência por parte do governo e, ainda por cima, discriminado pela população com melhores condições financeiras; é justificável, para o autor, que esta população se rebelde.

E, observando a preocupação de Paulo Lins com o auditório, podemos observar que sua preocupação é com o conjunto daqueles que o autor quer influenciar com sua argumentação, como, por exemplo, no recorte abaixo:

Lins disse não temer a repercussão de sua entrevista:

-Não estou falando nada de novo. Só o pessoal com pouca reflexão é que vai interpretar mal o que eu falei.

E sobre a possibilidade de que as declarações sejam entendidas como uma forma de legitimar a violência, o escritor afirmou: “Não estou



legitimando isso, mas é compreensível. A sociedade sabe que isto acontece. Sabe que há uma desigualdade social, sabe que há um racismo, e que a gente não tem oportunidade de nada”.

Tomando os tipos de objeto de acordo, como os fatos e as verdades, encontramos nas afirmações de Paulo Lins o fato de que a violência é o grande problema e a verdade que a violência infligida às pessoas é a fome, é a sua condição social: “A gente vive num país em que o presidente diz na televisão que o Brasil tem fome, que não sei quantos milhões de pessoas estão passando fome. No mundo de hoje, essa é a grande violência”.

Para Perelman e Tyteca (1996, p.83), ao lado dos fatos, das verdades, caracterizados pelo acordo do auditório universal, cumpre incluir os valores. Estar de acordo acerca de um valor é admitir que um ideal deva exercer uma influência determinada, sem se considerar, porém, que esse ponto de vista se impõe a todos. Os valores intervêm, num dado momento, em todas as argumentações, e nas afirmações filosófico-políticas de Paulo Lins, os valores intervêm como base de argumentação ao longo de todo o desenvolvimento. Recorre-se a eles para motivar o ouvinte a fazer certas escolhas em vez de outras e, sobretudo, para justificar estas, de modo que se tornem aceitáveis e aprovadas por outrem.

Trabalhando com valores abstratos, como, por exemplo, a violência, o escritor procura essencialmente a mudança que, para Perelman e Tyteca (1996, p.89), manifesta um espírito revolucionário e pode servir comodamente para a crítica por não levar em consideração pessoas e parecer fornecer critérios a quem quer modificar a ordem estabelecida.

Trabalhando com a noção de que a argumentação se esteia também nas hierarquias, Perelman e Tyteca (1996) asseguram uma ordenação de tudo o que está submetido ao princípio que a rege. Todos os elementos do real formam uma hierarquia sistematizada, devendo o que é causa e princípio ocupar uma posição superior ao que é efeito ou consequência.

Seguindo esse raciocínio, em uma relação de hierarquia, devemos considerar, em uma posição superior a mudança social, como causa e princípio da violência, considerada efeito e consequência, como podemos observar no recorte a seguir: “Essa violência é fruto de uma política que não deu certo e que tem que mudar”.

Seguindo esse raciocínio, podemos afirmar que

Paulo Lins assume o lugar da qualidade, considerando a violência e a criminalidade como reflexo da situação social do país. Desta forma, é preciso uma qualidade de vida no que diz respeito às necessidades básicas do cidadão para que temas como a violência possam ser contornados, como vemos no recorte: “É por isso que eu apóio o ‘Fome Zero’. Acho que o Lula está certo. Tem que partir daí, disse”.

Também observamos o lugar da ordem que afirma a superioridade dos princípios, das leis, sobre os fatos, que, para Perelman e Tyteca (1996), o que é causa é razão de ser dos efeitos e, por isso, lhes é superior.

Assim, o argumento da mudança das condições sociais é apresentado como causa, princípio, e, portanto, superior à razão de ser dos efeitos, nos quais se encaixa a violência.

Nesta análise, Paulo Lins mexe com o conceito do senso comum quando afirma que ‘matar é de direito’, ‘é de direito o cara dar tiro’, mas está o tempo todo reafirmando o lugar da qualidade. Qualidade de vida do cidadão, que deveria ter direito à educação, alimentação, saúde e transporte pelo governo e esses direitos lhe são negados como nos mostram os recortes: “compreensível que um sujeito que passa fome seqüestre ou roube”; “se você está com fome e não tem direito à saúde, não tem direito à escola e não tem direito a mais nada [...]”, “[...] então meu amigo, nego está revoltado”, “[...] o Brasil tem fome, que não sei quantos milhões de pessoas estão passando fome”. Para Lins, “essa violência é fruto de uma política que não deu certo e que tem que mudar”.

Não nos parece fácil romper com o senso comum. Especialmente em entrevista para o jornal *A Folha de São Paulo*, que atinge a um grande público. É preciso pensar a relação ato/pessoa.

Para Perelman e Tyteca (1996), “a pessoa coincidiria então com o conjunto estruturado de seus atos comuns; mais precisamente, diremos, a relação entre o que se deve considerar essência da pessoa e os atos que não passam de sua manifestação fica definida de uma vez por todas” (p. 338) e, ainda,

por ato, entendemos tudo quanto pode ser considerado emanção da pessoa, sejam eles ações, modos de expressão, reações emotivas, cacoetes involuntários ou juízos. Este último ponto é, para nosso propósito, essencial. Isso porque, concedendo certo valor a um juízo,

formula-se, por isso mesmo, uma apreciação sobre seu autor. (p. 347).

Portanto, é preciso se valer do argumento da autoridade, pois, para Perelman (1999), muitos argumentos são influenciados pelo prestígio. Lins se sente autorizado em sua fala pelo prestígio e popularidade de sua obra, inclusive concorrendo com a indicação de Oscar de melhor filme no exterior que seu filme lhe rendeu. Esse prestígio o autoriza a romper com o senso comum.

Essa autoridade ainda se baseia no grande número, quando Lins afirma na entrevista que “não sei quantos milhões de pessoas estão passando fome”. Nessa fala, Lins se coloca “ao lado” de milhões de pessoas e se apresenta, também, como uma delas – ele fala de dentro. Lins se apresenta como membro de determinado grupo e, conforme Perelman e Tyteca (1996, p.366), “os indivíduos influem sobre a imagem que temos dos grupos aos quais pertencem e, inversamente, o que chamamos de grupo nos predispõe a certa imagem daqueles que dele fazem parte [...]”.

Conforme observamos no recorte: “Lins morou na Cidade de Deus, uma das favelas mais violentas do Rio de Janeiro, local que serviu de inspiração para seu romance”.

Ao finalizarmos esta análise, conseguimos compreender que a entrevista que chamava a atenção pelos seus argumentos originais, ou seja, pela coragem de dar um enfoque diferente ao tema da violência, consegue “a adesão dos espíritos” à sua tese.

É possível compreender o mecanismo de pensamento do autor e sua ação sobre o auditório, que passa a concordar com sua tese e a aceitar seus valores.

1- Doutora em Lingüística pelo IEL/ UNICAMP, professora de Língua Portuguesa e Lingüística na Universidade do Estado do Mato Grosso – UNEMAT, Campus de Sinop.

2- O pensamento filosófico do século XX caracteriza-se, dentre muitos aspectos, pelo renascimento da “filosofia prática”, ou seja, da busca de uma “razão” própria da vida cotidiana, do terreno de valores, da moral, da religião e do direito. As referências mais diretas são Aristóteles

e Kant. Nessa busca, destaca-se a “ética do discurso”, de Karl Otto Apel e Jürgen Habermas e a “nova retórica”, de Chaïm Perelman. Os primeiros autores possuem influência Kantiana, ao passo que Perelman, explicitamente, busca em Aristóteles a fonte de seu pensamento. Enquanto Kant investiga o terreno da “razão pura” e da “razão prática”, criando a doutrina dos “juízos”, Aristóteles situou tais temas dentro da sua “dialética” e da “retórica”, ou seja, dentro do universo do discurso. Apel, Habermas e Perelman possuem em comum a tentativa de descobrir a racionalidade peculiar das ciências morais, ou seja, da ética, da política e do direito. Perelman deles se diferencia ao propor, na esteira de Aristóteles, uma “nova retórica”, com o objetivo de pesquisar uma lógica dos juízos de valor, com o fim de subtrair esse âmbito do domínio do irracional.

Aceito para publicação em 30/08/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, M. Razões da violência: para o autor de “Cidade de Deus” criminalidade é compreensível. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 maio 2003. Caderno de Opinião, p. C-6.

SILVA, D. A busca da liberdade. Num livro pungente e arrebatador. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3 maio 1986. Caderno de Programas e Leituras, p. 5.

PERELMAN, Chaïm; TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

PERELMAN, Chaïm. *Ética e Direito*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PETRI, M. J. Constantino. *Argumentação, lingüística e discurso jurídico*. São Paulo: Selinunte, 1994.



Resumo: Este trabalho, com características transdisciplinares, visa observar à luz da Análise do Discurso, o percurso que Rita Lee percorreu no momento em que se dispôs a traduzir, em seu último CD intitulado: **“Rita Lee aqui, ali, em qualquer lugar”**, algumas canções dos Beatles. Para tais análises, levamos em consideração a concepção de sujeito e de linguagem, não somente em termos de língua para língua, mas também de linguagem para linguagem. Desta forma, utilizaremos os preceitos da Análise do Discurso, pois ela nos permite vislumbrar questões ideológicas, que envolveram o trabalho da cantora, principalmente no que diz respeito à escolha dos ritmos das canções.

Palavras-chave: tradução, versão, análise do discurso, sujeito e linguagem (translation, version, discourse analysis, subject and language)

Abstract: This work aims to observe through the Discourse Analysis theory, how Rita Lee worked during the translator process of some Beatles songs in her last CD intitled: **“Rita Lee aqui, ali, em qualquer lugar”**. To the analysis, we discussed the conception of subject and language, not only considering the direct translation process that studies how we translate language to language as English to Portuguese but also how we translate the culture from one language to the other language. The Discourse Analysis theory helped us with the ideological issues that involved Rita Lee’s work, mainly those that influenced her to choose the rhythm of the songs.

Keywords: Translation, version, Discourse Analysis, subject and language

Introdução – um breve histórico e o trabalho em si

Com a intenção de familiarizar os leitores com as “personagens” desta análise, começaremos este artigo pontuando sobre a história da cantora e da banda - Os Beatles, que ela escolheu para focar seu trabalho. Conhecida como “Ovelha Negra da Família”, Rita Lee Jones, de agora em diante Rita Lee, é uma das três filhas de Charles Jones e Romilda Padula; ele, descendente de imigrantes americanos, e ela, a mãe, italiana, sempre se interessou pela música, porém, de uma maneira menos clássica do que a imposta pelo seu pai. Sempre tentando inovar em termos musical, Rita Lee lançou um trabalho no qual, segundo seu depoimento, não teve intenção de fazer um cover de Beatles e nem mesmo teve a intenção de modernizá-los: gravou canções do referido grupo, consideradas pela crítica e pelos fãs composições românticas.

“The Beatles”, assim conhecido no mundo inteiro, foi um grupo inglês de música popular que gravou seu primeiro álbum em 1962, mas a história dos Beatles começou em 1956. A banda, composta por George Harrison, John Winston Lennon, James Paul McCartney e o baterista Pete

Best ainda se chamava “Silver Beatles”. Um dos componentes do grupo, conhecido como Ringo Starr, foi convidado, em princípio, apenas temporariamente para substituir Pete Best; entretanto, como todos estavam insatisfeitos com Pete Best, ele ficou fora definitivamente e Ringo Starr foi incorporado ao grupo. Em 1961, John Lennon muda o nome da banda para The Beatles.

O grupo foi sucesso durante vários anos e também influenciou trabalhos de várias bandas, pois, assim como para Rita Lee, os quatro garotos de Liverpool eram considerados ídolos de uma geração nomeada de geração do rock n’roll, pronta para revolucionar uma época.

Com essa perspectiva histórica, cabe-nos agora identificar o objetivo deste texto, que tem como foco de análise a tradução que Rita Lee fez de algumas músicas dos Beatles. Este artigo, portanto, se propõe a levantar considerações sobre o trabalho desenvolvido em algumas canções do CD **“Rita Lee aqui, ali, em qualquer lugar”**, à luz dos preceitos da Análise do Discurso, ressaltando a relevância do processo que Rita Lee percorreu no momento em que se dispôs a executar a produção do referido CD.

Levaremos em consideração também, durante nossa análise, a concepção de sujeito e a

concepção de linguagem, não somente em termos de língua para língua², mas também de linguagem para linguagem³, pois acreditamos que foram as raízes ideológicas, culturais e de formação pessoal do sujeito (a cantora) que influenciaram diretamente as escolhas lexicais e musicais de Rita Lee. Para tanto, a Análise do Discurso nos auxiliará, visto que permite vislumbrar questões ideológicas em relação às escolhas dos ritmos das canções feitas pela cantora. Ou seja, levando em consideração a linguagem não-verbal, poderemos perceber que Rita Lee modifica justamente o ritmo das canções para demonstrar, assim, o quanto um ritmo de uma canção possui uma carga representativa dentro da questão da ideologia de uma cultura.

O processo que permeia o ato de traduzir

O ato tradutório vem sendo estudado por linhas teóricas distintas e também é utilizado para analisar diferentes tipos de textos. Como exemplo, os textos considerados literários contrapondo-se com os não literários; aqueles que são científicos (os quais não permitem múltiplas interpretações) contrapondo-se com os que não são científicos. Acrescido a isso, as linhas teóricas da tradução também nos permite ponderar sobre o processo de leitura que permeia o ato de traduzir com foco nas suas implicações sociais, históricas, ideológicas e interpretativas e são essas as questões que serão abordadas neste trabalho.

Sob a concepção teórica de Arrojo (1992), a tradução é proveniente de várias leituras e muitas interpretações. E, assim como a leitura, a tradução assume a condição de produtora de significados. A autora pontua, ainda, que saber traduzir é saber ler e o ato de ler significa construir interpretações coerentes dos textos.

Seguindo a linha da Análise do Discurso, os estudos de Orlandi (1996) demonstram que ler vai além do ato mecanizado da leitura e que a interpretação também não é simplesmente uma consequência da leitura: ela é parte constituinte de toda e qualquer manifestação da linguagem. Mais do que isso, ela tem uma relação estreita com a ideologia e a produção de sentidos atribuídos pelo sujeito - no caso, o leitor.

Nesse sentido, podemos afirmar que este trabalho perpassa por questões que abordam os dois vieses teóricos supracitados, pois, observando

algumas canções de Rita Lee no seu trabalho intitulado **“Rita Lee aqui, ali, em qualquer lugar”**, foi possível perceber que a cantora as traduz utilizando um pouco da língua pela língua (inglês para português). Digo um pouco, pois essas canções que estão sendo analisadas não perpassam por um processo de tradução literal⁴, assim como alguns teóricos mais tradicionalistas acreditam (CAMPOS, 1987; MILTON, 1993) e, em outras canções, ela traduz a linguagem pela linguagem. Como exemplo destes dois processos de tradução, temos canções no álbum que foram transcritas do inglês⁵ para o português e canções nas quais o arranjo da música é que foi alterado (rock n’roll para bossa nova), modificando, assim, também o estilo.

Ressaltando o segundo exemplo – rock n’roll para bossa nova – temos a representação de um dos pontos fortes da Análise do Discurso, visto que, segundo uma das entrevistas de Rita Lee, ela relata que sua intenção era de re-significar a canção para um contexto brasileiro, fugindo desta forma, do cover. Portanto, acredito ser tácito considerar que a cantora, nesse momento, conseguiu se posicionar ideologicamente a partir da linguagem.

Rita Lee, em seu trabalho, encontra necessidade de dar sentido às canções, ou seja, construir sítios de significância (delimitar domínios) e, com isso, acaba por tornar possíveis os gestos de interpretação que, segundo Orlandi (1996), não são voluntários, porque são orientados pela história, cultura e a linguagem do sujeito.

Retomando as teorias da tradução e indo um pouco além, se estabelecermos o paralelo entre a teoria do desconstrutivismo de Arrojo (1992) e a teoria de interpretação de Orlandi (1996), teremos o seguinte: Arrojo afirma que, no processo de tradução, não existe sentido literal e tão pouco estrutural, pois o ato tradutório é permeado pelo processo de interpretação do tradutor e pode ser influenciado e/ou melhorado tanto por questões culturais como por questões de língua. Para Orlandi, a interpretação está além de uma reflexão estruturalista, sendo determinada pela história, cultura e ideologia do sujeito. Observando essas duas teorias da tradução, pode-se afirmar que o trabalho de Rita Lee demonstra características de um texto desconstruído, bem como características de uma interpretação que leva em consideração aspectos sócio-culturais de nossa realidade.

Influências culturais, sociais, históricas e ideológicas que “afetaram” Rita Lee

Levando em consideração que o ato de traduzir está intimamente relacionado com a história e a cultura do sujeito (ARROJO, 1992), imprescindível torna-se relacionar a história dos precursores do rock’n roll no mundo - The Beatles com a história de Rita Lee, que é uma artista formada a partir da Tropicália e, ainda, com algumas tendências da Bossa Nova, dois momentos musicais do Brasil.

Considerando o contexto supracitado, torna-se inegável o fato de que o CD “Rita Lee aqui, ali, em qualquer lugar” de Rita Lee, analisado nesta pesquisa, perpassou por essas influências histórico-sociais e, talvez de uma maneira bem simplista, possa ser qualificado como uma montagem dos momentos musicais supracitados que aconteceram com “gritos” sociais diferentes e, ainda, sob aspectos ideológicos divergentes.

Dessa forma, achamos prudente apresentar ao leitor um pouco mais da história da música, mais precisamente a história dos Beatles e do rock’n’roll. Decidimos por essa inserção histórica por acreditamos ser importante relatar um pouco de cada um desses movimentos para que o leitor se localize dentro da história social e da ideologia que influenciaram o processo de interpretação pelo qual imaginamos que Rita Lee possa ter passado no momento em que se predispôs a traduzir canções dos Beatles.

Detalhes sobre a história dos Beatles e do Rock’ n’ roll

The Beatles foi um grupo pop⁶ inglês formado em Liverpool em 1956 que tinha, em seu trabalho inicial, uma mistura eclética de blues⁷, rhythm-and-blues⁸ e rock’ n’ roll. Em meados dos anos 60 gravaram discos que influenciaram toda a música internacional.

Neste momento, é preciso pontuar um pouco da história do rock, que, em uma definição rigorosa, consiste em um estilo musical que surgiu em meados dos anos 60, trazendo influências de um estilo similar conhecido como rock’ n’ roll. Esse estilo musical originou-se nos Estados Unidos da América, em meados dos anos 50, como uma evolução do rhythm-and-blues; este, destinado ao público negro, e o rock’ n’ roll ao público de jovens

brancos. O rock’n’roll utilizava como instrumentos musicais aqueles que eram elétricos amplificados, com forte impulso rítmico e visava a estimular os ouvintes à dança.

No início dos anos 60, o rock’ n’ roll ganhou um o público internacional e foi nessa época que surgiram grupos ingleses como os Beatles e os Rolling Stones, os quais cooperaram para ampliar ainda mais as fronteiras estilísticas, fazendo surgir uma categoria musical mais diversificada, que tinha, para o movimento original do rock, influências ideológicas, sociais, tais como: protestos dos jovens contra cultura vigente e as drogas alucinógenas.

Os Beatles fizeram sua primeira aparição em nove de fevereiro de 1964, nos Estados Unidos, logo depois do assassinato do presidente John F. Kennedy, que aconteceu em novembro, no dia vinte e dois, em 1963. Eles compareceram a um programa de TV, que ainda eram em preto e branco, apresentando suas canções em um show chamado: *The EdSullivan Show*. Cinquenta mil pessoas queriam entrar no estúdio onde só cabiam setecentas. Durante a apresentação, o grupo cantou na seqüência: *All My Loving, Till There Was You, She Loves You, I Saw Her Standing There* e *I Want To Hold Your Hand*, e, durante o show, a América parou para assistir o já então famoso grupo de rock’ n’ roll da Inglaterra. A partir daí, surgiu o movimento chamado de *Beatlemania*, no qual o grupo começou a fazer shows por todo os Estados Unidos.

De 1962 a 1970, o grupo gravou duzentas e quatorze músicas que retratavam os mais diferenciados temas, algumas sobre amor e outras sobre relações entre as pessoas. Em algumas era possível perceber um otimismo peculiar à época, em que se acreditava que, apesar do momento histórico social que estavam vivenciando, as coisas dariam certo. O grupo trabalhava considerando um estilo irreverente de vida, o qual eles achavam que seria o ideal. Suas canções abordavam detalhes e histórias de vida e, assim, de um modo peculiar, eles acham, no cotidiano, motivos e inspiração para compor e cantar. Suas letras iam do amor singelo a uma insatisfação e uma severa crítica contra o governo. Resumindo, todas as letras das músicas dos Beatles retratavam idéias, pontos de vista e temas do cotidiano.

Inegável é o fato de que os Beatles mudaram a história da música, da mesma forma que Glenn Miller, nos anos 40, mudou a música com o seu

estilo inovador, através dos clarinetes e dos trompetes, assim como Elvis Presley, com sua performance única, mudou o rock' n' roll dos anos 50.

Bossa Nova

A expressão que consiste em designar genericamente um novo jeito de fazer alguma coisa já era utilizada nos meios de músicos profissionais desde a década de 40. Uma geração de jovens artistas brasileiros de classe média alta, que acreditavam no futuro, conseguiu realizar o sonho de levar sua música aos quatro cantos do mundo. As primeiras manifestações do que viria a ser conhecido como Bossa Nova ocorreram na década de 50, na zona sul do Rio de Janeiro.

Ali, compositores, instrumentistas e cantores intelectualizados, amantes do jazz americano e da música erudita, tiveram participação efetiva no surgimento desse gênero musical, que conseguiu unir a alegria do ritmo brasileiro às sofisticadas harmonias do jazz americano. E o grande precursor da Bossa Nova foi o violonista João Gilberto que, em 1958, empregara uma nova forma de acompanhamento rítmico para as Músicas "Chega de Saudade" (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e "Bim-bom" (João Gilberto). O resultado sonoro da combinação da voz de João Gilberto com seu acompanhamento de violão passou, a partir dessa gravação, a ser identificado, mais tarde, como a forma "Bossa Nova" e foi absorvido por violonistas e cantores amadores que se reuniam em clubes e centros acadêmicos brasileiros.

A partir de então, a Bossa Nova começa a influenciar diversos trabalhos brasileiros e passou a ser conhecida mundialmente como música popular brasileira, permitindo a divulgação do ritmo, das composições e dos artistas brasileiros. É preciso lembrar que a Bossa Nova possui as características rítmicas do samba, porém, estas cedem à primazia, num andamento lento, a textos coloquiais e a refinamentos de melodia¹⁰ e harmonia¹¹.

Para uma melhor localização histórico-social, é importante dizer que, na década de 50, Getúlio Vargas estava no poder e foi eleito durante evidente movimento de repúdio a subserviência das elites. Porém, após o seu suicídio em 1954, o Brasil acabou por se acomodar às pressões diplomáticas e financeiras. Com isso, todos os setores da nação foram entregues à iniciativa de grupos estrangeiros, inclusive a música brasileira, que começou a ser

sucateada pelas influências estrangeiras, ou seja, a música internacional começou a tomar espaço.

Nessa época, o Samba-canção aboliu-se. Os compositores das camadas mais baixas não conseguiam mais gravar suas canções e, para lutar contra essa degradação e extinção da música popular brasileira, surgiram então os primeiros acordes da Bossa Nova, juntamente com as classes emergentes do pós-guerra, em 1950, e com as aclamações nacionalistas do presidente Juscelino Kubitschek em 1958 (TINHORÃO, 1998).

Importante mencionar que a Bossa Nova surgiu com uma identidade cultural forte e compor para Bossa Nova significava romper com os limites e brigar por um nacionalismo até então perdido para as influências estrangeiras. Conhecer essas características da Bossa Nova relatadas até aqui é que nos faz perceber, no trabalho de Rita Lee, que as influências desse período histórico aparecem no momento em que a cantora prefere traduzir algumas músicas modificando apenas os arranjos rítmicos, utilizando, assim, a linguagem pela linguagem e respeitando, dessa forma, essa tendência nacionalista defendida pela Bossa Nova.

Analisando as opções de alterações rítmicas que a cantora fez e levando em consideração as noções da Análise do Discurso pontuadas anteriormente a respeito dos atos tradutórios, podemos afirmar que ela estaria traduzindo, por meio da opção de discurso que está representado pelo ritmo da música, uma identidade cultural inglesa para uma identidade cultural totalmente brasileira. Essas escolhas rítmicas podem ser consideradas um gesto de interpretação, segundo Orlandi (1996).

Um pouco da Tropicália

O tropicalismo consiste em um movimento brasileiro que surgiu em São Paulo no fim da década de 60 e que tomou proporções mundiais em um momento em que as guitarras elétricas chegaram para ficar, pois a Tropicália incorporava as novidades da música pop, sobretudo dos Beatles. O referido movimento musical propunha-se a representar, em face da linguagem universal do rock, o mesmo que a Bossa Nova representava em face da linguagem universal do jazz.

A década de 60 no Brasil foi marcada pela agitação política. Nas ruas, os universitários protestavam contra o regime político instalado no país. Esse protesto foi marcado pela onda dos festivais

de música popular brasileira, a qual era marcada pela mistura de ritmos (rock, bossa nova, samba, baião, pop e folclore, entre outros) e, principalmente, pela irreverência das letras que nada mais eram que um relato crítico da realidade brasileira.

No final dos anos 60, despontavam como artistas desses festivais Os Mutantes (grupo da Rita Lee), Gal Costa, Maria Bethânia, Tom Zé, dentre outros. Os Mutantes foram os precursores do rock brasileiro que cantavam e tocavam músicas revolucionárias, inovadoras, debochadas, porém, de alta qualidade e com letras elaboradas.

A partir das características mencionadas acima, importante se faz enfatizar nesse ponto que o trabalho dos Mutantes foi diferente do proposto pela Jovem Guarda, a qual foi considerada um estilo musical que consumia produtos internacionais. Embora a Jovem Guarda tenha tido o seu lugar na história, o exercício intelectual desenvolvido por essa geração foi somente o cover, ou seja, uma versão brasileira do rock internacional.

A tradução, que aconteceu durante o estilo musical proposto pela Jovem Guarda, era da língua pela língua, e, dessa forma, a posição ideológica era de comprometimento muito forte com o que vinha do exterior. Foi um movimento apolítico liderado pelo cantor Roberto Carlos que, embora atingisse a massa da época, não queria tratar de assuntos políticos, o que agradava o poder militar que governava na época.

A Tropicália é a primeira tentativa consciente e objetiva de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto da vanguarda e das manifestações da época. Contra toda e qualquer influência (cultural, ideológica, histórica, entre outras) da Europa e da América do Norte, o Tropicalismo surge pregando a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto, altamente revolucionário na sua totalidade. Ainda podemos afirmar que, para o tropicalismo, qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua idéia principal. Porém, esse movimento libertário por excelência, acabou sendo reprimido pelo governo militar na época do AI 5. (TINHORÃO, 1998).

Podemos perceber até aqui que, mais uma vez, a história social e as ideologias de uma geração marcaram os limites da cantora Rita Lee no que concerne à evolução da música popular brasileira. Nesse ponto, podemos traçar um paralelo das características da cantora, filha do

tropicalismo e influenciada pelo trabalho e sucesso dos Beatles.

Não podíamos esperar nada muito diferente do que fora analisado e encontrado por essa pesquisa, pois “o grande lance” foi re-gravar Beatles com características brasileiras, ou seja, historicamente falando, retomando os dois maiores movimentos de retorno e busca de uma nacionalidade (brasileira) às músicas estrangeiras. Levando em consideração aspectos ideológicos, a cantora deu sentido a seu trabalho por meio de sua própria interpretação, usando de um “discurso rítmico” para se constituir como sujeito que faz uso de uma tradução politicamente engajada.

Com o intuito de resumir e fechar a questão da história de vida da Rita Lee, juntamente com a questão social e histórica que sempre influenciou sua vida artística e a razão de ter, neste trabalho, uma noção sobre toda a trajetória da cantora, retomaremos Orlandi (1996) quando afirma que a história do dizer do autor e a história de leituras do leitor não estão separadas; pelo contrário, uma complementa a outra e é exatamente nesse ponto que temos a elucidação do processo de interpretação no qual perpassa o leitor.

A Análise do Discurso e o trabalho tradutório de Rita Lee

Retomando Orlandi (1996, p.80), quando ela afirma que “o trabalho do analista do discurso é mostrar como um objeto simbólico produz sentidos, como os processos de significação trabalham um texto”, podemos dizer que, a partir dessa assertiva, é possível estabelecer dois diferentes pontos no trabalho de Rita Lee já mencionados anteriormente: a questão da tradução da língua pela língua e da tradução da linguagem pela linguagem.

Além desses fatores, não podemos esquecer a questão do sujeito que, de certo modo, já foi abordada nos momentos que defendemos a importância das questões ideológicas e histórico-sociais de cada época como constitutivas do trabalho da cantora. Porém, é preciso aprofundar um pouco mais na questão do sentido, visto nesta pesquisa como a relação de uma linguagem com a outra, em um determinado momento histórico, ou melhor, podemos dizer que a linguagem determina o sentido, pois está inserida na história de uma época e também faz parte dos processos de significação de um determinado sujeito.

Resumindo, todo esse processo resulta em saber se posicionar criticamente em relação às noções de leitura e interpretação, juntamente com a relação entre o sujeito e o sentido. Portanto, podemos ressaltar que a Análise do Discurso ajuda a explicar o porquê das opções no ato tradutório de Rita Lee. Somente analisando, optando e selecionando conceitos é que saberemos determinar e identificar procedimentos, os quais estarão definitivamente relacionados com a prática de leitura, com a interpretação e com o dispositivo analítico individual de cada um.

Retomando a questão das traduções, vamos falar um pouco sobre a tradução da língua pela língua, que é vista como uma tradução “literal” por Campos (1987), ao afirmar que a tradução literal é basicamente uma transferência de códigos lingüísticos, sendo o trabalho final quase uma sombra do texto original.

No caso específico do trabalho de Rita Lee, esse tipo de tradução não existe, pois, além de mudar o ritmo¹², os acompanhamentos¹³, as cadências¹⁴ e a harmonia, ela também modifica as letras das músicas, sem mencionar que, segundo Arrojo (1992), quando define a teoria da tradução, a autora afirma que é impossível existir a tradução literal, pois a palavra não é transparente.

É claro que, no trabalho de Rita Lee, embora em alguns momentos (trechos da música) ela esteja traduzindo da língua inglesa para a portuguesa, a cantora, em outros trechos, modifica as letras (palavras), dando o “toque” de irreverência peculiar à sua carreira e à sua personalidade. Assim, mais uma vez, podemos comprovar que não existe tradução literal no trabalho de Rita Lee.

Exemplo disso é quando ela traduz a música 10 (vide anexo) de seu CD, intitulada em inglês “Can’t buy me love” (The Beatles) e em português “Tudo por amor” (Rita Lee). Nessa faixa, especificamente, a cantora mantém o ritmo pop-rock da original, apesar de ser uma versão acústica, porém, ao longo da letra a cantora usa gírias, como as palavras “grana” e “dimdim” para traduzir “money” e, em vez de traduzir literalmente “diamond ring”, ela utiliza a palavra “Ferrari”, que talvez seja uma representação mais fidedigna do sonho de consumo do povo brasileiro, que é fanático por carros.

Em contrapartida com esse pensamento a respeito dos atos tradutórios, Milton (1993), assim como Campos (1987), são estudiosos que desenvolvem trabalhos mais tradicionalistas, em

que defendem a literariedade e a originalidade e, juntamente com essas características, eles afirmam que existe também a questão da fidelidade, de como o processo de tradução é visto, além da questão do logocentrismo no discurso escrito. Por outro lado, Arrojo (1992) afirma que o logocentrismo é um discurso centrado na razão, na origem do significado que é localizado no texto, ou seja, ele está fora do leitor que, no nosso caso, é o tradutor (Rita Lee).

Dessa forma, voltando ao trabalho tradutório em si da música 10 - língua pela língua, não podemos dizer que exista uma tradução logocêntrica, que rejeita o subjetivo, devido a similaridade de todas as características do original para a tradução, pois a letra traduzida está repleta de uma ironia totalmente caracterizada pela performance da profissional, que mais uma vez se constitui como sujeito do ato de traduzir por intermédio do seu discurso peculiar.

Após a análise da música 10 em particular, percebemos que a tradução da Rita Lee pode ser analisada e justificada levando em consideração algumas características da Análise do Discurso. Além disso, a análise pode ser enriquecida com a posição de Arrojo (1992), que defende a visão desconstrutivista do logocentrismo, ou seja, o sujeito/tradutor sempre atribui significado ao que está lendo e todo o contexto social e cultural deste sujeito/tradutor influencia o processo de leitura. Dessa forma, o ato tradutório sempre está relacionado ao processo de vida, experiência e limites do leitor (sujeito/tradutor). Essas características são bem visíveis quando se analisa a referida música.

Orlandi (1996) também valoriza muito estas características do ato tradutório e sempre leva em consideração a história de cada uma das partes envolvidas. Portanto, optaremos por enfatizar nesta pesquisa a tradução que Rita Lee fez da linguagem pela linguagem, que é característica marcante em todo o seu álbum.

A análise em si

Trazendo a referida teoria de Orlandi (1996) para o trabalho de Rita Lee e analisando-o considerando algumas características da Análise do Discurso, é possível visualizar a relação da necessidade de se fazer um trabalho que vai além da tradução ou da versão, inter-relacionando ritmos que são parte da história (discurso) da cultura

brasileira com músicas que são originárias em outra cultura, aqui, especificamente, a cultura inglesa.

Ou seja, no álbum da Rita Lee, o ritmo é o dizer que tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis desta relação, em que a linguagem musical é que foi traduzida para a realidade brasileira e agora carrega toda a cultura sócio-histórica de uma determinada época. Podemos acrescentar que é o ritmo diferenciado que produz o efeito de sentido deste ato tradutório.

Nesse momento, importante se faz definir como a palavra ritmo é entendida neste contexto de investigação. Ritmo é, portanto, um dos três elementos básicos da música, juntamente com a melodia e a harmonia. Segundo o dicionário Grove de Música (1994), ritmo é a subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis, é o agrupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase.

Ainda definindo pelo dicionário Grove de Música, o ritmo tem um papel a desempenhar em muitos aspectos da música – além do tempo, pois a música é algo que só pode existir no tempo; ele é importante elemento na melodia, afeta a progressão da harmonia e desempenha papéis em questões¹⁵ como textura¹⁶, timbre¹⁷ e ornamentação¹⁸.

Após essa definição, podemos dizer que a questão do sujeito (Rita Lee) e suas posições no momento do ato tradutório está clara e é justificada pela Análise do Discurso, que permite que o sujeito manipule seu discurso visando ao efeito que ele deseja produzir em seu ouvinte (ORLANDI, 1999, p.39). E é inegável que o discurso está carregado de formações ideológicas que foram se agregando durante toda a história de formação do profissional em questão.

Ainda sobre a questão do sujeito, não podemos afirmar que, no ato tradutório, esse sujeito seja “transparente”, ou seja, que não haja uma influência deste sujeito e toda sua bagagem de experiências e vivências no momento em que ele se pré-dispõe a traduzir algo. Portanto, sob qualquer viés de tradução, seja a língua pela língua ou linguagem pela linguagem, o sujeito (Rita Lee) traz para suas canções neste CD sua interpretação do que foi retratado no original. É possível perceber que Rita Lee deixa pistas, marcas de seu estilo e, desta forma, sob a luz da Análise do Discurso, torna-se possível identificar o sujeito, pois, de acordo com a referida teoria, o sujeito sempre está

submetido à história e à língua para que seu trabalho (discurso) produza sentido e consiga transmitir suas intenções.

Desta forma, por meio de uma análise global embasada na teoria da Análise do Discurso, observando as condições de produção do CD da Rita Lee, elucidaremos algumas músicas e, em especial, a sexta música do álbum. Podemos dizer que essa escolha não seguiu critérios científicos, mas levou em consideração a natureza da linguagem e o fato do trabalho da cantora estar repleto de práticas discursivas de diferentes naturezas, tais como: som, letra, ritmo, entre outras.

Com a finalidade de ressaltar os efeitos de uma “simples” modificação no ritmo de uma música, justificada pela intenção de não “cair” na velha questão do cover de um grupo famoso e fundamentada na vontade de trazer um contexto cultural diferenciado para um contexto nacional, o trabalho de Rita Lee é o retrato do sucesso dessas intenções.

Portanto, se analisarmos mais de perto a música seis do álbum, intitulada “She loves you” (The Beatles), percebemos claramente o trabalho dos sentidos nessa música, em que a historicidade do texto original, ritmado diferentemente (pop-rock/romântico) e atualmente modificado para o ritmo da Bossa Nova, leva-nos a traçar um discurso e relacioná-lo com toda a ideologia que ele representa.

Na época em que a música foi composta por John Lennon e Paul McCartney, ela marcou um momento histórico-social que era de inovação, irreverência, um desejo de revolucionar e modificar o que até então estava no auge. Se analisarmos toda a carga histórica e social que a bossa nova carrega - como relatado anteriormente - é possível afirmar que o trabalho de Rita Lee, a partir do trabalho dos Beatles, por sua vez, é caracterizado por uma representação histórico-social, pois houve uma escolha de ritmo e essa escolha foi a bossa nova que, por si só, traz uma história. Ou seja, muda-se o ritmo na tentativa de se fazer uma tradução com raízes brasileiras e, mais do que isso, trazendo a canção para um patamar histórico/brasileiro, considerando que a época da bossa nova também foi um tempo de revolução, de resgate do que era de origem nacional.

As canções de Rita Lee neste CD nos permitem essa análise embasada na teoria da discursividade de Orlandi (1999, p. 69), quando ela afirma que para a Análise do Discurso, o que interessa é a

“relação da língua (para essa pesquisa a linguagem) com a história no trabalho significante do sujeito em sua relação com o mundo”. Orlandi faz uma análise da relação autor-sujeito e afirma que o papel do sujeito/tradutor perpassa pelo processo de autoria, pois ele é responsável pela sua criação. Para os contextos teóricos desta pesquisa, essa criação nada mais é do que o ato tradutório. Segundo a autora, o sujeito tem que construir sua identidade como autor, e isso só acontece a partir do momento em que ele consegue trazer para a realidade do original as suas intenções, objetivos e direção argumentativa.

Esses três itens são facilmente identificados nas músicas de Rita Lee, já que ela assume uma posição diante do ato tradutório, que consiste em estabelecer uma relação com a linguagem musical, na qual as intenções de se fazer uma tradução com raízes brasileiras está presente nas escolhas rítmicas que a cantora fez. Escolhas essas que retratam o objetivo de fazer um trabalho único no que se refere a regravar Beatles de forma distinta do que já foi feito até hoje e com uma direção argumentativa (embora esteja representada pelo ritmo) totalmente fundamentada nas raízes nacionais.

Concluindo esta análise, este perfil da cantora só se justifica porque ela, como profissional, é resultado de influências sócio-histórica e da cultura. Ou seja, analisando as referidas músicas do CD de Rita Lee, é possível afirmar, levando em consideração questões teóricas sobre a Análise do Discurso, que a cantora consegue dar sentido em sua tradução porque ela usa os gestos de interpretação inseridos dentro de um contexto histórico. A autora só pode ser considerada sujeito de suas músicas, sob os aspectos teóricos da Análise do Discurso, porque ela se faz significar na história, ou seja, na ideologia de uma época através do seu discurso.

O ato de interpretar e o sujeito – Considerações Finais

Segundo Orlandi (1996), os gestos de interpretação produzem efeitos de sentido diferentes, dependendo dos sujeitos que estão participando do processo de tradução. Isso se dá porque os sujeitos então inseridos dentro de histórias, culturas e épocas distintas.

Levando para a questão do discurso em si, podemos afirmar que este é parte constituinte do

sujeito, ou seja, o discurso define o sujeito, porque este está inserido historicamente em um contexto específico e é determinado por uma ideologia, a qual também está inserida em um contexto, para ser possível, assim, traduzir uma linguagem por outra linguagem.

Não podemos dizer que a linguagem é transparente, ou seja, que ela não carrega toda uma influência de todos os aspectos sócio-histórico, culturais de uma determinada época ou contexto. Dessa forma, mais claro se torna explicar a necessidade de se trabalhar a linguagem pela linguagem. Somente essa transposição de uma pela outra é que elucida as diferenças de uma cultura para outra, assim como demonstra as individualidades do sujeito tradutor e as peculiaridades do ato de interpretação. Ou seja, o sujeito pode ser considerado, sob determinado aspecto, um sujeito *assujeitado*, visto que ele nada mais é do que o resultado das condições sócio-históricas e ideológicas de uma época e de um determinado contexto (ORLANDI, 1996).

Tendo como certo que o sujeito é constituído por vários fatores, dentre eles, a sua cultura, a sua história, a sua linguagem, e também composto por uma determinada carga ideológica, é possível afirmar, retomando agora tudo que já foi dito anteriormente durante este artigo, que Rita Lee consegue, em seu ato tradutório, exteriorizar toda essa questão da posição do sujeito em si, pois o seu discurso marca sua posição como sujeito no ato tradutório.

A cantora foi capaz de trazer, para um contexto social brasileiro, canções inglesas, carregadas de uma ideologia ímpar, que retratam uma história específica do grupo inglês – The Beatles. Rita Lee só consegue executar essa tarefa com perfeição porque ela se coloca presente como sujeito desse ato de traduzir. Ela, no momento em que faz suas escolhas de ritmo, nada mais faz do que inserir em uma canção, que continua em língua inglesa, traços específicos brasileiros, que retratam características de uma época, tal como a Bossa Nova.

Época esta que, por si só, retrata toda uma tendência sócio-cultural de um povo que tentava resgatar suas origens fugindo do que era considerado uma invasão estrangeira. Fazendo uso dessa tendência musical, Rita Lee consegue também fugir do estrangeirismo. Para exemplificar, voltamos à análise da música 6 do seu CD “She loves you”, em que a cantora muda o ritmo da

música de pop/rock romântico para Bossa Nova, trazendo junto com essa alteração a mudança em um discurso e relacionando-o com uma ideologia específica de uma época que também foi marcada pelo desejo de revolucionar o que até então já existia no Brasil.

Indo mais além, é possível perceber o posicionamento crítico e altamente politizado da cantora que, como sujeito, no momento de sua tradução das músicas dos Beatles, não perdeu o que ela sempre teve de mais forte durante toda sua carreira, que foi o fato de ter sempre uma posição ideológica marcada por meio de sua irreverência e sua sutileza no momento de dizer o que precisa ser dito de forma artística.

Nesse momento, para elucidar o que foi dito no parágrafo anterior, voltamos à análise da música 10 do seu CD "Can't buy me love", em que ela respeita algumas estruturas da letra original traduzindo-as *ipsis litteris* e, ao mesmo tempo, traz para um contexto brasileiro expressões típicas, tais como "dimdim", "grana", além de ironizar o sonho de consumo brasileiro, classificando-o como o de possuir uma "Ferrari".

Após essa breve retomada da análise que norteou essa pesquisa, lembrando que ela teve como perspectiva teórica Arrojo (1992) e Orlandi (1996), a primeira tratando especificamente da questão da tradução e o posicionamento do sujeito neste ato e a segunda sob a questão da Análise do Discurso e toda a problemática do ato de interpretação, concomitante com a posição do sujeito, é possível concluir que esses traços teóricos caminham juntos quando o objetivo é pontuar a relação do discurso como constituidor de um sujeito e a posição deste sujeito no momento em que ele se dispõe a trabalhar com a tradução.¹⁷

1- Doutora em Lingüística Aplicada pela UNICAMP, docente do curso de Letras da UNEMAT, campus de Alto Araguaia, na área de língua inglesa.

2- Língua para língua: termo escolhido pela autora para representar o processo tradutório de uma língua para outra língua como, por exemplo, da língua inglesa para a língua portuguesa.

3- Linguagem para linguagem: termo escolhido para representar o processo tradutório de termos lingüísticos e lexicais específicos de uma língua para outra. Isto é, as representações ideológicas que se diferenciam devido às influências culturais.

4- Literal: termo que será definido e explicado posteriormente.

5- Arranjo: a reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente do original (Dicionário Grove de Música, 1994).

6- Pop music: expressão aplicada desde o final dos anos 50 aos tipos de música popular dominantes, de maior circulação e de maior sucesso comercial (Dicionário Grove de Música, 1994).

7- Blues: música popular negra norte-americana do séc. XX, que tem afinidades com o jazz (Dicionário Grove de Música, 1994).

8- Rhythm-and-Blues: estilo de música popular executado principalmente pelos negros norte-americanos no final dos anos 40 ao início dos anos 60. Surgiu do blues e estilos correlatos, mas é tocado por um conjunto tipicamente composto de um cantor ou instrumentista principal, uma seção rítmica e um grupo consistindo de vozes, instrumentos de sopro, guitarra ou órgão (Dicionário Grove de Música, 1994).

9- Enciclopédia da música brasileira – 1977.

10- Melodia: uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável (Dicionário Grove de Música, 1994).

11- Harmonia: a combinação de notas soando simultaneamente para produzir acordes e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes (Dicionário Grove de Música, 1994).

12- Ritmo: será definido posteriormente.

13- Acompanhamento: partes secundárias em uma textura musical é também o ato de acompanhar um solista, vocal ou instrumental (Dicionário Grove de Música, 1994).

14- Cadência: a conclusão ou a pontuação em uma frase musical, a fórmula na qual tal conclusão se baseia (Dicionário Grove de Música, 1994).

15- Textura: termo usado para se referir ao aspecto vertical de uma estrutura musical, geralmente em relação à maneira como partes ou vozes isoladas são combinadas (Dicionário Grove de Música, 1994).

16- Timbre: termo que descreve a qualidade ou o "colorido" de um som (Dicionário Grove de Música, 1994).

17- Ornamento: a fórmula breve e convencional de ornamentação da música, que pode ser acrescentada extemporaneamente por intérpretes trabalhando com tradições de ornamentação livre, ou pode ser notada por meio de sinais convencionais ou pequenas notas (Dicionário Grove de Música, 1994).

Aceito para publicação em 08/10/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROJO, R. *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992.

CAMPOS, G. *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

STANLEY Sadie. *Dicionário grove de música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1994.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art. Ed., 1997.

LEE, R. *Entrevista*. Disponível em: <<http://www.ritalee.com.br> 2001 >. Acesso em 15 mar. 2001.

MILTON, J. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ORLANDI, E. P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. *Análise de discurso*. Campinas: Pontes, 1999.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANEXOS

Música seis: “She loves You” (a letra permanece a mesma, mas existe a mudança do arranjo da música – tradução da linguagem pela linguagem – rock’n’roll para bossa nova).

**SHE LOVES YOU
(Lennon/McCartney)**

She loves you
She loves you
She loves you

You think you’ve lost your love
Well I saw her yesterday
It’s you she’s thinking of
And she told me what to say
She said she loves you
And you know that can’t be bad
She loves you
And you know you should be glad

She said you hurt her so
She almost lost her mind
But now she says she knows
Your’re not the hurting kind
She said she loves you
And you know that can’t be bad
She loves you
And you know you should be glad

She loves you, yeah yeah yeah
She loves you, yeah yeah yeah
With a love like that
You know you should be glad

You know it’s up to you
I think it’s only fair
Pride can hurt you too
Apologise to her
Because she loves you
And you know that can’t be bad
She loves you
And you know you should be glad

She loves you, yeah yeah yeah
She loves you, yeah, yeah yeah
And with a love like that
You know you should be glad

Rita Lee - Voz / Vocaís
Roberto de Carvalho - Violões
João Barone - Bateria
Arismar do Espírito Santo - Baixo
James Müller - Percussão

Música Dez – “Can’t buy me love” – “Tudo por amor” (tradução da língua pela língua)
Aqui você tem as duas letras para poder analisar.
Can’t Buy Me Love



Autor: Lennon/McCartney

Autor Real: P

Data de Gravação: 29/01/64

Disco Inglês: r 5114 a - **lançamento:** 20/03/64

Disco Americano: single 5150 a - **lançamento:** 16/03/64

Can't buy me love, love
Can't buy me love

I'll buy you a diamond ring my friend
if it makes you feel alright
I'll get you anything my friend
if it makes you feel alright
'cause I don't care too much for money,
money can't buy me love

I'll give you all I got to give
if you say you love me too
I may not have a lot to give
but what I got I'll give to you
I don't care too much for money,
money can't buy me love

can't buy me love, everybody tells me so
can't buy me love, no no no, no

say you don't need no diamond ring
and I'll be satisfied
tell me that you want the kind of thing
that money just can't buy
I don't care too much for money,
money can't buy me love

Owww!

Tudo por amor

**CD da Rita Lee – aqui, ali, em qualquer lugar
(Can't buy me love)
(Lennon/McCartney)
Versão (Rita Lee)**

Compre o mundo inteiro meu bem
Se isso lhe deixa feliz
Vá morar no estrangeiro meu bem
Torrar os dólares do seu país
Você faz tudo por dinheiro
Eu faço tudo por amor

Que grana é bom eu sei que é
Ninguém disse que não
Mas viver só pra isso não dá pé
Até faz mal pro coração
Você só pensa em dinheiro
Eu só penso em amor

Tudo por amor, eu faço tudo por amor
Tudo por amor, por amor, oh!

Vender a alma por dindim
Pra comprar uma Ferrari
Sonho de consumo é tão chinfrim
Um belo dia você vai se ferrar e
Não me venha com seu money
Que se dane eu quero amor

Tudo por amor, eu faço tudo por amor
Tudo por amor, por amor, oh!

Me cansa a beleza, meu bem
Sua griffe de milionário
Abra logo uma igreja, meu bem
Um banco, um bordel, um ranário
Você faz tudo por dinheiro
Eu faço tudo por amor

Rita Lee - Voz / Vocais
Roberto de Carvalho - Violões /
Guitarras
Otávio de Moraes e James Müller -
Bateria
Laercio Costa - Percussão
Serginho Carvalho - Baixo

A ORIGEM DA NOMENCLATURA MÉDICA, O TEXTO CIENTÍFICO E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A TRADUÇÃO MÉDICA

Paula Tavares Pinto Paiva¹



Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar considerações em relação à origem da nomenclatura médica e a aspectos da linguagem encontrada em textos científicos, assim como discutir suas implicações para o trabalho do tradutor de textos médicos.

Palavras-chave: nomenclatura médica, publicações médicas, tradução, texto científico, discurso científico.

Abstract: This article aims at presenting considerations related to the origin of the medical terminology and aspects about the kind of language found in scientific texts, as well as, discussing their implications to the work of a translator who deals with medical texts.

Keywords: medical terminology, medical publications, translation, scientific text, scientific discourse.

Introdução e discussão

A história mostra-nos trabalhos que datam de épocas remotas e que entrelaçam a descrição lingüística aos estudos das ciências biológicas. De acordo com a literatura médica, Hipócrates (460-377 a.C.) foi o primeiro a criar as denominações anatômicas. Na *Nomenclatura Anatômica da Língua Portuguesa* (1977), o autor explica que Galeno (131-201 a.C) descobriu e descreveu muitas estruturas anatômicas e acrescenta que:

Nesta época, embora dominasse (no Ocidente) o Império Romano – e o latim fosse, portanto, a língua oficial, a nomenclatura anatômica continuava a ser expressa em grego. Na Idade Média, porém, a par dos termos gregos surgiu a denominação árabe e apareceram algumas tentativas de nomenclatura latina. (BECKER, 1977, p. 7).

Entretanto, o estudioso Celso, no séc. I, já adotava termos latinos em sua obra *De re medicina*, que só veio a ser descoberta em 1443. André Versálio (1514-1564), reformador da anatomia descritiva, empregou nomes latinos, mas também usou termos gregos, aos quais adaptou sufixos latinos.

Apesar dos esforços para sistematizar a nomenclatura anatômica, esta passou por uma fase de caos, visto que estruturas idênticas eram descobertas e descritas em diferentes idiomas. Um exemplo disso foi o termo *epífase* (ou *corpo pineal*), que chegou a apresentar, em três idiomas ocidentais (francês, inglês e alemão), mais de 50 sinônimos. Segundo Becker (1977), somente em

1950, em Oxford, foi criada a Comissão Internacional de Nomenclatura Anatômica. Essa comissão, após várias sessões de discussões, decidiu que uma nova *Nomina* da nomenclatura anatômica deveria ser elaborada, na qual constariam os seguintes princípios básicos:

- a) Cada estrutura deve ser designada tão-só por um único nome, salvo pequeno número de exceções.
- b) Todos os termos da lista oficial devem ser expressos em latim. Mas cada país tem a liberdade de traduzi-los a seu próprio idioma, para fins didáticos.
- c) Os termos anatômicos devem ser, quanto possível, breves e simples.
- d) Os termos anatômicos devem ser, em primeiro lugar, mnemônicos [fáceis de memorizar], mas de preferência devem ter algum valor informativo ou descritivo.
- e) As estruturas relacionadas topograficamente pela proximidade devem ter, na medida do possível, nomes análogos. Ex: *artéria femoralis*, *vena femoralis*, *nervus femoralis*, etc.
- f) Os diferentes adjetivos deverão ser usados em contraposição. Exs.: *major* e *minor*, *superior* e *inferior*, *superficialis* e *profundus*, etc.
- g) Os nomes próprios [epônimos] não devem ser usados. (BECKER, 1977, p. 8-9).

Quanto ao último item dos princípios da nomenclatura anatômica, muito embora se tenha evitado o uso de epônimos na nomenclatura e literatura médicas, sabemos que eles são comumente usados na linguagem médica do dia-a-dia em hospitais e escolas de medicina, por possibilitar fácil memorização e comunicação entre



os profissionais que os utilizam. Esse assunto, especificamente, já serviu de base para o estudo de Silveira (2005).

De acordo com o *Dorland's: Illustrated Medical Dictionary*, "em anatomia, cirurgia, clínica médica, e medicina laboratorial, o grego, o latim, e o vocabulário greco-latino sempre formam mais de noventa por cento dos termos técnicos"² (1994, p. xxi). Por esse motivo, consta dos dicionários de medicina a questão da formação de novas palavras por meio de *derivação* (prefixal, sufixal, parassintética e regressiva) e *composição* (por justaposição e aglutinação).

Rezende (1998), ao tratar da formação de termos na linguagem médica, explica:

Na derivação *prefixal* utilizam-se, na grande maioria das vezes, prefixos gregos e latinos [...] na derivação *sufixal*, [...] utilizam-se sufixos nominais na formação de substantivos e adjetivos, e sufixos verbais na formação de verbos [...] A derivação *parassintética* consiste na utilização simultânea, na mesma palavra, de um prefixo e de um sufixo. A derivação *regressiva* busca encontrar a palavra primitiva a partir da derivada. Na composição por *justaposição* duas palavras se unem, com ou sem hífen, sem que nenhuma delas sofra qualquer modificação. Na *aglutinação* ocorre modificação em uma delas ou em ambas. (REZENDE, 1998, p. 32).

Também constam dos dicionários os termos simples, compostos e complexos originários do grego e do latim. Barros (2004) explica que o termo *simples* é definido como "constituído de um só radical, com ou sem afixos" (ISO 1087, 1990, p. 7) e o termo *complexo* é "constituído de dois ou mais radicais, aos quais se podem acrescentar outros elementos" (ISO 1087, 1990, p. 7). Quanto aos termos *compostos*, Barros considera que

também são unidades lexicais formadas por dois ou mais radicais. Distinguem-se, no entanto, dos termos complexos pelo alto grau de lexicalização e pelo conjunto de morfemas lexicais e/ou gramaticais que os constitui, em situação de não-autonomia representada graficamente pela utilização do hífen. [...] Cumpre ressaltar que consideramos as unidades lexicais compostas por aglutinação (como *fidalgo*, *embora* etc.) e pela justaposição sem hífen de dois ou mais radicais como termos simples. (BARROS, 2004, p. 100).

Dentre os termos simples originários do antigo latim que continuam sendo usados nos dias de hoje temos como exemplo *abdômen*, *ânus* e *câncer*, criados por Celsus por volta de 30 d.C. Da língua grega, são utilizados termos como *amilase*, *lipase* e *transaminases*.

A etimologia dos termos usados na linguagem médica também é tratada em detalhes na introdução da maior parte dos dicionários médicos, como o *Stedman* (1979), reeditado várias vezes. De acordo com esse dicionário, o vocabulário médico atual em português não tem sua origem somente nas línguas grega e latina, mas também recebeu influências do árabe, em palavras como *álcool*, *cânfora* e *tártaro* e do francês, em termos que foram levemente modificados como *placa* e *tampão*.

No inglês, atualmente, termos anatômicos simples, como *arm*, *finger* e *tongue* tiveram suas origens nas línguas anglo-saxônicas e em outras línguas como o italiano (*influenza*, *malaria*), o espanhol (*cascara*, *guaiacum*) e o alemão (*Fahrenheit*).

Embora a etimologia da nomenclatura médica seja de grande importância, a ponto de constar dos principais dicionários médicos usados na atualidade, Becker (1977, p. 12) ressalta que é difícil nos desfazermos da língua em que fomos criados e esquecer os epônimos que denominam os órgãos e que tornam os nomes familiares aos anatomistas, humanizando sua linguagem demasiado técnica. O autor chama-nos a atenção para o fato de a etimologia ser o *estudo da origem das palavras*, o que tem sido confundido por muitos que têm "ideais utópicos de significação, com estranhos e absurdos imperativos de morfologia e semântica" (BECKER, 1977).

A linguagem médica também é estudada por Rezende (1998). O autor destaca que, com o abandono do latim como língua de comunicação científica, "quase sempre os novos termos surgem em países desenvolvidos, onde são feitas novas descobertas, e devem ser adaptados aos idiomas de outros países, que os incorporam ao seu léxico" (REZENDE, 1998, p. 37).

Como consequência, vemos que os termos utilizados pelos profissionais de várias especialidades em artigos científicos podem variar entre termos aceitos pela nomenclatura médica e outros que, embora não façam parte dessa nomenclatura, são comumente empregados pelos profissionais e por seus autores.

A linguagem médica, por sua vez, segue as características da linguagem de especialidade, definida por Pavel e Nolet (2002, p. 124 apud BARROS, 2004, p. 42) como um “sistema de comunicação oral ou escrita usado por uma comunidade de especialistas de uma área particular do conhecimento”.

Ao tratar do texto técnico, científico e especializado, Barros (2004) sugere que:

O conjunto não finito dos discursos orais e escritos produzidos por uma área do saber ou do fazer humano constitui um universo de discurso, marcado por uma norma discursiva própria, ou seja, por características comuns e constantes em diversos níveis: léxico-semântico, semântico-sintático, narrativo e discursivo. [...] A principal característica desse tipo de texto encontra-se, no entanto, em nível lexical, uma vez que veicula unidades lexicais com conteúdos específicos do domínio em questão. (BARROS, 2004, p. 44).

O usuário de uma linguagem de especialidade, nesse caso, a médica, deve conhecer os padrões próprios desse universo a fim de produzir um texto científico.

Segundo Coracini (1991), o discurso científico primário:

Dirige-se a um ouvinte situável no tempo e no espaço: grupo de especialistas da área. Pressupõe um ouvinte conhecedor da matéria, dos métodos utilizados normalmente na área e que esteja interessado na pesquisa a ser relatada [...] A intenção é persuadir da validade da pesquisa e do rigor científico da mesma. (CORACINI, 1991, p. 57).

De acordo com Garrido e Riera (2000, apud GARRIDO, 2001) a linguagem técnico-científica deveria apresentar quatro traços que a caracterizam como linguagem de especialidade: a) a *universalidade* ou *internacionalidade*, que se aplica especificamente aos símbolos internacionais e às normas terminológicas; b) a *precisão*, devido à necessidade de transmissão de informação das línguas especializadas técnico-científicas; c) a *coerência*, que se manifesta, por um lado, na tendência por uma formação regular dos seus elementos lexicais e, por outro, na constituição de uma sintaxe concisa, econômica, que sirva para veicular informações específicas; c) a *formalidade* e a *funcionalidade* que caracterizam a freqüente recorrência a elementos

referenciais especiais (sejam estes paralingüísticos ou extralingüísticos), como os números, gráficos, tabelas etc, e cujo estilo costuma ser complexo quanto à terminologia e sóbrio quanto à forma.

Embora a linguagem médica seja considerada também como linguagem técnico-científica, nem todos os trabalhos publicados em medicina seguem à risca os quatro traços destacados por Garrido (2001). Existe uma tendência à *universalização* da nomenclatura médica quando novos termos são criados. Também é questionável a *precisão* da sistematização conceptual da linguagem médica.

Acrescentamos às características mencionadas anteriormente o fato de que, dentro de situações discursivas diferentes, uma mesma palavra da língua geral pode exprimir realidades específicas. Esse é o caso da palavra *função* que, conforme mostrado no trabalho de Castanho (2004, p. 22), na linguagem médica pode combinar-se com outros elementos e formar termos como: *função cardíaca*, *função fisiológica*, *função vascular*. Já no discurso jurídico, aparece combinada de outras formas, como em: *exercer a função*, *atribuir a função* e *função constitucional*.

Tendo tratado da nomenclatura médica e da especificidade dos termos dentro dessa linguagem de especialidade, cabe abordar a adequação da redação dos textos científicos e também do estilo e da forma adotados, de acordo com o proposto nos manuais de redação científica.

No caso das publicações científicas, estas deverão obedecer às exigências das revistas como, por exemplo, o número delimitado de páginas.

Feitosa (1991) recomenda que:

Muito embora a literatura relativa à redação de textos científicos – notadamente a de língua inglesa – venha enfatizando as vantagens de se dar ao texto um tratamento mais leve e, conseqüentemente, mais comunicativo, existe uma certa resistência da parte de bom número de autores em relação ao uso do *eu*, do *você* e até mesmo do *nós* nas redações técnicas. (FEITOSA, 1991, p. 51-52).

A autora ressalta também que devemos ser cautelosos e não exagerar no uso de certas estruturas, como a passiva analítica, que podem tornar o texto pesado e de difícil entendimento, além de parecer isentar o autor da responsabilidade pelo que expõe.

A redação de textos científicos também é abordada na *Publicação Científica* (2003), obra

comumente consultada pelos alunos de pós-graduação em Anestesiologia, da UNESP, *campus* de Botucatu. Segundo o autor Volpato (2003), aprendemos a redigir textos para a publicação em periódicos conceituados somente com a prática, desde que esta seja devidamente orientada e corrigida. Volpato também ressalta a importância da redação de artigos para periódicos internacionais, visto que os trabalhos submetidos concorrem com a produção científica de especialistas do mundo inteiro. A esse respeito, o autor destaca, ainda, que, muitas vezes, no caso de artigo a ser traduzido para o inglês, o pesquisador procura recorrer a um bom conhecedor do idioma, como um professor ou uma pessoa que tenha vivido muitos anos em um país de língua inglesa, a fim de obter uma boa tradução. No entanto, na opinião de Volpato, esses profissionais, embora possam conhecer bem a estrutura lingüística inglesa, normalmente não estão habituados ao estilo de redação para esse tipo de publicação, o que pode influenciar na aceitação do trabalho para revistas estrangeiras ou bilíngües. Por esse motivo, o autor chama a atenção dos pesquisadores para a observação das normas de publicação de cada periódico, as quais podem variar consideravelmente.

Na *Revista Brasileira de Cirurgia Cardiovascular*, por exemplo, há uma preferência dos autores pelo uso da voz passiva em seus manuscritos. Segundo o Prof. Dr. Domingo Marcolino Braille, cirurgião, autor e revisor da publicação, essa revista é distribuída na forma impressa em português e disponibilizada eletronicamente em português e em inglês em seu site. A revista dispõe de um grupo de revisores (*peer review*) que respondem a um questionário elaborado com perguntas específicas, notas e opinião final. Dr. Braille acrescenta que “[...] o ideal seria que o autor falasse com o tradutor e dissesse a ele o que quer dizer em sua língua nativa e, em seguida, o tradutor escrevesse na língua final”. No entanto, admite que isso é impossível do ponto de vista prático, mas ressalta que “quando se trata de artigos científicos tudo fica mais difícil, pois a linguagem é específica e nem sempre o tradutor conhece o assunto”.

Considerações finais

Com base em entrevistas com editores de revistas médicas e na própria literatura sobre a

tradução médica, entendemos que o que se espera do tradutor que trabalha com a linguagem dessa área e com artigos destinados a publicações internacionais é que esteja familiarizado com o tipo de redação apropriada para tais publicações e também com os termos médicos mais adequados de cada subárea. Essa é uma das condições exigidas dos tradutores pelos profissionais da área médica, pesquisadores, revisores e editores de periódicos que desejam ter seus trabalhos traduzidos e publicados, de acordo com padrões internacionais. Para tanto, Barros (2004) observa que vários estudos têm sido realizados com a proposta de ampliar o campo de análise da terminologia para os textos e o universo do discurso técnico-científico. O tradutor, os pesquisadores da área e os estudantes seriam diretamente beneficiados com os resultados de trabalhos desenvolvidos com esses propósitos.

1- Mestre e Doutoranda em Estudos Lingüísticos pela UNEP, *campus* de São José do Rio Preto, professora substituta de Língua Inglesa no curso de Letras com Habilitação em Tradutor na UNESP, e docente da UNILAGO – União das Faculdades dos Grandes Lagos.

2- Tradução minha.

Aceito para publicação em 29/09/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, L.A. *Curso básico de terminologia*. São Paulo: USP, 2004.

BECKER, I. (Coord.). Introdução. In: _____. *COMISSÃO LUSO-BRASILEIRA DE NOMENCLATURA MORFOLÓGICA: nomenclatura anatômica da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1977. p. 7-13.

BRAILE, D.M. *Algumas considerações sobre a publicação científica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por ptpaiva@terra.com.br em 02 de dezembro de 2004.

CASTANHO, R. *Proposta para a elaboração de um glossário de colocações na área médica: subárea hipertensão arterial*. 2004, 92f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e

Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

CORACINI, M.J. *Um fazer persuasivo: o discurso subjetivo da ciência*. São Paulo: Pontes, 1991.

DORLAND, W.A.N. *Medical dictionaty*. 28. ed. São Paulo: Manole, 1999.

FEITOSA, V.C. *Redação de textos científicos*. Campinas: Papyrus, 1991.

GARRIDO, C. *Aspectos teóricos e práticos da tradução científico-técnica: (inglês > Galego)*. Ourense: Associação Galega da Língua, 2000.

REZENDE, J.M. *Linguagem médica*. 2.ed. Goiânia: Editora da UFG, 1998.

SILVEIRA, F. *A eponímia na terminologia da dermatologia em português e em inglês: estudo comparado em um subconjunto terminológico*. 2005, 200f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2005.

STEDMAN. *Dicionário médico ilustrado*. 23. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1979.

VOLPATO, G. L. *Publicação científica*. 2. ed. Botucatu: Tipomic, 2003.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

CAMARGO, D. C. *Padrões de estilo de tradutores: um estudo de semelhanças e diferenças em corpora de traduções literárias, especializadas e juramentadas*. 2005, 512 f. Tese (Livre-Docência em Tradução) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2005.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ORGANISATION INTERNATIONALE DE NORMALISATION. *Terminologie – Vocabulaire*. Genebra, ISO, 1990 (Norme Internationale ISO 1087, 1990).

PAIVA, P.T.P. *Estudo baseado em corpora de traduções e três glossários bilingües nas subáreas de anesthesiologia, cardiologia e ortopedia*. 2006, 223f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 2006.

VISSOKY, J. A luta greco-romana na lingüística biomédica: tendências atuais no cenário brasileiro. *Confluências*, Lisboa, n. 2, p. 115-118, 2004.



NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DOS ORIGINAIS



1. A revista *Ecos* publica artigos originais nas áreas de *Literatura e Lingüística*, em português, inglês e espanhol;
2. Os artigos devem estar acompanhados de uma carta de encaminhamento, com nome e endereço completo dos autores;
3. O recebimento dos artigos, sua aceitação ou recusa serão comunicados aos autores pela comissão editorial da revista;
4. Serão fornecidos três (03) exemplares gratuitamente aos autores;
5. Os trabalhos deverão ser digitados em Word for Windows, obedecendo à formatação a seguir:
 - a) Configuração de página:
 - Tamanho do papel: A4
 - Margem superior e esquerda: 3,0 cm
 - Margem inferior e direita: 2,0 cm
 - Medianiz: 0 cm
 - b) Título do trabalho:
 - Times New Roman 12, negrito, alinhamento centralizado.
 - c) Nome do autor seguido da instituição e titulação
 - Autor: Times New Roman 10, negrito;
 - Nome da instituição: em caixa alta entre parênteses, alinhamento à direita.
 - d) Artigos:
 - O artigo deverá vir acompanhado de um resumo (até 10 linhas) e 05 palavras-chave em português e em língua estrangeira, em Times New Roman 12, alinhamento justificado, com espaçamento simples entre linhas.
 - Redação do artigo: Times New Roman 12, alinhamento justificado, com espaçamento simples entre linhas, margem 1,5 de primeira linha.
 - As citações acima de três linhas deverão ser recuadas 4,0 cm da margem esquerda, com alinhamento justificado, sem aspas e sem itálico.
 - e) As referências bibliográficas devem vir ao fim do artigo, e não em notas de rodapé;
 - f) As notas explicativas deverão vir em notas de fim, e não no rodapé;
 - g) As citações e referências bibliográficas devem ser feitas de acordo com as normas da ABNT 6023/NBR, cuja obediência se constitui em um critério para aprovação do texto para publicação.
 - h) As citações no corpo do texto e recuadas seguirão o seguinte modelo:
 - Citações Diretas: citações no corpo do texto menores que três linhas, entre aspas.
 - Se a citação ocupar um espaço maior que três linhas, deve ser: destacada do texto, recuada, com corpo menor e sem aspas. Ex.: fonte 12 no texto, fonte 11 na citação.

[...] quase todos os exemplos de dialetos literários são deliberadamente incompletos. O autor é um artista, não um lingüista ou um sociólogo, e sua proposta é antes literária que científica. Realizando seu compromisso entre a arte e a lingüística, cada autor toma sua própria decisão a respeito de quantas peculiaridades da fala de seu personagem ele pode representar de forma proveitosa. (IVES, 1950, p.138).

- Corte da citação: deve ser grafada com [...].
- Incorreções: a expressão latina [sic] deve vir seguida da palavra grafada incorretamente.
- Citação de citação: seguida das expressões *apud* e sobrenome do autor da obra consultada, fazendo-se desta última a referência bibliográfica completa.

i) As referências bibliográficas devem obedecer ao alinhamento à esquerda e deverão ser nos seguintes moldes:

- Livros como um todo:

ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1992.

- Capítulos de livros

- Autor do capítulo diferente do responsável pelo livro todo

ALKMIN, T. M. *A variedade lingüística de negros e escravos: um tópico da história do português no Brasil*. In: MATTOS E SILVA, R. S. (Org.). *Para a história do português brasileiro*. São Paulo: Humanitas, 2001. p. 317-335.

- Único autor para o livro todo: substitui-se o nome do autor por um travessão de 6 toques após o "In".
PRETI, D. *A língua oral e a literatura: cem anos de indecisão*. In: _____. *A gíria e outros temas*. São Paulo: EDUSP, 1984, p. 103-25.

- Publicação periódica

MOLLICA, M. C. *Por uma sociolingüística aplicada*. DELTA, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 105-111, 1993.

- Dissertações e teses

HATTNER, A. L. *Uma ponte sobre o atlântico: poesia de autores negros angolanos, brasileiros e norte-americanos em uma perspectiva comparativa triangular*. 1998, 173 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

- Artigo de jornal

ALMINO, J. *A guerra do "Cânone Ocidental"*. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 ago. 1995. *Mais!*, p.3.

- Textos em meio eletrônico

DIAS, M. B. *União homossexual: aspectos sociais e jurídicos*. Disponível em: <<http://www.ambito-juridico.com.br/aj/dfam0003.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2002.

j) O trabalho deverá ser encaminhado para o endereço abaixo em 03 (três) vias impressas, bem como para e-mail da revista, e, no caso de haver, no texto, inserção de alfabeto fonético ou caractere especial, os textos deverão ser encaminhados, além de impressos, em disquete ou CD.

Universidade do Estado de Mato Grosso

Instituto de Linguagem

Revista Ecos

Av. Tancredo Neves – Cavahada, CEP 78200-000

Cáceres – MT – Brasil – Fones: (65) 3221-0091 – Fax (65) 3223 1290

revistaecos.unemat@gmail.com



REVISTA ECOS
Instituto de Linguagem - Unemat
ISSN 1806-0331

FICHA DE ASSINATURA (Order Form)

Anual: R\$ 20,00

Annual: US\$ 20,00

Conta para depósito nº 1.041.321-9 Agência 3834-2
Banco do Brasil - Unemat Taxas

UNEMAT - Av. Tancredo neves, 1095 - Cavanhada - CEP 78.200-000
Cáceres - Mato Grosso / Brasil
Fone/Fax: 0(xx)65-221-0000 / 0(xx)65-223-1290

Estou encaminhando comprovante de depósito no valor de R\$ _____,
referente a minha assinatura na Revista Ecos.

Endereço para correspondência:

Nome (Name): _____

Rua (Street): _____ Nº _____

CEP (Zip Code): _____ Cidade (City): _____

Estado (State): _____ País (Country): _____

Tel. (Phone): _____ Fax: _____

Caixa Postal(P.O. Box): _____ E-mail: _____